

The background of the cover is a painting in a warm, golden-yellow and brown color palette. It depicts a landscape with a river or stream in the foreground, a person on horseback on the left, and large trees on both sides. The sky is a mix of yellow and brown tones, suggesting a sunset or sunrise. The overall style is reminiscent of 19th-century landscape painting.

Hegyí Pál

Az amerikai fenségesről

— a puritanizmustól a metamodernig —

Az amerikai fenségesről

Hegyi Pál

Az amerikai fenségesről

— a puritanizmustól a metamodernig —

2021

Az amerikai fenségesről – a puritanizmustól a metamodernig című kötet megírását az ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Angol-Amerikai Intézetének Amerikanisztika Tanszéke támogatta.

A kötet kiadása a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával, az ELTE Tematikus Kiválósági Program „Közösségépítés: család és nemzet, hagyomány és innováció” ELTE 2020/2021 elnevezésű pályázatának keretében valósult meg.

A borítókép Ralph Albert Blakelock (Egyesült Államok, 1848–1919): *Moonlight* c. képének felhasználásával készült.

Ralph Albert Blakelock (American, 1847–1919). *Moonlight*, ca. 1885-1889. Oil on canvas, 27 1/16 x 32 in. (68.7 x 81.3 cm). Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund, 42.171

© Hegyi Pál, 2021

ISBN 978-963-489-343-1

ISBN 978-963-489-344-8 (pdf)



www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Projektvezető: Urbán László

Kiadói szerkesztő: Tihanyi Katalin

Borítóterv: Csele Kmotrik Ildikó

Tördelés: Csánki János

Nyomda: Multiszolg Bt.



Bollobás Enikőnek

Tartalom

I. BEVEZETŐ ÉS ESZMETÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS: A FENSÉGES KANONIKUS	
ELMÉLETEI	11
1.1. A fenségesről – <i>Peri hüpszosz</i> (Pseudo-Longinosz)	14
1.2. A rettenetes fenség (E. Burke)	21
1.3. Az észesze föléemelkedése (I. Kant)	27
1.4. Az amerikai transzcendentalizmus (R. W. Emerson)	30
2. FENSÉGESSÉG A LUMINISTA FESTÉSZETBEN	37
2.1. Az akadémizmustól a luminizmusig	37
2.2. A fényfestmény	40
2.3. A Hudson River iskola transzcendentalizmusa (G. Innes, R. A. Blakelock)	42
3. AZ AMERIKAI FENSÉGES IRODALMA: KETTŐSÉGEK A MODERNIZMUS ELŐTT . . .	47
3.1. A megpróbáltatás és üdvözülés allegóriái (A. Bradstreet)	48
3.2. A nyelven túli álom (W. Irving)	53
3.3. Ellenirányú mítoszok (J. F. Cooper)	57
3.4. Az allegorézis kettős csapdája (N. Hawthorne)	62
3.5. A hasonmások „fekete” fensége (E. A. Poe)	68
3.6. A leviatán „fehér” fensége (H. Melville)	76
4. A <i>POSTBELLUM</i> KETTŐSÉGEI	85
4.1. Egy kevésbé „genteel” szonettetember (E. A. Robinson)	87
4.2. A látnoki teljesség (W. Whitman)	89
5. A MODERNIZMUSOK HASADÁSAI	93
5.1. Radikális és nagymodern mód a költészetben (E. Pound, T. S. Eliot) . . .	93
5.2. Determinizmus és pozitívizmus: a próza modern hasadásának előzményei	98
5.3. Radikális és nagymodern mód a prózában (G. Stein, F. S. Fitzgerald) . .	103

6. A POSZTMODERN ÖRÖKÖS (V)ISZONYA	111
6.1. A fenséges reflektív rettenete	114
6.2. A paranoid jelentéstermelés fensége (T. Pynchon)	119
6.3. Különálló posztmodern indíttatás (P. Auster)	128
7. AZ ELMÉLETELLENESÉG ELMÉLETEI	133
7.1. A prefix-izmusok	134
7.2. Metamodern oszcilláció	140
7.3. Metamodern kettős keretezés	145
7.3.1. Kettős keretezés: az osztenzív jelenet	146
7.3.2. Performatista kettős keretezés	153
7.4. A tükröződés, oszcilláció és keretezés alakzatai	158
8. KETTŐS KERETEZÉS AZ AUSTER-NARRATÍVÁBAN	163
8.1. Négy, három, kettő, egy (P. Auster)	163
8.2. A performatív utókeretezés példái (P. Auster)	169
8.3. Az igazságigény kettős keretezése (P. Auster, J. Guare)	172
9. A BURJÁNZÓ SZOCIOKULTURÁLIS FENSÉGES	179
9.1. A technológia elektromos, nukleáris és digitális fenséges	180
9.2. A társadalmiság ökológiai, politikai és feminin fenségesei	184
9.3. Kulturális, metafikcionális és részvételi fenséges	186
10. VISSZATÉRÉS A PREMODERN HAGYOMÁNYOKHOZ	191
10.1. A neoromantikus fenséges (T. D. Singh)	192
10.2. A spirituális fenséges (Y. Martel)	201
II. PARA-ERGN	205
IRODALOMJEGYZÉK	211

Köszönettel tartozom édesapámnak, aki támogatott abban, hogy a tudni-nem-érdemes dolgok tudományával foglalkozzam; Bollobás Enikőnek, aki mesteremként és barátként segített ebben; tanítványaimnak az ihletet adó ötletekért; Benczik Verának, Cseh Dánielnek, Fehér Rékának és Szabó Éva Eszternek, kitűnő kollégáimnak az ELTE Amerikanisztika Tanszékén, hogy helyettesítettek alkotói szabadságom ideje alatt; a képzőművész Matievics Évának az ábrák elkészítéséért; Lenkei Diának, mert fontos volt neki a munkám; mindenek fölött pedig Anna lányomnak és Balázs fiamnak a fenséges szép és kalandos tapasztalatáért.

1. Bevezető és eszmetörténeti áttekintés

A fenséges kanonikus elméletei

A fenséges esztétikai hagyományát az antikvitástól egészen az amerikai transzcendentalizmusig e fejezet rövid áttekintése a kanonikus elméletek olvasataiban tárgyalja. A fenséges megértésére törekvő kritikai figyelem hangsúlyosan teoretikus, az egyes művek olvasataiban a magasztos elemelkedés és katarzis elméleti konstrukcióinak, hatásmechanizmusainak vizsgálatában kiemelt szerepet kapnak majd a sajátos fenséges-koncepciók poétikai és strukturális következményei, valamint egy, a vizsgált művek kronológiájából kibontakozó elméleti ív felvázolása.

Ahhoz, hogy az amerikai fenségest mint esztétikai minőséget, poétikai hatást, illetve a bevonódás befogadáselméleti funkcióját kutathassuk a jelenben, szükséges, hogy teoretikus hagyományának megkerülhetetlen hatású teljesítményeit számba vegyük. A téma irodalma könyvtárnyi, részletes feldolgozása semmiképp sem lehet a jelen áttekintő munka célja. A kritikai közmegegyezés ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a folyamatos viszonyulási pontokat jelentő szerzők elméleti munkáinak hasonlóságait és különbözőségeit összehasonlítva, kirajzolódjék egy olyan teoretikus tér, amelyben a hagyományhoz kötődő kortárs jelenségek is értelmezhetővé, megragadhatóvá válnak. Amellett, hogy az elméleti bevezető feladatának tekinti a leggyakrabban ismételt kritikai megállapítások felmondását, az áttekintés elsősorban módszertani céllal készült. A fenséges modernizmus utáni poétikai oly mértékben aknázzák ki az esztétikai minőség paradox jellegéből adódó elméleti potenciált, ami szükségessé teszi az azt leíró kritikai hagyomány feltárta hasonló, visszatérési pontot jelentő strukturális, gondolati alakzatok legnagyobb hatású elemeinek egymás mellé rendezését.

Hipotézisem szerint a komparatív vizsgálatban ily módon azonosítható elméleti eszközök szerkezete a fenségesben fellelhető mintázatokból ered. Viszonosságukban kifejtett kölcsönhatásuk, egymással tartott kapcsolatuk, dialógusuk értelmezését indokolja, hogy a fenséges kortárs alkategóriáinak, ragjainak (kulturális fenséges, digitális fenséges, ökológiai fenséges stb.) folyamatos sokszorozódása megkerülhetetlenül elméleti motivációból táplálkozik. A posztmodern utáni korszak teóriaellenessége (lásd EAGLETON: 2003) a mindennapi kulturális gyakorlatban ellentmondásos módon

éppen a meghaladni kívánt kor elméleti belátásaira épül, miközben nem mondhat le a modernista fordulatot megelőző humanizmus „nagy elbeszéléseiről” sem.

Az antikvitás, a neoklasszicizmus és a felvilágosodás episztemológiai csomópontjait érintve az irodalmi példatár egyes elemeit az amerikai irodalom magasán kanonizált, sokszor értelmezett darabjai alkotják. Szükségszerűen határolja le a példák körét a cél, hogy kitapinthatóvá és elkülöníthetővé váljanak azok az ismeretelméleti, strukturális és funkcionális eltérések, fejlemények, amelyek a fenséges korábbiaktól eltérő felfogáshoz, illetve alkategóriáinak, mutációinak megsokszorozódásához vezettek a jelenkori irodalmi és vizuális kultúrában. Az itt létrehozott olvasatok az adott művek poétikáiba kódolt fenséges-koncepciók különválasztásának céljával közelítenek a szövegekhez.

A kronológia a tizenkilencedik századi amerikai fenségeshez (*the American Sublime*) vezető két évszázados hagyományt, illetve annak modernizmust követő amerikai folyamányait vizsgálja. A történeti fejlődés lehetőséget nyújt arra, hogy a fenséges kritikai tradíciójában kimutathatóvá váljanak a kettősség állandóságukban ismétlődő alakzatai, amelyek ugyanakkor – azok paradox, aszimmetrikus szerkezetéből következően – nyitottak a változatosság, változás és megújulás innovatív formái felé.

Az amerikai fenséges fogalmát a kritikai hagyomány szorosan társítja a Hudson River festőiskola romantikus transzcendentizmusához, de képzőművészeti, építészeti, zenei kánonjainak számos változata kialakítható; az irodalmira például szolgál Harold Bloom sajátos pantheonja (BLOOM: 2015). A fenséges európai hagyománya kívül áll a jelen munka fókuszán, bár az angol (pl. Joseph Addison, William Turner), német (pl. Sturm und Drang, Caspar David Friedrich), francia (pl. Nicolas Boileau, Jules Dupré), spanyol (pl. José Cadalso, Francisco José de Goya) fenséges-koncepciók amerikai ellenpárjával összevetve számos párhuzamosságot mutatnak, és ilyenre magyar vonatkozásban szolgál is majd példával e munka.

A kutatást indító kérdés azonban a fenséges kortárs jelenségeiben megfigyelhető sokszorozódásra irányul, a fenséges alkategóriáit alkotó, egyre-másra szaporodó címkék említett burjánzására. A prefixumokkal jelölt poszt-posztmodernizmusok korában (pl. altermodernizmus, metamodernizmus, remodernizmus stb.) átfogó kutatási területet csak a globális kulturális színtér jelent. A jelen episztemológiai keretének kettőződéseire, illetve specifikusan a fenséges alkategóriáinak sokszorozódására vonatkozó vizsgálatban – a kulturális hegemonia logikájából következően – így megkerülhetetlennek látszik az amerikai fenséges hagyományának, illetve kortárs fenomenjeinek kutatási terepe.

Hipotézisem szerint a fenséges elméleteiből a kritikai hagyomány kezdeteinél, s későbbi folyamányaiban egyaránt kimutatható – keretező, oszcilláló, *mise-en-abyme*-ikus – kognitív alakzatok alkalmasak lehetnek arra, hogy az amerikai modernitás befejezetlen projektjének néhány, a fenségesre vonatkozó ellentmondása annak

megsokszorozódó jelenségeiben felismerhetővé válják (vö. 7.4. fejezet). A fenséges burjánzó kortárs alkategóriái (a technológiai, társadalmi-politikai, illetve a kulturális fenséges ragjai mellett az újra előtérbe kerülő metafizikai és spirituális fenséges) vizsgálatomban kétosztatúan poétikai, illetve a társadalmisághoz köthető szempontok szerint szerveződnek. Ezekhez a narratológia katartikus csúcspontjának (*denouement*) szerkezeti hatásaként elgondolt funkcionális fenséges (vö. 7.2. fejezet), illetve a mitikus fázis fensége (vö. 9.1. fejezet) társul majd, amely utóbbit a Valós befogadásának átmeneti szakaszaként határozom meg.

Mielőtt a huszadik század posztmodern fenségeséhez, illetve a kutatás szempontjából kiemelt fókuszot jelentő kortárs mutációihoz elérnék, mindössze három korszak négy teoretikusának fenséges-fogalmát ismertetem röviden. Az antikvitás (i.sz. első és harmadik század közti) kanonikus eredetpontjának tekinthető Pszeudo-Longinosz művének szoros olvasatát követően Edmund Burke és Immanuel Kant tizenharmadik században megalkotott, egymástól eltérő és egymást kiegészítő fenséges-felfogásait, illetve a tizenkilencedik század amerikai transzcendentalizmusát elméleti szinten megalapozó Ralph Waldo Emerson idevonatkozó téziseit kívánom összefoglalni.

Az amerikai fenséges poétikai formáit, a bennük fellelhető kettősségeket a tizenhetedik és huszadik század közt magasan kanonizált művek értelmezéseivel illusztrálom. A puritán irodalom kezdetétől a transzcendentalizmusig terjedő kort időrendben Anne Bradstreet, Washington Irving, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Ralph Waldo Emerson szövegei, a *postbellum* átmeneti időszakát pedig Edwin Arlington Robinson és Walt Whitman költeményei képviselik majd. A nagymodernizmus poétikáinak felvázolására Thomas Stearns Eliot és Ezra Pound művei, míg a radikális modernizmusra Francis Scott Fitzgerald és Gertrude Stein szövegeinek fenségesre koncentráló interpretációi adnak lehetőséget.

A példák kiragadottak, hiszen kiválasztásuk elsődleges célja az volt, hogy a fenséges posztmodernizmusig tartó amerikai hagyományában azonosított dualításokat egy-egy szerző életművéből vett szöveghelyek szoros olvasatában is bemutathassa a kutatás. Bár kívül maradtak a kutatási területen, Emily Dickinson, Henry David Thoreau, Mark Twain, Edith Wharton, Willa Cather, Theodore Dreiser, Robert Frost, Henry James, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Marianne Moore, William Faulkner, Ernest Hemingway, Hart Crane, Sherwood Anderson, Flannery O'Connor alkotásai kiemelten ajánlják magukat a fenséges vizsgálatához, ily módon életműveik potenciálisan elrendezhetők volnának egy fiktív kánon, az amerikai fenséges-konceptciók kánonjának darabjaiként is. Mivel a posztmodernre vonatkozó kanonizációs folyamatok nem tekinthetők lezártak – ahogyan az is vitatható, hogy egyáltalán maga

a korszak véget ért-e –, így a kilencszázhatvanas évektől napjainkig tárgyalt szerzők kiválasztását a kötet második felében szereplő műelemzések esetében kizárólag a vizsgálat sajátos céljai motiválják.

Vitathatatlan, hogy egy ilyen fiktív kronologikus kánon rekonstrukciója a jelenhez közeledve folyamatosan és fokozottan nyílik meg az eltérő értelmezési lehetőségek előtt, ám mégsem marad levonható következtetések nélkül. A jelen vizsgálat kiindulási pontja az, hogy a fenséges kortárs poétikáinak elméleti összevetése azok történeti előzményeivel olyan belátásokkal járhat, amelyek alapján érvényes kijelentések tehetők a jelenkori episztémére. A történeti áttekintés a nagymodernista törekvésekről leváló, a radikális modernizmus folyományaként értelmezett posztmodern és annak szubverzív magasztosság-fogalmát értelmezve jut majd el a fenséges esztétikai minőségének a kortárs kultúrában megfigyelhető töredezett, megsokszorozódott alkategória-rendszeréhez. A fenséges ragjaiban, deklinációiban fellelhető poétikai tartalékokat és újításokat a jelen kutatás a kortárs műalkotások értelmezései során olyan alakzatok segítségével igyekszik kimutatni, amelyeket derivatív, induktív módon ezen poétikai jellemzőkhöz igazítva azonosítottam.

A kötet második felében a kortárs kulturális jelenségek elemzése során elsősorban a Raoul Eshelman *double framing* (kettős keretezés) terminusát kiterjesztő „kiforduló és beomló kettős keretezés” mintázatára, az önmaga válfaját alfajként bekebelező „egyoldalú *mise-en-abyme*” aszimmetrikus binaritására, illetve a metamodernizmus oszcilláció-fogalmának metaleptikus műveleteit egybefogó „szintlépő ingamozgás” szerkezeti alakzatára kívánok majd támaszkodni. A fenséges altípusainak posztmodern utáni osztódása előfeltevésem szerint egyben oszcilláló visszatérést is jelent mind a nagymodernista metanarratíva humanista hagyományához, mind a szimbolikus pszeudo-longinoszi eredethez.

1.1. A fenségesről – *Peri hüpszosz*

A fenséges esztétikai minőségének írásbeli kritikai tradíciója az ismeretlen szerző (lásd RUSSELL 1995: 145–148), Pszeudo-Longinosz i.sz. első és harmadik század közé datált *Peri hüpszosz* című traktátusával kezdődik. A magyarul Nagy Ferenc fordításában *A fenségről* címmel 1965-ben megjelent töredékes szöveg különlegessége, hogy retorika-elméleti mű.¹ Az érvelő-meggyőző beszédmód sikerességét, módszertanát, elméletét gyakorlati keretben tárgyaló textus szónoklattani példái hagyományosan a démoszt

¹ Kis János 1875-ös, illetve Kallós Ede 1922-es fordításai nem kanonizálódtak.

hadra hívó vezetők beszédei köré csoportosulnak. Mégis, a szöveg fejlődésével túlsúlyba kerülnek az irodalmi példák, amit az első, nyitóegység negyedik pontjában szereplő elhíresült megállapítás ismeretelméleti, filozófiai, esztétikai megállapítása indokol.

A hallgatóságot ugyanis nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja a fenség, hiszen azt, ami csupán meggyőz vagy gyönyörködtet mindenképp és mindig túlszárnyalja ígézetével az, ami csodálatot kelt. Míg ugyanis a meggyőzés sikere nagyrészt rajtunk múlik, a fenség, uralkodó jelleget és győzhetetlen erőt hordozva magában, minden hallgatónak felette áll. Például a feltalálási készség, valamint az anyag belső rendje, vagyis szerkezete sosem tűnik ki egy-két részletből, ezeket az írásmű egész szövevényéből is csak nagy nehezen tudjuk kivenni. A fenség ellenben, ha valahol alkalmas pillanatban kitör, a dolgokat villám módjára egészükben járja át, és a beszélő teljes hatóerejét nyomban feltárja. (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 15)

A szerző paradox módon – miközben a szónoklás művészetének elméletét annak praxisára hagyatkozva kívánja megalkotni – a fenti idézetben a megfelelő szókészlet, trópusok, mondat szerkezetek, az argumentáció építkezése helyett az időbeliségen kívül eső reveláció jelentőségét hangsúlyozza. Az atemporális áthelyeződésben rejlő közvetlen megismerés, az igazság megértésének mámorhoz kötött mozzanata Friedrich Nietzsche 1872-es, *A tragédia születése* című munkájára rímel. Amint a tizenkilencedik századi német filozófus az apollói *principium individuationis* szemléletességének bölcs világosságával szemben a dionüszoszi mámor korlátatlanságát, elragadtatottságát helyezi (NIETZSCHE 1994: 56–57), úgy az antikvitás rétora is különbséget tesz az érvelő okfejtés világossága és a megismerés kinyilatkoztatásszerű mámor között.

Az idézett szövegrészben a fenségesség nem meggyőzi, hanem eksztázisba „ragadja” a hallgatóságot, az önkívületi állapot „villám módjára”, „nyomban” és a maga teljességében tör ki. Hasonló párhuzam figyelhető meg a görög szerző művészet/természet és Nietzsche művészet/élet kettősségeiben. Pszeudo-Longinosz szerint „a művészet akkor tökéletes, mikor természetesnek látszik, a természet viszont akkor szerencsés, ha rejtve művészetet tartalmaz” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 19). Nietzsche pedig így ír az emberről: „művészet menti meg őt, s a művészet által megmenti őt az életnek – az élet” (NIETZSCHE 1994: 87), mivel minden élet illúzió, látszaton, végső soron művészetben alapszik (NIETZSCHE 1994: 45). Bár az antikvitás felől nézve a Nietzsche-párhuzam anakronisztikusnak tűnhet, mint az látható lesz, *A fenségről* számos szöveghelye – talán éppen paradox gondolatformáinak köszönhetően – a kritikai hagyomány szinkron párbeszédeinek izgalmas példáit kínálja.

A traktátus első passzusát követő második egységben a szerző a fenséges forrását, a velünk született, természetes nagyszerűséget vizsgálva felállítja az emberi élet/józan

megfontolás, illetve a természet/elmélet ellenpárjait, amelyek a szerző értelmezésében szingularitást képezve egymásba omlanak.

Hisz amit Démosthenész az emberi életről általában kijelent, hogy tudniillik legfőbb jó a jó szerencse, másodsorban nem kevésbé értékes a józan megfontolás, aminek híján tönkre megy a másik is, az irodalomról ugyancsak elmondható, amennyiben a természet a jó szerencse helyét foglalja el, az elmélet pedig a józan megfontolását. De a legfontosabb: azt a tényt, hogy a kifejezőmód bizonyos elemei egyedül a természetben alapulnak, azt sem tanulhatjuk meg máshonnan, csak az elméletből. (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 17)

A magát mesterségbeli (*techné*) tudástárnak megjelenítő szöveg tehát a természetben (*phüszisz*) rejlő fenségest (*hüpszosz*) a természettől elválaszthatatlan elméletben (*theória*) igyekszik felmutatni. A fenségest szingularitásként tematizáló elméleti szövegben a metasztint egybeesni látszik tárgyával. Maga a fordítást készítő Nagy Ferenc is kiemeli, hogy a traktátus stilisztikai rétegében megfigyelhetők választott témájának sajátosságai, a fenséges jellemzői: „az íróművész (Pszeudo-Longinosz) legtöbbször saját stílusának alakításával érzékelteti a tárgyalt mű formai és szerkezeti sajátosságait” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 5). Az értekezés azonban nemcsak nyelvi megformáltságát tekintve, de az általa megalkotott elméleti konstrukció szerkezeti felépítésében is a kettősségek egymásba omlására épít, hasonlóan a dichotómiáktól elemelkedő fenséges szingularitáshoz.

A fenséges platonikus, transzcendens metafizikájára épülő koncepcióját Pszeudo-Longinosz a harmadik fejezetben inverz módon három negatív meghatározással írja körül. A fenséges hatását ellehetetleníti (1) a dagályosság erőtlensége; (2) a nagysággal, nagyszerűséggel szemben álló éretlenség; (3) a szenvedélyességet ellehetetlenítő álpátosz (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 19). A fosztóképzőkkel és a „hamis” jelentésű előképzővel körülrajzolt üres helyet a hetedik egység pozitív definíciója tölti be, mely ismét egy adott kettősség pólusainak eggyé válását adja: „Az igazi fenségestől ugyanis természetszerűleg fölemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámmorral meg önérzettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 25).

Ezúttal két huszadik századi teoretikus, Wolfgang Iser, valamint Wayne C. Booth elméleteivel összeolvasva Pszeudo-Longinosz szövegét válik igazán izgalmassá ez a kijelentés. Booth, aki az 1961-es *The Rhetoric of Fiction* (A próza retorikája) című művében alapozza meg azt a narratológiai axiómát, hogy minden narratíva a retorika egy formája, ugyanitt vezeti be a beleértett vagy implicit szerző fogalmát (BOOTH 1983: 70), amit Wolfgang Iser beleértett olvasó koncepciójára alapoz (ISER 1974: 108). A traktátus fenti

megállapítását a recepcióesztétika felől közelítve, létrehozható a fenséges fent idézett definíciójának olyan értelmezése, amely szerint a fenséges hatása akkor jön létre egy adott narratíva befogadásakor, ha a beleértett olvasó egybeesik a beleértett szerzővel, ha a befogadás két pólusa szingulárisává válik.

Hasonló egyesülésre, eggyé válásra számos példát találni a műelemzések során is. Az Euripidész-részlet kommentárjában alkotó és műalkotás egységét hangsúlyozza a szöveg: „Hát nem azt mondhatnád, hogy a költő lelke is felszállt a kocsira, és a veszélyből részt kérve együtt röpült a lovakkal?” (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 25). Ugyanígy Homérosz értelmezésekor is szerző és szereplő identitásai csúsznak össze a fenséges hatásában létrejövő önkívület során: „Előfordul még az is, hogy mikor az író egy bizonyos személyről beszél, hirtelen elragadtatva magát, ugyanabba a személybe megy át” (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 79).

A kettősségtől elemelkedő osztatlan egység, az „igazi szenvedély”, „áradó ihlet”, „isteni sugallat” mámorának élményén át mindannyiszor a platóni ideák metafizikai létezői (PLATÓN 1984) felé nyitnak átjárást Pszeudo-Longinosznál (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 29). A kozmosz igazságának tudatos megértéséhez vezető apollói szónoklat így párba kerül az önkívületi eksztázisban megélt dionüszoszi elragadtatás tapasztalatával. De mert a „környező világűr határait is átlépik eszméink” (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 97), igazság és az önkívület emelkedettsége egyszerre és együtt van jelen a fenséges esztétikai minőségében. Ezt hangsúlyozza Longinosz huszonegyedik századi kommentátora, Stephen Halliwell is, amikor a következőket írja a jelen fejezet elején beidézett villám-hasonlat kapcsán.

Amennyiben szó szerinti olvasatát vesszük Longinosz villám-hasonlatának, kísértést érezhetünk, hogy összevessük a mennyei jelenség dühöngő hatalma iránt érzett elragadtatott csodálatot a villám fényében feltárulkozó, szélesre nyíló világ látványával. Ugyanakkor ez a kép aligha hordozza magában a tudat két különböző aspektusa közti analitikus elkülönülést, sokkal inkább adja egyetlen tapasztalatba sűrített egységük erőteljes képzetét. (saját fordítás) (HALLIWELL 2011: 331)

A fenséges hatásában apollói igazság és dionüszoszi mámor szövegszerűen kimutatható módon együtt szerepel Pszeudo-Longinosznál: „a szónoki képzelet *legszebb* tulajdonsága mindig a meggyőző és az *igaz*”, „nem csupán *meggyőzi* a hallgatót, de *le is igazza*” (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 57, kiemelés tőlem). A narratíva racionális, logikus „oknyomozó” eljárása úgy lépheti át a meggyőzés határát, hogy a szónok képzelete a „bizonyító erejű tényről” a „képzelet rendkívüli varázsa” felé tereli hallgatóságát, s így a „*két együvé rendelt elem*” közül az erősebb „magába vonja a másik hatóerejét” (PSZEUDEO-LONGINOSZ 1965: 58–59, kiemelés tőlem).

Ez a longinoszi hagyomány bő ezer évvel később a magyar irodalomban is eleven példára talál. Kulcsár Szabó Ernő *Innen és túl. Költészet és nyelviség az irodalmi modernség fordulópontján* című kötetében ehhez a forráshoz kanyarodik vissza, amikor Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségét*, a magyar költészet fenségesének csúcsteljesítményét elemezve mind a racionalitás/irracionalitás, mind a későbbiekben részletesen is tárgyalandó *mise-en-abyme* jelentőségét emeli ki.

A kiáltásig fokozódó boldogság és a józan megrendültség affekciója innen tekintve azért nem semlegesíti vagy hozzá feszültségbe egymás esztétikai hatását, mert mindkettőt olyan jelenség váltja ki, amelyek nem esnek ugyan egybe, de az érintkezésnél szorosabb a kapcsolatuk. Mert ha abból indulunk ki, hogy az egyként grandiózus színjátékot afféle mise-en-abyme gyanánt – és tőle lényegében elkülöníthetetlen módon – maga a firmamentum, a végtelen nagyságában érzékelt természet érint(hetetlen) része zárja magába, akkor a kétfajta hatás az ünnepélyes emelkedettség esztétikai minőségében akkor is egymáshoz illeszkedik, ha az egyik elragadtatást, a másik pedig megrendültséget vált ki. Ilyenként ugyanis mindkettő ama fenség(esség)től való megérintettségnek a következménye, amelyet Kant a természeti nagyság (esztétikai) megtapasztalási formájának nevezett, ahol a nagyság megindultságot/meghatottságot („Rührung”) vált ki az emberben. (KULCSÁR SZABÓ 2018: 43)

A fenti példák részben azt is igyekeztek bemutatni, hogy Pszeudo-Longinosz elméleti konstrukciójában a fenséges vizsgálata miként hat vissza szövegének szerkezetére, illetve az azt működtető gondolatformákra, mintázatokra. Mivel a szerző szónoklattana a fenségest tárgyalva központi fogalmát platonikus ismeretelméleti, filozófiai és esztétikai keretbe ágyazza, hallgatóságához (tanítványához és barátjához, Postumius Terentianushoz) intézett retorikai művét úgyszintén a fenséges hatásának elérése motiválja. Éppen ezen okok miatt volt megfigyelhető, hogy az egyre-másra felállított bináris oppozíciók metaleptikus áthelyeződésük során önkéntelenül is osztatlan egységekké válnak, mégpedig az egymásra kifejtett kölcsönhatásuk során létrejövő metafizikus jelölési síkon: a platóni ideák esszenciájának szintjén. Amennyiben a teoretikus dimenzió felől a gyakorlatot jelentő retorikai eszköztár felé fordul a figyelem, azt látni, hogy az előbb említett kölcsönhatás, a kettősségek közti oszcilláló mozgás az, amely az elmélet szintjén a fenséges atemporális, dichotómiáktól eltávolodó hatását (*ἐκστασις*) létrehozza.

A tizedik fejezettől indul a fenséges hatás elérését célzó retorikai eszköztár példákon történő bemutatása a traktátusban. Szapphó *Aggaliszhoz* címzett költeményét elemezve, a legalapvetőbb retorikai eszköz, a szelekció kiemelésekor Pszeudo-Longinosz megállapítja, hogy az ellentétes jellemzők, vonások „egybefoglalása”, „egyszerre” történő bemutatása, tehát mindezek „együttese” eredményezi a magasztos rendkívüli erejét

(PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 41). A lírai én egyidejűleg „öntudatlan”, de „eszmél” is; a szerelmi örület és szenvedély fenséges hatása abban a térben jön létre, amit a megismerés két (dionüszoszi és apollói) aspektusa közti oszcilláló mozgás teremt meg (IBID.). A tizenkettedik szakaszban a fokozással kapcsolatosan a szerző megjegyzi, hogy az szerepet kaphat a gondolat és a szenvedély közvetítésében egyaránt, s e kettő közötti mozgásában is elnyerheti jelentőségét.

A következő egység az „[e]lőző nagy írók, illetve költők utánzása és versengve követése” köré szerveződik (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 41). A posztmodern szövegirodalmat, illetve Harold Bloom „hatásiszony” fogalmát (BLOOM: 1973) megelőlegező módon hozza fel a szerző Platón példáját, aki szerinte nem emelkedhetett volna fel „költői tárgyaihoz és kifejezéséhez, ha bizony az elsőségért [...] Homérosszal, mint ifjú ellenfél a csodált hőssel [...] nem küzdött volna” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 49). Pszeudo-Longinosz elméletében tehát a két szövegvilág közötti vetélkedés, szüntelen mozgás az, ami felemeli a lelket.

Anélkül, hogy a *Peri hüpszosz* valamennyi retorikai alakzatát számba vennénk, érdemes a legfontosabbakban benne foglalt kettősségeket mint a magasztos hatást eredményező oszcilláló mozgás végpontjait felsorolni. A traktátusban a „képzeleti képek” esetében az „elkápráztatás” és a „világos beszéd” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 49) egyszerre hangsúlyos; az „elfordulás” és „fordulat” alkalmazásakor „az elragadtatásban is józanságra van szükség” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 61); a leplezett alakzatok a „mesterség” és „nagyszerűség” közti térben jönnek létre (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 63); a kérdés–felelet alkalmazása a kettő végpont közötti hirtelen váltásban teremti meg az elragadtatottság hatását (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 65); a köztöszóelhagyás pedig az ellipszis és a hiányzó elem közti térben „egyszerre gátat vet és hajszol” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 67). A szövegszerkezet, a szórend felforgatása esetében pedig a *hyperbaton* és az *inversio* példái abból merítik megrendítő erejüket, hogy a „rend ugyan rendszertelen, a rendszertelenség viszont némi rendet foglal magában” (PSZEUDO-LONGINOSZ 1965: 69).

Pszeudo-Longinosz szövegének rövid áttekintése két elméleti strukturális alakzatot mutat ki, amelyek a fenséges esztétikai minőségére irányuló jelen vizsgálat szempontjából alapvető fontosságúnak tekinthetők. Az első, amit Halliwell a villám-hasonlatot értelmező, fentiekben idézett megállapítása is megerősít, hogy felfejthető egy olyan alakzat, amelyben egy adott dichotómia egymás mellé rendelt, azonos szinten elhelyezkedő pólusai közül az egyik aszimmetrikus módon alkategóriájává teszi *pandant*-ját, ezzel megteremtve egy addig nem létező strukturális szint metalepszisét.²

² Egy ilyen, az önmaga bináris ellenpárját alkategóriaként inkorporáló rendszer szerkezetileg a végtelen hatását megteremtő aszimmetrikus *mise-en-abyme*. Az ilyen alakzatokról más összefüggésben részletesen és bővebb terjedelemben írok *Lovecraft Laughing* című kötetemben (lásd HEGYI 2019a: 7–17, illetve magyarul: HEGYI 2019b: 274–285).

A longinoszi példánál maradva, a villám világossága egyszerre jelöli az apollói és dionüoszsi megismerés két módozatát, ugyanakkor a fenséges hatásában az utóbbi, önkívületi, atemporális tudás – miközben nem válik el az igazság argumentálható megismerésétől – a két pólus egységében, a megteremtett szingularitásban a binaritás tartománya fölé emelkedik. A második alakzat hasonló transzpozíciót, metalepszist hoz létre, ám ezúttal egy adott polaritás két eleme közti oszcilláló mozgás révén teremődik meg a fenséges egységesülő szingularitása. Míg az első esetben a görög etimológiájú *meta*- előképző az általánosan ismert „felett, kívül” jelentést veszi fel, az utóbbi esetben a *metakszü* határozó szórövidítésével létrejövő *meta* „köztes”, „utána, mögötte” értelmet hordoz (vö. 7.2. fejezet). Erre az ingázó mozgásban létrejövő, fölöttes jelölési szintre lépő egységre szolgáltak példa gyanánt az előző bekezdés retorikai alakzatai.

Hipotézisem szerint ez a két, a fenséges kritikai hagyományának kezdeténél jelen lévő alakzat végigkíséri a fenséges esztétikai minőségének művészettörténeti fejlődését, és kortárs fejleményeiben is kimutathatóvá válik. Érvelésem során ilyen értelemben definiálok és különítem majd el a második alakzat Gérard Genette-i (2006) értelemben vett vertikális metalepszist a kortárs, többek között metamodern poétikákból is kirajzolódó horizontális burjánzásától (vö. 7.4. fejezet).

A szép, a rút, a groteszk és a többi esztétikai minőséggel ellentétben a fenséges hagyománya tehát a retorikában, a befogadó bevonásának céljában gyökerezik. Az érvelés világosságának meggyőző erejével szemben szónoklattanában Pszeudo-Longinosz a fenséges transzformáló erejét állítja. A kommunikációs csatorna két végén az orátor és hallgatósága, illetve a szerző és befogadója áll. A szöveg ilyen értelemben kevert műfajú, a diszkurzus szintjén (1) értekezés, ugyanakkor műfajában (2) szónoklat, de kontemplatív (3) irodalmi műalkotás is egyben. Az érvelés világossága a szöveg (1) didaktikus funkcióját látja el, míg a magasztosság mámorító tapasztalatának közvetítése egyrészt (2) a platóni ideák valóságába vezető áthelyeződést, illetve (3) az irodalmi, esztétikai fenséges tapasztalatának átadását szolgálja. A *Peri hüpszosz*ban a nagyszerűség hatásának eléréséhez szükséges eszközök leírása közben a szerző a transz és az eksztázis eléréséhez nélkülözhetetlen transzferencia, transzgresszió (mint kilépés, áthelyeződés, elemelkedés, elragadtatás és önkívület) mozzanatát ajánlja.

Pszeudo-Longinosz értekezése szónoklattan, és paradox (illetve tárgyából következően természetes) módon mégsem az. A kritikai hagyomány remekműként tartja számon, Laurentius Norrman a tizenhetedik században „Aranykönyv”-nek nevezi: a rövid szöveg recepciója pedig a mai napig egyre bővül. Mindez nem független a traktátusban megalkotott elmélet tárgyától, vagyis a fenségestől. A szerző Caecilius Calactinus (CAECILIUS 1967) i.e. első századbéli rétor művével vitázva, tanítványa, Postumius Terentianus okulására és meggyőzésére írta meg traktátusát. Bizonyos értelemben tehát a szöveg maga is szónoklat. Olyan diszkurzus, amely kölcsönhatásban

témájával a fenséges hatás elérésére tör, s melyben az orátoroktól vett példákon éppen ezért eluralkodnak a költészetből vett illusztrációk: hiszen – a szerző már idézett szavaival – a „két együvé rendelt elem” közül az erősebb óhatatlanul „magába vonja a másik hatóerejét”. Talán éppen ezért remekmű Pszeudo-Longinosz írása, a fenséges mint téma áthatja a szöveget, átírja a műfajt. Így lesz a mű szónoklattani eszköztárból egyszerre esztétikai értekezés, metafizikai ismeretelmélet és sztoikus morálfilozófia, hogy végül a mű elemelkedett, humanista zárlatában ez az utókor számára máig ismeretlen nevű ember kicsinyességről és nagyszerűségről, szabadságról és beletörődésről, hanyatlásról és a halhatatlan erény platóni ideájáról szólhasson fenséges, derűs nyugalommal.

1.2. A rettenetes fenséges

Hosszú időnek kellett eltelnie, hogy az antikvitas klasszikus poétikaelméleti alapjait a klasszicista, arisztotelianus dogmatizmust képviselő Nicolas Boileau-Despréaux két nagyhatású tankölteményében, a *Költészetről* (BOILEAU 1885: 1–74) és a *Költészettan* (BOILEAU 2007: 85–90) címűekben újra felfedezze. Boileau a francia klasszicizmus számára az észszerűség nevében a hely, az idő és a cselekmény egységét szigorúan előírt normává tette. A fenséges hatását szabályszerűségekből származtatva így voltaképp eltávolodott az antikvitas előíró és leíró elemeket egyaránt tartalmazó poétikáinak eredeti szellemétől. (Rideg formalizmusa már csak azért is meglepő, mert Pszeudo-Longinosz traktátusát maga ültette át franciára 1674-ben.)

Egy évszázaddal később a felvilágosodás eszmetörténeti keretében kialakuló romantika lesz az, amely az antik poétikai hagyománnyal élő párbeszédet folytatva visszatér a többek között Pszeudo-Longinosz által is képviselt örökséghez. A hosszú tizen-nyolcadik században a felvilágosodás episztéméje nélkülözi az eleve adott világrend bizonyosságát és biztonságát. Így e kor a tapasztalatra támaszkodva, az empirizmus filozófiájában kereste a tudás és az immanensnek tekintett értékrendszerek eredetét és okait. Az esztétika ily módon autonómmá, önértékűvé vált. Jelentőségét nem elrendelt vallási doktrínákból merítette, nem állt szándékában üzenetet közvetíteni, ellenben az érzékenység és képzelőerő kultuszával maga kívánt esztétikai értéket teremteni/létrehozni, valamint a kifejezés ereje révén magasztos hatást gyakorolni a befogadóra. Hogy az Edmund Burke és Immanuel Kant munkáiban kialakított fenséges nagyhatású koncepcióit értelmezhezzük – amelybe a rettenet (*terror*) fogalma is szervesen beletartozik –, szükséges egy rövid kitérőt beiktatnunk Boileau angol kortársának, a filozófus John Locke egyik morálbölcseleti tézisének felidézésére.

A tizenhetedik század kontinentális racionalizmusával szemben az empirista John Locke főműve, az *Értekezés az emberi értelemről* (1689) (LOCKE 2003) a pozitív és negatív erkölcsi értékeit az öröm és fájdalom viszonyrendszerébe helyezi.³ Locke szerint a tapasztalás az érzékelésen keresztül az elmében létrejövő reflexiókban teremt meg jót és rosszat: „Azt nevezzük mármost jónak, aminek természetes hajlandósága van arra, hogy örömet okozzon nekünk [...]. Rossznak ezzel szemben azt nevezzük, aminek arra van természetes hajlandósága, hogy valamely tetszőleges fájdalmat létrehozzon vagy növeljen” (LOCKE 2003: 243). Locke azonban az öröm/fájdalom dichotómiát aszimmetrikussá teszi, amennyiben a fájdalmat határozza meg a vágy mozgatórugójaként, ilyen értelemben pedig az ideák elérésére irányuló tettek motivációjaként is: „Vágnak nevezzük mármost azon kényelmetlenséget, melyet olyasvalami távollétekor találunk magunkban, ami az élvezet ideáját hozza magával [...]” (IBID.). A felállított polaritás negatív pólusa így fölébe kerekedik a pozitívna, s ez Locke rendszerében logikusan csakis egyetlen konklúzióhoz vezethet: „Minden szabadságunk forrása [...] a képesség, melynek segítségével fölfüggeszthetjük ezen vagy azon vágy követelését” (LOCKE 2003: 286).

Edmund Burke-nek (1729–1797) a *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (1757) című értekezésében (magyarul: BURKE 2008) kifejtett filozófiai rendszere az öröm és fájdalom locke-i, aszimmetrikus ökonómiájához képest nemcsak elmozdulást jelent, de egyben hidat is képez Locke morálfilozófiájának domináns terminusa és a kanti „negatív öröm”, illetve „rettenet” fogalmai között. Ez a kapcsolat a fenségesnek Immanuel Kant *Az ítélőerő kritikájában* (1790) (magyarul: KANT 2003) megalapozott koncepciója tekintetében lényegi fontosságúnak tekinthető. Burke a romantika szülötteként nem a természet isteni lényegét kutatta (ez majd a transzcendentalizmusban tér ismét vissza), számára a végtelen mint a fenséges forrása csupán a képzelőerő szüleménye, hiszen „csalás áldozatai vagyunk akkor”, ha „a dolgok végtelennek látszanak, és ugyanolyan hatást keltenek, mintha valóban azok volnának” (BURKE 2008: 87). Szigorúan a tapasztalásra, számos példában személyes élményeire építve az empirista Burke arra a következtetésre jut, hogy az öröm független a fájdalomtól, így a fenséges hatását létrehozó kettősség pólusait mint „a fájdalomhoz való viszonylatban létező öröm” (BURKE 2008: 41) értelmében vett gyönyört és fájdalmat határozza meg.

Az öffenntartással kapcsolatos szenvedélyek a fájdalom és a veszély köré szerveződnek; e szenvedélyek egyszerűen fájdalmasak, ha kiváltó okuk hatással van ránk; gyönyörköd-
tetnek viszont, ha anélkül találkozunk a fájdalom és a veszély ideájával, hogy ténylegesen

³ A fenséges témája brit hagyományának népszerűségét jelzi, hogy már a korban számtalan elméleti munka született többek között Anthony Ashley Cooper, Edward Young, Hugh Blair és Henry Home, John Baillie, John Dennis, Joseph Addison, Lord Kames, Mark Akenside, Robert Lowth tollából (lásd ASHFIELD és DE BOLLA 1996).

olyan helyzetben volnánk. Ezt a gyönyört azért nem nevezem örömmek, mert a fájdalom köré szerveződik, s mert számottevően különbözik a pozitív örömről minden ideájától. Fenségesnek nevezek mindent, ami kiváltja ezt a gyönyörérzetet. (BURKE 2008: 60)

Azt, hogy Burke tézise milyen mértékben nagy hatású és modern gondolat, mi sem jelzi jobban, mint hogy a fenséges kortárs alkategóriájának, a kulturális fenségesnek kétszázötven évvel későbbi központi jellemzője éppen a medializáltság megnyugtató biztonságában lehetővé váló, végtelenségig felfokozott rémület gyönyörteli tapasztalata lesz. Bár a biztonságos távolságból vagy közvetítettségében szemlélt fájdalom és veszély fenséges gyönyör forrása lehet, Burke ezt a hatást ismét az önfenntartás kényszeréhez csatolja vissza. Kiemeli, hogy a rettenet tapasztalatának kiváltó oka a potenciális veszély, amely éppen azért, mert fenyegető, semmiképp sem lehet lenézés tárgya (BURKE 2008: 67). Ez a meghatározás Immanuel Kant későbbiekben tárgyalandó dinamikailag-fenségesének előképe, ugyanakkor annak ellenpárját, a matematikailag-fenséges alapjául szolgáló végtelen kiterjedést, mint korábban arról már szó volt, teljesen más kontextusban értelmezi.

Kiindulásképp Burke maga is megteszi a két fogalom közti distinkciót: „minden olyan dolog, aminek látványa rettenetes, egyúttal fenséges is, függetlenül attól, hogy a rettegés kiváltó oka nagy kiterjedésű-e vagy sem” (IBID.). Ugyanakkor izgalmas módon a végtelen hatását az irracionalitást eredményező vég nélküli mentális hurkokhoz köti: a pörgés utáni szédülés folytatódó forgásához, a repetitív hanghatások dallamtapadásához, az örület körkörös, kényszeresen ismétlődő ciklusaihoz (BURKE 2008: 88). A rettenet párhuzamos forrásaként Burke tehát nem a végtelent, hanem a hatalmaságot határozza meg. Empirikus tudása a filozófust arra készíti, hogy a magassággal szemben a mélység fenségességét hangsúlyozza, hiszen a fenntartáshoz, túléléshez kötődő szenvedélyek közül a fájdalmat és a veszélyt határozta meg lényegiként (BURKE 2008: 44). A mélységben megbúvó fenyegetés (ellentétben a magasság szépségének kontemplatív látványával) a *mise-en-abyme* végtelenül tükröződő ismétlődésében létrejövő folyamatos regresszióra utal. Mivel Burke a végtelen hatását a körkörös ismétlődésekhez, egyúttal a hatalmas mindent elnyelő mélységének fenyegetéséhez köti, elengedhetetlen egy rövid kitérőt tenni a *mise-en-abyme* fogalmának, jelentésének tisztázása érdekében.

A *mise-en-abyme* vagy *mise-en-abyme* francia heraldikai szakszó, eredeti jelentése az *escutcheon*, a címerpajzs közepén szereplő címer. Az irodalomelméleti fogalom ismert fordításai: „szakadékba, mélységbe vetve”, „a végtelenben”, „végtelen regresszus”, „tükrörszöveg”, „öntükör”. André Gide *1893-as Naplójában* először tesz említést a *mise-en-abyme* heraldikai szimbólumában rejlő ikonikus lehetőségekről: „[...] vagy még világosabbá tenné, mi is volt a szándékom, ha azt összevetnénk azzal a heraldikai

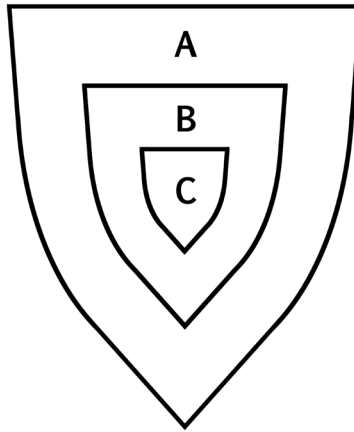
alakzattal, amelyben az eredeti pajzs egy második reprezentációja is megtalálható: »*en abyme*«, önmagán belül” (saját fordítás) (GIDE 1967: 30).

Az eredendően heraldikai koncepció leírása Claude-Edmonde Magny *Histoire du roman français depuis 1918* című művében szerepel (vö. MAGNY 1950), Lucien Dällenbach viszont már narrativikai terminusként ír teljes könyvet a témában (DÄLLENBACH 1989). A narratológiában a belső elbeszélés intenzív regressziójából következő extenzív progresszió tükrörmechanizmusának megnevezésére használatos a terminus. Mieke Bal a címertanból kölcsönzött alakzat mechanikus applikációjától tartva így ír a *mise-en-abyme*-ről:

Ez a jelenség (egy beágyazott textus, amelynek története az elsődleges fabulára hasonlít), összevethető a végtelen regresszussal. A jelenséget leíró francia terminus a „*mise-en-abyme*”. A terminus a címertanból ered, ahol a jelenség képi ábrázolásokkal kapcsolatban fordul elő. Irodalmi megfelelője esetében azonban a nyelv közegében van dolgunk a végtelen regresszussal. [...] A végtelen regresszus perspektívájába nem a kép teljessége, hanem a szövegnek csak egy része vagy bizonyos aspektusa kerül. A főleges bonyodalmak elkerülése érdekében javaslok a „tükröszöveg” terminus bevezetését a „*mise-en-abyme*” helyett. (saját fordítás) (BAL – BOHEEMEN 2009: 57–58)

Mieke Bal javaslata nem egyszerűen a tükröződésben keletkező kettősségre, hanem a teljes egészt indexikusan jelölő részletekből kibontakozni látszó végtelen hatására is felhívja a figyelmet „címer a címerben” alakzata esetében.

Dällenbach az alakzatok burjánzásaként (DÄLLENBACH 1989: 20–26) írja le a *mise-en-abyme*-ben végbemenő végtelen regressziót, azt a hasadékot, *fissure*-t, amely feneketlen mélységként tátong egy adott bináris rendszer megnyíló szerkezetében. Amennyiben „A” pajzs kicsinyített mását („B”-t) elhelyezzük az eredeti („A”) pajzs közepén (*en abyme*), belátható, hogy a „B” pajzs által lefedett terület megváltoztatja az „A” pajzs eredeti geometriai szerkezetét, létrehozva így módon egy harmadik „C” pajzsot (a „B”-t tartalmazó „A”-t), amely a további belső tükrözés során létrehoz egy újabb „D” pajzsot (közepén a „C”-vel), és így tovább a végtelenségig. Vagyis a tükrözés az eredeti alakzat módosulásával is jár. A tükrözésben létrejövő újabb és újabb rétegek ismétlődésének dinamikája visszafelődő implóziót, beomlást eredményez. Minden egyes felvitt réteg progressziója újabb regressziót hoz létre *ad infinitum*.



1. ábra. Pajzs a pajzsban: amennyiben a végtelen tükröződést a három kezdeti szintre redukáljuk, a „C” pajzs alakzatával szemben a „B” két-, míg az „A” háromrétegű, elkülönülő alakzatait kapjuk.

Edmund Burke művében *A hatalmasság* című fejezet a kiterjesztett regresszió hasonló alakzatát írja le, amikor a magassággal szemben a mélységben megnyíló végtelen kicsinység folyamatosan csökkenő skáláját állítja.

Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy a magasság kevésbé nagyszerű, mint a mélység, s hogy megrendítőbb élmény letekinteni egy szakadékba, mint felnézni egy azonos magasságú tárgyra [...]. [A] végletes kicsiség is fenséges, amikor az anyag végtelen oszthatóságát vizsgáljuk [...], amikor felfedezéseinket még lejjebb erőltetjük, és még az előbbieknél is nagyságrendekkel kisebb teremtményeket vizsgálunk, valamint a létezés mindegyre csökkenő skáláját, melynek nyomon követésében a képzelet és az érzékek egyaránt elvesznek, elámulunk és összezavarodunk a parányiség csodáitól; és hatás szempontjából a kicsiségnek ezt a végtétét nem tudjuk megkülönböztetni magától a hatalmasságtól. (BURKE 2008: 86–87)

A befogadott látvány egységében létrejövő teljességgel párhuzamos redukció a szubjektum oldalán is megjelenik. Burke szerint a fenséges kiváltotta hatás legmagasabb foka a „döbbenet” (*astonishment, amazement*), alacsonyabb fokozatai pedig a „hódolat” és a „tisztetet” (BURKE 2008: 164). A „döbbenet” főnév kiválasztását a két angol szó latin és görög megfelelőinek etimológiáival támasztja alá, s a következő jelentéseket sorolja fel: „lesújtott”, „villámsújtotta”, illetve a „félelemmel vegyes csodálat” (BURKE 2008: 68). Míg az első két jelentés fölfogásomban a Jürgen Habermas-i értelemben vett életvilág (HABERMAS 2011) radikális redukcióját jelöli, az utóbbi a megsemmisülés

lehetőségének tapasztalatára utal, annak bekövetkezte nélkül. A villámsújtotta szubjektum a jövő és múlt kontextusától megfosztva képes az itt-és-most teljességében, annak megtapasztalásában feloldódni, míg a félelemmel vegyes áhítat összetett érzülete (*awe*) önmaga végtelen kicsinységében és védtelenségében képességét erősíti mind a túlélésre, mind az önfenntartásra.

A fájdalom és a veszély így központi ideák Burke filozófiájában, aki a rettenetet tekinti a legerősebb érzésnek, melyre az elme képes (BURKE 2008: 44). A valódi fenyegetettség nem okozhat gyönyört, de bizonyos távolságból szemlélve, a rémületes vég elkerülésének biztos tudatában, illetve a fenyegető veszély megszűntekor fellép a gyönyör érzése, amely a rettenet forrásából táplálkozik. A gyönyörteli borzongást és rémülettel vegyes nyugodt derűt keltő fenségest a szépség jellemzőivel szembeállított „feketeség és sötétség” fogalmai segítségével írja le, központi példája pedig John Milton *Elveszett Paradicsoma*. A kiválasztott szöveghely végső szavai így hangzanak: „szörnyű félhomályt / terít a félvilágra, s változással / rémít királyokat” (BURKE 2008: 73). Lucifer nagyságát az epikus költeményben tragikus bukása adja, Istennel vívott harca eleve kudarcra ítélt. Így fenségessége éppen abban rejlik, hogy a végtelen jószág közvetlen közelében is szabadságot követel magának a gonosz választására. A fényhozó így burkolódik „feketeségbe és homályba” (*obscurity*). A Sátán alakjának leírását kommentálva Burke a kaotikus sötétséget, a végtelen veszélyt sugárzó bukott, ám szabad angyal tragikus fenségességét emeli ki, amikor a befogadó önmagából való kilépéséről, eksztázisáról ír: „Az elmét saját magán kívülre űzi a hatalmas, zavaros képek sokasága, melyek éppen sokaságuknál fogva oly hatásosak” (IBID.).

Visszatérve e fejezet kiindulópontjához, Burke filozófiája annak az episztemológiai, poétikai hagyománynak nagyhatású fenoménje, amely a például hozott boileau-i, neoklasszicista szabályosságot (a normatív arányosság harmóniáját, az idealizált és formalizált szépségeszményt) előíró esztétikai ízlésvilággal szakít radikálisan. A gótikus kelléktár rettentő szirtfokai, háborgó viharban tornyosuló tarajos hullámai, a borzongató sírkeretek és kísértetjárta kastélyok hideglelős, gótikus atmoszférája elválaszthatatlan a fenséges esztétikai minőségének a rettenetes hatásán alapuló fölfogásától. A rettenetes keltette fájdalom múlásával fellépő érzület (*delight*) koncepciójának megalkotása a *Filozófiai vizsgálódás* kategóriarendszerében elvezet a locke-i gyönyörtől (*pleasure*) a kanti „negatív öröm” (*negative Lust*) terminusához, amely a német gondolkodó számára lehetővé teszi, hogy a két angol filozófus rendszerében ugyancsak központi tulajdonságként a hagyományban meghatározott tisztelet és csodálat jellemzőit a fenséges köré épített eltérő rendszerben tárgyalja.

1.3. Az észeszme fölémelkedése

Burke megállapítása, miszerint „[a] nagy kiterjedés erőteljes forrása a fenségesnek” (BURKE 2008: 86), visszhangra talál Immanuel Kant (1724–1804) *Az ítélőerő kritikájában* (1790), amikor *A fenséges elnevezésének magyarázata* című paragrafus a következő mondattal indít: „Fenségesnek nevezzük azt, ami összemérhetetlenül nagy” (KANT 2003: 160). A kritikai recepció közmegegyezéssel a matematikailag-fenséges és a dinamikailag-fenséges distinkciójának bevezetését, illetve az utóbbihoz kötött morális dimenzió transzcendentális értéktulajdonítását tartja a német filozófus bölcséleti rendszerében olyan újításoknak, amely meghatározó fordulatot hoz a fenséges elméleteinek hosszú hagyományában.

A *matematikailag-fenséges*szel kapcsolatos lehangsúlyosabb állítás az immanencia felől közelít a mennyiségnek mint mérce nélküli fenségesnek a fogalmához. A kicsi és nagy méretekhez ugyanúgy köthető szépség tulajdonságaival szemben a matematikailag-fenséges az összemérhetetlenség abszolútumaként váltja ki a magasztosság eszméjének hatását a látvány befogadójából. Ez a gondolati alakzat visszatérő eleme Kant filozófia rendszerének, amely a fenséges tárgy belsejéből kiáradó totalitást a percepció aktusában a befogadóban immanensen ugyancsak bennefoglalt eszmék révén visszatulja a szubjektumhoz. A matematikailag-fenséges a szemlélő szellemi hangoltsága, akinek reflexív ítélőereje (KANT 2003: 165) a viszonyosság kölcsönhatásában eljut „egy olyan legnagyobbig, amelyen nem képes túljutni” (KANT 2003: 164), s megteremti a fenséges tapasztalatát.

Immanuel Kant művének második, a *Fenséges analitikája* című könyve, több egyéb hivatkozás mellett (KANT 2003: 157, 178), a fenségesnek a filozófus rendszerében megalapozott másik fő kategóriájával, a *dinamikailag-fenséges*szel kapcsolatosan ismét Burke-öt idézi, mégpedig azon passzusát, amely a félelem és fájdalom érzelmeihez köti az angol kortárs fenségesfogalmát: „a fenséges érzése az önfenntartás ösztönén és a *félelmen*, vagyis egy fájdalomon alapul, mely fájdalom [...] olyan mozgásokat hoz létre, amelyek [...] alkalmasak arra, hogy [...] borzadállyal keveredő nyugalmat” keltsenek (idézve In: KANT 2003: 191, kiemelés az eredetiben). Kant sajátos dinamikailag-fenségesének definíciója pedig a következő: „Ahhoz, hogy a természetet dinamikailag mint fenségest ítélhessük meg, félelmet keltőként kell megjelenítenünk [...]” (KANT 2003: 173). A fájdalom csökkenéséből fakadó burke-i gyönyörrel szemben Kant „negatív öröme” ugyanakkor a szabadság és hatalom kettőseben nyer értelmet (KANT 2003: 182). Az eltérés nem terminológiai pontosítás eredménye, valójában lényegi különbségre utal. *Az ítélőerő kritikája* a fenséges tapasztalatának, megélésének folyamatába a szubjektum és az objektum közé beiktatja a közvetítettség, az érzéken túli „észeszme”

reflektált mozzanatát (KANT 2003: 170). Kant ide vonatkozó definíciója a transzcendentalisták immanencia-fogalmát előlegezi meg, amennyiben a platóni ideák terét a megfigyelő szubjektumon belül lokalizálja: „A fenséges leírható úgy is, mint olyan (természeti) tárgy, *amelynek megjelenítése az elmét arra határozza meg, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja el*” (KANT 2003: 181, kiemelés az eredetiben).

A meghatározás azonkívül, hogy a fenségest „saját eszméinkben keresendő” tapasztalatként definiálja (KANT 2003: 162), felveti a reprezentáció és közvetítettség vizsgálatának szükségességét. A természet tárgyainak, például a viharzó óceán hullámainak látványa az érzéki tapasztalat során pusztán önálló természeti szépség. Ugyanaz a látvány ábrázolhatóként, művészetként elgondolva azonban „előhívja az elmében az eszméket” (KANT 2003: 157). A fenséges hatása Kant rendszerében az elmében található, a természet mindössze mint „puszta mechanizmus” alkalmas az elmében megtalálható *a priori* fenségesség ábrázolására (KANT 2003: 157–158). A reflektáló megjelenítés kanti reprezentációs aktusa a „felfogás” és az „egybefogás” műveleteire osztozik (KANT 2003: 164), mely utóbbi a totalitás, a szingularitás teljességét igyekszik megteremteni. Kant példájában a Szent Péter-bazilika belső terére való döbrent rácsodálkozás a néző képzelőereje révén végtelenné tágítaná a befogadhatatlan teret, s az egybefogás nem is a szüntelenül terjedő látvány egységesítésében vall kudarcot. A megrendítő hatás annak köszönhető, hogy a befogadó „képzelőereje nem megfelelő egy egésznek az eszméjéhez arra, hogy az eszmét ábrázolja [...] s visszaroskad önmagába” (KANT 2003: 165). A szöveg ezen megfogalmazásában oszcilláló mozgás figyelhető meg, amennyiben (1) a magasított látvány felől érkezik a teljesség elmében fellelhető eszméjének előhívása; (2) a néző oldalán a képzelőerő a látvány egybefogására irányul, ami egybeesik a végtelen egész eszméjének ábrázolására tett kísérlettel, melynek során a képzelőerő eléri maximumát; ugyanakkor (3) az „irdatlan”, ami „nagysága által megsemmisíti a célt, amely fogalmát alkotja” (KANT 2003: 165) az eszme áthelyeződésének folyamatát visszájára fordítja; (4) s a képzelőerő „visszaroskad önmagába”, vagyis az előhívott eszme az ábrázolására tett erőfeszítés maximumán önmagába omlik. A fenséges megrendítő, felkavaró élménye ebben az ingázó mozgásban, a reprezentáció közvetítettségében válik „negatív örömmé”, melyet Kant a következőképpen határoz meg:

[A] fenségesség érzése [...] olyan öröm, amely csak közvetve keletkezik, nevezetesen úgy, hogy az életerők pillanatnyi gátoltságának és ezt nyomban követő, annál erősebb kiáradásának érzése hozza létre [...]. [M]ivel a tárgy az elmét nem pusztán vonzza, de váltakozva újra és újra taszítja, ezért a fenséges feletti tetszés nem annyira pozitív örömet, mint sokkal inkább csodálatot vagy tiszteletet foglal magában, azaz megérdemli, hogy negatív örömnek nevezzük. (KANT 2003: 157)

A gátoltság és kiáradás, vonzás és taszítás oszcilláló mozgása mellett – mint arról e fejezet elején már volt szó – a szabadság és hatalom ellenpólusai közti dinamizmus adja a negatív öröm párhuzamos kanti definícióját. A természet természetként való érzéki megtapasztalása során létrejövő szép helyett az eszmék ábrázolásaként felfogott természet fenségessége csak a képzelőerő révén, az „ész eszközeként” alakulhat ki (KANT 2003: 182). E közvetettségben a képzelőerő megfosztja magát az érzéki megtapasztalástól, lemond szabadságáról, s cserébe „olyan kibővülésre és hatalomra tesz szert, amely nagyobb annál, mint amit feláldoz” (IBID.). A látványnak nekirugaszkodó képzelőerő ellenpólusa nem más, mint az elme nyugalmi állapota ebben a leírásban. Az kettő közötti szüntelen ingamozgás során jön létre az a félelem fölé emelkedés, amely a természettől „az Isten akarata szerint való” fenségest hozzáférhetővé teszi a befogadó számára (KANT 2003: 177).

A fenségesség lehetőségét Kantnál ugyanúgy a nem komoly veszély nyújtotta biztonság szavatolja (KANT 2003: 175), amint az Burke rendszerében is hangsúlyos volt; a morális aspektus bevonása azonban döntő eltérést jelent. Az elme ábrázolóképességének egységteremtő ereje a természet hatalmasságát a fenséges megtapasztalásából fakadó fölény révén képes maga alá gyűrni.

[F]ellelelünk az elmében egy olyan fölényt, amely a természetnek az ő mérhetetlenségében is felette áll: ugyanígy a természet hatalmának ellenállhatatlansága is felismerteti ugyan velünk, mint a természethez tartozó lényekkel, fizikai tehetetlenségünket, ám egyszersmind felfedi azon képességünket is, hogy magunkat mint a természettől függetlent ítéljük meg, és felfedi egy olyan fölényünket a természettel szemben, amelyen egy egészen másfajta önfenntartás alapszik, mint az, amelyet a rajtunk kívüli természet megtámadhat és veszélyeztethet; s ezáltal a személyünkben hordozott emberiség nem aláztatik meg még akkor sem, ha maga az ember alul marad ama hatalmassággal szemben. [...] [A]z elme a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának saját, a természetnek is felette álló fenségességét. (Kant 2003: 174–175)

Mivel immanenciájában *a priori* létező, ezért az elme az ábrázolás közvetítettségében, a művészetként elgondolt természet felfogásának és egységesülésének fázisain keresztül saját, természet felett álló fenségességéről bizonyosodik meg. A „feltétlenül jó” Kant filozófiai rendszerében transzcendens kategória, tapasztalata az érzékiség akadályával szemben megélt fölényből táplálkozik, vagyis az ezen akadályon való fölülemelkedés képességének kifejeződéséből, ami a fenségest morális dimenzióval ruházza fel (KANT 2003: 180). Kant a „jó” esszenciáját a félelmen való fölülemelkedés racionális képességéhez kapcsolja mint az ember belső (kifelé irányulásában transzcendens) eszméből táplálkozó olyan fenséges hangoltságot, amely a gyengédség, részvét, alázat,

önbecsülés és önfeddés érzésein és erényein keresztül teszik lehetővé számára (KANT 2003: 176–177), hogy a rettenetes borzadályán túllépve fölébe emelkedjen az érzékileg felfogható természetnek (KANT 2003: 182–183).

Az érzékelhető valóság mércéjén túli transzcendens mérhetetlenségére a szöveg az elme azon képességét hozza bizonyítékkul és igazolásul, amely lehetővé teszi a végtelennek mint egésznek elgondolni-tudását (KANT 2003: 167). A burke-i filozófiában hangsúlyos atemporalitás a kanti idealizmusból következően itt is megjelenik, amikor a matematikailag-fenséges a sorozatok mennyiségi nagyságát az egységesülés során előhívott észeszmében egyaránt regresszusként és progresszusként ábrázolja. A fenséges *a priori*, érzéken túli kategóriája ezen paradoxon egyidejűségében megszünteti az időfeltételt, ily módon a természet mint művészet fölülelemelkedik az érzékileg meg tapasztalható fizikai valóság értéksemleges mechanikáján (KANT 2003: 171).

A fenti összefoglaló kiemeli az észeszme alapvetően morális és transzcendentális vetületeit. A jelen kutatás szempontjából központi kulturális csomópontot jelentő tizenkilencedik századi amerikai transzcendentalizmus egyaránt táplálkozik Locke *Értekezésének* morálfilozófiai téziseiből, a Burke *Filozófiai vizsgálódásának* Milton-értelmezésében kifejtett szabadságeszmenyéből, illetve a fenséges kanti felfogásából kibomló észeszmék immanens, *a priori* és transzcendens sajátságaiából.

1.4. Az amerikai transzcendentalizmus

Kant azon meghatározása, miszerint „A szépség egy tárgy célszerűségének formája, amennyiben ezt a célszerűséget *bármiféle cél megjelenítése nélkül* észleljük a tárgyon” (KANT 2003: 147, kiemelés az eredetiben) az esztétikai minőségek érzékek fölötti szubsztanciáját tételezi. Míg Locke filozófiája az Istennel és a világgal kapcsolatos tudást az érzéki befogadás reflexióihoz kötötte, Kant transzcendens kategóriái az intuitív megismerést mint a fizikai és metafizikai létezőkről szerzett ismeretek kizárólagos, immanens forrását veszi alapul. Kant örökségének továbbvivőjeként Ralph Waldo Emerson (1803–1882), az amerikai fenséges romantikus koncepciójának megalapozója a német filozófus fenti tézisére épít, amikor az isteni lényeket kutatva, a látható világ jelenségein túl, a természet félrehúzott fátyola mögül előtárulkozó fenségest pillantja meg.

A tizenkilencedik század amerikai reneszánsza a sajátos nemzeti identitás megteremtésére tett bölcséleti és művészeti erőfeszítések virágkorát hozta el az észak-amerikai kontinens irodalmában és festészetében egyaránt. Az európai kultúra dominanciája történeti szempontból nyomasztó örökséget, szinkronitásban leküzdhetetlennek

tűnő versenyhátrányt jelentett az Újvilág számára. Az új Jeruzsálem, a „hegyre épülő város” (*City Upon a Hill*) (WINTHROP 1996: 10) alapításának puritán mandátuma váteszi küldetésességet jelentett a művészek, elsősorban az írók és a festők számára. Az új Éden *terra incognita*ja, akár egy üres könyv lapjai, a Sors nyilvánvaló elrendelésének (*Manifest Destiny*) követelésében kínáltak kitöltendő teret a jelentésség sajátosan amerikai kánonjának megteremtésére.

A küldetésesség mandátumának központi kifejezése, az „errand” (megbízatás) önmagában olyan kettősséget hordoz, amely az amerikai fenségesre jellemző befelé fordulás közvetlen forrásának tekinthető. A kifejezés Samuel Danforth tiszteletes 1670-es *Errand into the Wilderness* (Küldetés a vadonba) című prédikációjából származik, s már itt, első megjelenésekor is elválaszthatatlan a hanyatlás képzetétől. A szöveg központi gondolata, hogy az Újvilágba érkezők feladata nem lehet más, mint a bűnöktől megtisztított egyház megalapítása a vadonban. De sok a figyelmeztető jel, hogy a kolónia tagjai letértek a helyes útról, s ezzel veszélybe sodorják az isteni küldetést. Sacvan Bercovitch *The American Jeremiad* (1978) (Amerikai jeremiád) című kötetében alapozza meg a jeremiád retorikai műfajának felfogását az amerikai irodalomban. A jeremiád-retorika Bercovitch által hangsúlyozott esztétikai potenciálja ugyanakkor ismeretelméleti következményekkel is jár az amerikai kultúrtörténet megteremtésében és folyamatában. Perry Miller a következőképpen ír Samuel Danforth prédikációjával azonos címet viselő nagyhatású esszéjében (1953), Cotton Mather 1702-es, *Magnalia Christi Americaná*-jának (Krisztus csodálatos műve Amerikában) azon szöveghelyét kommentálva, ahol a szerző az esendő európai lélek megváltását jelöli meg küldetésül (MATHER 1977: 89).

Az önostorozás irodalmában a jelentést a felszín alatt kell keresnünk, s megkockáztatom, e jelentésnek maguk az alkotók sem voltak teljesen tudatában, bár nyugalmukat háborgatta. Hiába is fordultak a történelemhez, hogy értelmet adjanak saját létezésüknek; sőt, egyre inkább úgy látszott, a teológia sem kínál válaszokat, még a két szövetség dialektikájának értelmében sem. Így hát eme polgárok arra jutottak, hogy *másutt nem kutathatnak jelentés után, csakis saját magukban*, még akkor is, ha önmagukba tekintve eleinte mást nem, pusztán vétket találtak. Első jelentésében küldetésük elbukott, így egy másikat kaptak helyette: a föladatot, hogy *a jelentést önmaguk teremtsék meg, mert azt saját magukból kell előásniuk*. Mivel a kísérlet, hogy a világ tekintetét a „hegyre épülő város” felé fordítsák, végképp elbukott, így egyedül találták magukat Amerikában. (saját fordítás) (MILLER 1956: 15, kiemelés tőlem)

A tizenhetedik század első évtizedétől az ezernyolcszázhuszas évekig terjedő időszak a szükségszerű újítás során nem egyszerűen hagyományt, hanem az újítás hagyományát

teremtette meg. A puritán amerikai identitástól nem függetlenül, a vallási újjáéledési, ébredési mozgalmaktól ihletve, azokkal párhuzamosan, az amerikai kultúrában megteremtődik az a mindig jelenlévő eredetiségigény, amelynek a tizenkilencedik század húszas-harmincas éveiben kialakuló amerikai transzcendentalizmust köszönhetjük. Bevezetőjében Ralph Waldo Emerson az alábbi néhány sorral indítja a sokévnnyi előkészület után végül 1836-ban kiadott *Természet* című esszéjét:

Korunk a múltba réved, atyáink síremlékét építi. Sorra születnek az életrajzi, történeti, kritikai munkák. Míg a korábbi nemzedékek közvetlen közelségből szemlélték Istent s a természetet, mi pusztán feljegyzéseiket olvassuk. Miért is ne merülhetnénk el magunk is a világegyetem eredeti megtapasztalásának gyönyörében? (saját fordítás) (EMERSON 1940: 3)

A korábbi egyéni teljesítmények után – jelesül Washington Irving és Edgar Allan Poe világirodalmi elismertségét követően – az irodalmi dekolonizáció nemzetközi áttörést jelentő sikerei: Harriet Beecher Stowe, Walt Whitman, Herman Melville, Henry David Thoreau szépírói munkássága mellett megjelenő amerikai transzcendentalizmus tekinthető az első olyan filozófiai, esztétikai irányzatnak, amely saját jogán tette fel az észak-amerikai bölcséletet, irodalmat és festészetet a glóbusz kulturális térképére. A sajátos amerikai identitás megteremtésére tett erőfeszítés kéz a kézben járt az ihlető forrásul szolgáló puritanizmussal, amely megkerülhetetlen hatást és motivációt jelent számára. Az unitarianizmus és deizmus, illetve a felvilágosodás racionalizmusa és a newtoni világbép jelentette kihívásokra válaszul az új irányzat a romantika és a neoplatonizmus eszményeire építve alakította ki önálló gondolati, művészi kifejezőmódját. Középpontjában az önmagára támaszkodó egyén áll, aki az intuíció és képzelőerő révén, a kontemplatív tárgyként elgondolt természet viszonylatában válik képessé az eleve adott, immanens igazság belső feltárására. Az individualizmus ezen formája az egyént spirituális középpontként helyezi el az univerzumban.

Mivel jó és rossz megkülönböztetésének képességét immanens, metafizikai ideákra alapozva az egyén felelősségeként határozza meg, a transzcendentalizmus jelentősége, hatása a művészetek és a bölcsélet hatókörén kívül olyan társadalmi, ideológiai, politikai jelenségekben is megmutatkozik, mint az abolicionizmus és feminizmus mozgalmi, a Brook Farm (1841–1846) és a Fruitlands (1843) utópisztikus kommunáinak⁴ kísérlete, vagy a thoreau-i polgári engedetlenség politikai akcionizmusa.

⁴ Az Oneida közösség 1838 és 1879 közötti fennállását a két említett kommunától lényegileg eltérő indíttatásnak köszönhetette, így együtt nem említendő.

Ralph Waldo Emerson 1832-ben, négy évvel a *Térmszet* kiadása előtt, lemondott lelkipásztori tisztségéről. A puritán vallási hagyományba kódolt szubverzív hatóerőt radikális módon felfokozva szembe fordult azokkal az elvekkkel és társadalmi normákkal, amelyeknek zárt formalizmusa szemében élettelen és üressé tette hitéletét, az önmegvalósítás spirituális dimenzióit. 1836-os esszéje az individualista szemlélődés belső forrásból táplálkozó inspirációjának dokumentumaként, ebből a konok következetességből táplálkozik.

Az erdőben megtér hozzánk értelem és hit. Ott érzem csupán, hogy éltem semmi olyan nem érheti – legyen bár kegyvesztettség vagy balsors (ha szemem megkíméli) –, amit a természet ne orvosolhatna. Lábam a pusztta földön jár, s míg arcom a végtelen égboltra emelve fűröstöm a derűs légben, minden gyarló önzés távozik belőlem. Áttetsző szemgolyóvá válok, semmi vagyok, s mindent látok; az Egyetemes Lélek járja át lényegem; része és alkotóeleme vagyok Istennek. Ilyenkor a közeli barát neve is furcsán, idegenként hat; bárki testvérenek, ismerőseinek, szolgájának vagy mesterének lenni hiábavaló semmiségnek tűnik fel előttem. Az örök és végtelen szépség szerelmese vagyok. A vadonban több kedélyre, s rokon vonásra lelek, mint az utcákon vagy a falvakban. A háborítatlan tájban, s legfőképp a horizont távoli síkján az ember oly gyönyörűségre lel, aminő csak önnön saját természete. (saját fordítás) (EMERSON 1940: 6)

A *Térmszet* e leggyakrabban citált szöveghelyében Emerson a kanti fenségesség fogalmára támaszkodva a „végtelen szépség” élményét a látványban eltűnő, feloldódó szubjektumon belül meghatározott metafizikus ideák megszólításában, a percepció folyamatában határozza meg. Felfogásában a Felsőbb lélek (*Over-Soul*) (Emerson 1940: 261) irányába vezető út pusztán az önmegismerés, az elmélyült, befelé forduló figyelem, az önmegvalósítás és az erényesség gyakorlatai révén járható be. A transzcendens kanti értelemben vett kategóriái a látható természetben jelentik ki önmagukat, amely elválaszthatatlan összefüggésrendszert alkot az egyéni intuíción és az örök lélek fenségével együtt (EMERSON 1940: 297).

Emerson fogalomtárában a végtelen szépség nem különül el a fenséges fogalmától, amire a szöveg etimológiai magyarázattal is szolgál. A szerző sajátos szépség fogalmát az ógörög „*ὥραιος*” (*horaios*) szóból eredezteti, amelynek jelentése: „saját órájában lenni”. A szó szerinti értelem kiemelésével Emerson szövege az idő folyamatából kiragadott pillanatnak az esztétikai élményben való – kanti értelemben vett – kiárulkozását hangsúlyozza (EMERSON 1940: 9, 26, 32). Az esszé másutt is aláhúzza, hogy a percepcióban „tér és idő viszonyrendszere eltűnik”, ahogyan azt is, hogy az esztétikai tapasztalat belülről fakad, mivel az az „ember kebeléből sugárzik” a természetre (saját fordítás) (EMERSON 1940: 22). A végtelen szépség fenségességének hatása

hangsúlyosan a recepció befogadói oldalára kerül, amennyiben a későbbiekben részletesen tárgyalandó luminizmus poétikáját megidéző módon a szöveg a fogalom alábbi meghatározását adja.

Amint a tekintet a legkiválóbb alkotó, úgy a fény is legelső minden festők között. Nem lehet semmilyen tárgy annyira visszataszító, hogy a fény szépségessé ne tenné. S az inger, amit az érzékelés számára átad, annak valamiféle térbeli és időbeni végtelene, mely az anyag minden formáját örömtelivé változtatja. (saját fordítás) (EMERSON 1940: 9)

Ugyancsak a kanti filozófiához köthető a természet szépségeszményének az a vonása, amely a fogalmat az isteni szellem tökéletességéhez és az erény erkölcsi értékrendszeréhez köti (EMERSON 1940: 11, 23). Hasonló párhuzam a természet mint természet és annak művészet által kifejezett szépsége közti distinkcióban is megfigyelhető (EMERSON 1940: 13).

Az áttetsző szemgolyó elhíresült szimbolizmusa a transzcendentalizmus ismeretelméletéből következő jelölési mód emblémájaként értelmezendő (vö. Christopher Pearse Cranch ikonikus illusztrációja). A természet fenomenjeiben az isteni lényeg titkait kutató tekintet mindenütt szimbólumot, az azonosítottn túl azonosítót, végső jelöltöt talál. A világegyetem transzcendentalista fölfogásában a „mikrokozmosz valamennyi eleme” az univerzum egészének teljességét tükrözi (EMERSON 1940: 24). A befogadás folyamatában eltűnő szubjektum, az áttetszővé váló tekintet magát a természetet is transzparenssé teszi (EMERSON 1940: 28), s a természet fátyla mögött feltárulkozó nagyszerűség, pátosz és fenség érzületében (EMERSON 1940: 16), a képzelőerő révén (EMERSON 1940: 29) a platóni ideák végtelensége mutatkozik meg. A szövegnek a fenséges hagyományával tartott szoros kapcsolatát jelzi, hogy Emerson idézi is Platón idevágó gondolatait (EMERSON 1940: 31, 39), úgyszintén Kantnak a matematikailag-fenségest illusztráló piramispéldáját (EMERSON 1940: 29), de Miltont is citálja (EMERSON 1940: 36) az érzékelhető világon túli abszolútummal kapcsolatban: „a halál hívőnek élet / kapuja” (MILTON 1969: 218).

A poétikai szempontból az érzékelésnek az esszében kifejtett szimbolizmusa a legjelentősebb művészettörténeti következmény, amely a jelenségek „felszínes”, áttetsző jelölői és az elme immanens kategóriáinak abszolút jelöltjei (EMERSON 1940: 4–42) közti szemiotikai kapcsolatra épül.

Valamennyi természeti dolog egy szellemi dolog szimbóluma. A természetben fellelhető minden látszat a lélek valamely állapotával kapcsolódik össze, ez a lelkiállapot pedig csak egy természeti látszat megjelenítéseként, annak képként való ábrázolásában írható le. (saját fordítás) (EMERSON 1940: 15)

Az idézett gondolatban a művészi ábrázolás oszcilláló dinamikáját kapjuk, amelynek párhuzamai mind Pszeudo-Longinosz, mind Kant fenséges-elméletében kimutathatóak voltak. Amint a két szerző olvasatai kiemelték, a szimbólum jelölési rendjében megállapított oda-vissza irányuló, horizontális ingamozgás progressziója a fenségest jelölő vertikális metalepszist indít el.

A következő fejezetben arra kívánok példákat hozni, hogy a transzcendentalista festészet luminista érzékenységgű műveiben motívumként megjelenő *fissure* ugyanezt a függőleges jelölési folyamatot indítja útjára. Az elemzett festményeken a Hold vagy a lenyugvó Nap hiányt jelölő centrális fehér foltjai a tekintetet afelé a transzcendens jelölési tér felé irányítják, amely a kép ábrázolta természet fenomenjeinek látszatában jelölhetetlen marad. Ezt a vizsgálatot össze kívánom kötni az ezernyolcszázhuszas-harmincas évek amerikai transzcendentalizmusának egy különleges, átmeneti fejlődési szakaszával. Az irányzat az európai hagyományokkal tartott, egyben azoktól végleg elszakadni törekvő jellemzői nemcsak egy sajátos kulturális identitás megszületését segítették elő, de egy olyan korszakhoz köthetők, amelynek kivételes művészettörténeti szinkronitása egy nagyon fontos, a nemzetközi kontextusból kiemelendő magyar vonatkozást is kapcsol ehhez a periódushoz. Jól jelzi a tizenkilencedik századi észak-amerikai festészetének megkerülhetetlen jelentőségét már az is, hogy az amerikai fenséges fogalmával (*the American Sublime*) a kritika sok esetben ezen korszak képzőművészeti, festészeti teljesítményét jelöli.

2. Fenségesség a luminista festészetben

Az előző fejezetben a luminizmus egyik karakteres poétikai jegyeként megemlített *fissure* vizsgálatánál szükségessé válik konkrét példákon bemutatni a fenomének és metafizikus ideák rétegei közt létrejövő ingázó mozgás, illetve az arra épülő vertikális jelölési folyamat poétikai lehetőségeit. Az amerikai művészettörténet számára külön fejezetet jelent a Hudson River festőiskola tizenkilencedik század közepi feleremelkedése, amelyet érdemes európai összevetésben is bemutatni, hiszen a mozgalom fontos mérőföldkőnek tekinthető az önálló amerikai kulturális identitás kialakulásában, annak az európai hagyományoktól történő karakteres leválásában. Mint arról szó lesz, az amerikai transzcendentalista festészet nem egy jelentős képviselője tanult és dolgozott együtt a barbizoni iskola francia mestereivel. Az akadémikus képzőművészetről leváló amerikai transzcendentalista festészet kezdetei így az Európához való kötődéssel és az attól való eltávolodással egyaránt jellemezhetők. Barbizon magyar vonatkozása lehetőséget ad a kutatás számára, hogy a luminizmus transzcendentalista poétikáját a kortárs európai hagyomány összevetésében, azon belül is egy magyar festő életművének transzcendentalista párhuzamait is magában foglalva tárgyalja.

2.1. Az akadémizmustól a luminizmusig

A tizenkilencedik század eleje a képzőművészetben küzdőtérre változtatta a nemzetközi kulturális szcénát, ahol az egymással versengő, formálódásban lévő poétikai, esztétikai, stilisztikai trendek mindegyike előnyre, végső soron globális primátusra kívánt szert tenni a többi ellenében. A historizáló művészet elveivel, kimerült formalizmusával szemben fokozatosan teret nyert a tájképfestészet kitermelte új esztétika. A merevként, élettelenként bírált akadémizmus versenytársaként Európában addig nem látott számban és gyorsasággal jöttek létre egyre-másra az új festészeti iskolák, s ezek hatása a tengerentúlra is nyúlt. Németországban megalakult a düsseldorfi iskola,

Franciaországban új fejezetet nyitott az impresszionizmus és a barbizoni iskola, Itáliában a Macchiaioli, Ausztráliában a heidelbergi iskola, Amerikában pedig hódító útjára indul a Hudson River festőiskola. Bár a barbizoni festők (köztük Paál László) impresszionizmusát a művészettörténet hagyományosan realistiként határozza meg, míg a Hudson River iskola esztétikájában a romantika hatását szokás hangsúlyozni, a század közepére feltűnővé válik a hasonlóság a két festészeti irányzat formanyelve között. Távolról sem állítható, hogy térben és kulturálisan egymástól meglehetősen távol-ságban lévő francia és amerikai festőcsoportosulás egymással szoros kölcsönhatásban fejlődött volna. Mégis tény, hogy a tengerentúli képzőművészek új nemzedékének számos tagja képezte magát Európában. William Morris Hunt például 1851 és 1853 között Jean-François Millet-től tanult, hogy aztán a barbizoni elveket Bostonban adja tovább. Homer Dodge Martin 1876-os barbizoni látogatása ugyancsak meghatározó hatást jelentett a festő és környezete művészetére.

Barbizon kulturális csomópontként meghatározó jelentőségű egy magyar képzőművész esetében is. Paál László (1846–1879) *plein air* festőt a művészettörténet úgy tartja számon, mint akinek munkássága Emil Jakob Schindler, Eugen Jettel, Max Lieberman, vagy az expresszionista Carl Frederick Hill mellett nagyhírű honfitársára, Munkácsy Mihály festészetére is hatással volt. Paál László művészetében sajátos luminista érzékenység figyelhető meg, amely kitapintható párhuzamot mutat nemcsak egyes barbizoni festőtársaival, hanem az amerikai fenséges alkotóival is. Már pályája elején magával ragadták a barbizoni iskola több más képviselője mellett Gustave Courbet alkotásai, ami arra ösztönözte, hogy később maga is a festészeti csoport tagjává váljon (vö. BÉNYI 1983).

Élete utolsó szakaszában, az 1875-től 1877-ig készült, a fontainebleau-i erdő azonos részletét ábrázoló tájképeinek luminista esztétikája nemcsak a barbizoni iskola impresszionista realizmusával, de az amerikai kortársak romantikus transzcendentalizmusával is rokonságot mutat. A kompozíciók közös eleme, hogy bennük az ábrázolt látvány meditációs tárgyként szakrális jelleggel ruházza fel az egy irányba sorjázó fák övezte út mögött előderengő világosságot. A Barbizon melletti erdőrészlet képi ábrázolásai közül kiemelten háromban, az *Erdőben* (1875), *A fontainebleau-i erdő* (1876) és az *Erdő mélye* (1877) című tájképeken fedezhető fel az a luminista érzékenység, amelynek kibontásához párhuzamokat a Hudson River festőiskola 1830-tól 1880-ig tartó időszakának transzcendentalizmusa kínál. Paál rendkívüli hatásáról tanúskodva luminista esztétikai jegyek jelentek meg az 1870-es évek végén Munkácsy Mihály egy festményén is, mégpedig éppen azon az utolsó portrén, amit Paál Lászlóról, annak korai halála előtt készített.

A barbizoni, más nevén a Fontainebleau iskola az akadémizmus elleni erőteljes válaszként indult útjára az 1840-es évek elején. Legjelesebb képviselői (többek

között Camille Corot, Narcisse Diaz de la Peña, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny), az aprólékos műtermi munkával szemben a *plein-air* festészetet képviselték; a historizáló didakszis helyett részletgazdag naturalizmusra, impresszionisztikus hatásra törekedtek.

A tengerentúlon a National Academy of Design intézményén belül kialakult belharc volt a Hudson River iskola megalapításának közvetlen kiváltó oka. Még az akadémia elnöke, T. Worthington Whittredge is csatlakozott az új csoportosuláshoz. Az 1850-es években az impresszionizmust zászlajára tűző új nemzedék tagjai (Asher B. Durand, Jasper F. Cropsey, Sanford S. Gifford, Frederick E. Church, Albert Bierstadt) Thomas Cole romantikafelfogását követve igyekeztek tájképeikben kialakítani a fenséges esztétikai minőségének amerikai koncepcióját.

Az impresszionizmus nyilvánvaló közös pontot kínál a két csoport stilisztikai összevetésében, ugyanakkor Paál László és a Hudson River alkotóinak egyes festményein megjelenő luminista hatás szempontjából ki kell térni két jelentős különbségre is. Az első eltérés a nemzeti identitás szerepének kiemelt jelentősége, vagy – Paál esetében – viszonylagos háttérbe szorulása között; míg a második a fenséges nagyszabású, tablószerű ábrázolása, illetve az érzékelés bensőséges, intim terei között állapítható meg.

Németországban, Franciaországban, Itáliában az egymással versengő iskolák számára magától értetődő és természetes volt, hogy a cél nem lehet más, mint a nemzetközi elismerés és dominancia kivívása. Ugyanakkor az amerikai versenytárs esetében már nem volt ilyen egyértelmű a helyzet. A bostoni *Art Amateur* folyóirat kolumnistája még a század végéhez közeledve, 1880-ban is az amerikai művészeket érő európai kritikákkal szembeni védekezésre kényszerült.

Amerikában – mivel e kontinens maga a zabolátlan természet – a művészet számára a vadon szolgált témául. Alkotó iskolák, mesterek, európai kritikai hagyomány híján, nélkülözve az évezredes civilizáció minden emlékművét: a sok palotát, kastélyt, székes-egyházat, antik remekművet, szűkölködve távlatos történelmi tapasztalatokban, a művészet amerikai barbárainak új utat kell bejárniuk. Alkotó tehetségüket nem formálhatja más, mint ami az őslakosok hitét is alakította: az erdők, vízesések, az amerikai kontinens hömpölygő folyói és égre törő hegláncai. [...] Azonban mára felnőtt az amerikai művészek új generációja, akik nem elégednek meg a művészet tanulatlan barbárjainak szerepével. (saját fordítás) (O'NEIL et al. 1987: 6)

Míg a német, francia, olasz és osztrák művészeket felvértezték az európai kulturális identitás előnyei, addig amerikai kortársaik sajátos, egyedi kulturális önazonosságukat éppen az európai hegemoniával szemben kényszerültek kialakítani. Mindemellet

ez a domináns identitás a perifériákról érkező művészek számára könnyen hozzáférhető, kisajátítható volt. A tizenkilencedik század közepén az európai identításszerkezet túlsúlya centrális viszonyítási pontot jelentett, amely tükröző felületként olyan távoli világokat is képes volt egymáshoz kapcsolni, mint a Hudson folyó völgye és Barbizon. Azonban fontos hangsúlyozni, hogy a barbizoni iskola központként az odalátogató amerikai festők számára önálló, *sui generis* identitás gazdagítását, hazatérésük után pedig az esztétikai tapasztalatok importálást szolgáltatta. Európa, Párizs, Bécs és a többi kulturális központ számukra – akár csak félévszázaddal később az elveszett generáció tagjai esetében – a Michel Foucault-i értelemben vett heterotópia maradt: a máshollét, a hiány és távolság tere (FOUCAULT 2004).

Az érintetlen, grandiózus tájban felmutatott fenséges döntő szerepet játszott az Új Éden után kutató amerikai identitás megképzésében. A Hudson River iskola Barbizonba látogató festői számára a fontainebleau-i erdő újabb lehetőséget jelentett, hogy a realista impresszionizmus eszközeivel kiegészítve ragadják meg a természet immansz transzcendenciáját. A tájképekből eltűnik a festmények csendéletjellege, a látvány vízióvá lényegül, ami alapvető különbség a többi barbizoni művész festményeihez képest. Azonban míg Albert Bierstadt *Sziklás-hegység tájkép* (1870), vagy Frederick Edwin Church *Niagara-vízesés* (1857) című festményei a kanti matematikailag-fenséges nagyszabású ábrázolásaként váltak az amerikai fenséges emblematikus tájképeivé, addig a későbbi generációt képviselő George Innes vagy Ralph Albert Blakelock alkotásainak különös fényhatásai a fenségeshez fűződő meghitt, bensőséges luminista viszonyt tükröznék.

2.2. A fényfestmény

A tizenkilencedik század amerikai tájképfestészetével kapcsolatban kialakult „luminizmus” címke már eleve nem pontos, jól meghatározható stílusmegjelölésként került a művészettörténet fogalomtárába. A szakirodalom általában módként, érzékenységgként, attitűdként hivatkozik a stílusra, pontos definícióval alig találkozni. Ez alól kivételt képez Barbara Novak munkája, aki egy teljes esszét szentel a meghatározásra tett kísérletnek. Itt most mindössze a luminista szerkezettel kapcsolatos megállapítására kívánok hagyatkozni, miszerint az a „horizontális kiterjesztését” célozza oly módon, hogy a „síkok elrendezése a kép felületével párhuzamosan eltolt térbe tett lépésekre” indítja a befogadót (saját fordítás) (NOVAK 1980: 23). Elsősorban a Hudson River iskola egyes alkotásaiban érhető tetten ez a fenséges emelkedettséggel jellemzett esztétikai érzékenység. A formanyelvet átható poétikai tendencia további sajátága a derengő

fényhatásokból kibomló meditatív atmoszféra, amelyet a tájképeken a tonalitás és textúra apró, finom változásai hoznak létre.

A luminizmus textuális forrásait, párhuzamait elsősorban Henry David Thoreau vagy Ralph Waldo Emerson művei jelentik, de például Mark Twain *Huckleberry Finn*-je ugyanúgy szolgál ekfrázisnak beillő szövegrészekkel.

Elmúlt két-három nap, olyan csöndben és nyugalomban, mint a paradicsomban. [...] Minden néma volt, egy pissenés se hallatszott, mintha az egész világ álomba merült volna, csak néha-néha kuruttyolt valahol egy béka. Először egy fakó vonal látszott a vízen túl, az erdő körvonala a túlsó parton; aztán az ég egy helye megsápadt; aztán a sápadtság terjedni kezdett; a víz is lassan fényt kapott, és nem volt már egészen tintafekete, inkább szürkés; apró sötét pontok jelentkeztek rajta, bárkák és egyebek – és hosszú, fekete csíkok: tutajok. [...] Könnyű pára szállt föl a vízről, és keleten már a hajnalpír derengett, majd lassanként elfolyt az égen és a folyón. (TWAIN 1982: 128)

Mivel nem szervezett művészeti csoportosulásról, célkitűzésekkel bíró irányzatról van szó – vezetői, teoretikusai nem voltak –, luministákként azokra a művészekre utal a kánon, akiknél felfedezhető ez az esztétikai hajlam. A Hudson River iskola jelesei közül egy jól behatárolható körre (Asher B. Durand, Fitz Hugh Lane, John Kensett, Johnson Heade, Jasper F. Cropsey, Martin George Innes, Thomas Moran) jellemző, hogy a romantika nagyszabású fenséges-ábrázolását a stilisztikai eszköztár korlátozása révén a megismerhetetlen bensőséges tapasztalatával társítják. A luminizmusban tetten érhető spiritualitás a tizenkilencedik század végére, huszadik század elejére feloldódik a tonalizmusban, de mint formanyelv már korábban válaszut elé érkezik.

A Hudson River iskola tájképein kezdettől fogva kiemelt szerepe van a részletek iránti rendkívüli fogékonyságnak, ami a transzcendentalizmusnak abból a tételéből is következik, hogy a természetnek mint isteni teremtésnek az ábrázolásakor annak jelentőségéhez mérten kell művészi teljességre törekedni. A végletes részletgazdagság így egyrészt a pointillizmus szerkezeti dimenziójához vezet el, illetve a másik véglet irányába is nyit, jelesül az impulzív ecsetkezelés, az elmosódó színfoltok játékában kialakuló impresszionisztikus összhatás felé. Míg az önmagán túl nem mutató pointillizmus az impresszionizmus véletlenszerű spontaneitását fokozza, a luminista képek olyan, az érzékelés során összhatásában megképződő egységes felület létrehozására törekszenek, amely a fény-árnyék hatások dinamikájában új tereket nyit a befogadói tekintet előtt.

2.3. A Hudson River iskola transzcendentalizmusa*

A függetlenségi háború után az Egyesült Államokban erőre kapó nemzeti öntudat és a romantika együttesen teremtették meg az igényt a természetben felmutatható fenséges amerikai koncepciójára. *Essay on American Scenery* című írásában Thomas Cole, a Hudson River festőiskola alapítója, megelőlegezi a választ azokra az európai vádakra, amelyeket majd csak negyvenöt év múlva foglal össze az *Art Amateur* fentiekben már idézett passzusa.

Bár az amerikai táj sok mindenben nem bővelkedik, ami az európaiak számára értéket jelent, mégis olyan dicsfény övezi, oly gazdagságot rejt, ami Európa számára ismeretlen. [...] A civilizált Európa saját primitív alapjait mára vagy felszámolta, vagy teljesen átalakította. A mi nyugati világunk gyorsuló tempóban közelít ehhez a kultúrához, de nálunk a természet még megőrizte eredeti erejét. Sokan vannak köztünk, akik fájlják, hogy a megművelt, benépesített területek növekedésével lassan elenyészik a vadon fenséges állapota. A magánosság ezen tájairól kezét a természet még le nem vehette. Ösvényeit róva szellemünk a legmélyebb tudatállapotokhoz, olyan régiókba is elér, amelyet emberi kéz megalkotni nem képes. Itt megtapasztalhatjuk a teremtet Istennel kapcsolatos képzeletünket, a teremtet világ romlatlan állapotát, s mindez az örökkévaló fölötti tűnődésre késztet. (saját fordítás) (COLE 1980: 8)

Már ebből a rövid idézetből is világosan körvonalazódik az az erőfeszítés, ami az (európai dominanciával szemben meghatározott) amerikai identitásban összeköti a romantika természet-fogalmát az elmélyülés állapotával, valamint az isteni teremtet a transzcendens meditációval.

Thomas Cole munkássága meghatározó volt a Hudson River festőiskola kialakulására és fejlődésére. Különösen nagy hatással volt George Innesre (1825–1894), akit nem csak Cole stílusa, de transzcendentalizmusa is mélyen megérintett. Innesre számos művészettörténész tekinti úgy, mint az irányzat spirituális vonatkozásainak letéteményesére. Személye egyben összekötőkapocs is a barbizoni iskola és a Hudson River festőiskola között, mivel az 1850-es évek elején George Innes több alkalommal is ellátogatott Párizsba, hogy megismerkedhessen a fontainebleau-i festők munkájával. Az amerikai festő franciaországi utazásai során találkozott a swedenborgianizmus keresztény, spirituális irányzatával. Ennek az irányzatnak jelmondata is lehetne Innes

* A fejezet átdolgozott változata egy 2018-as tanulmányomnak: http://www.magyszemle.hu/cikk/20180419_hazafele_luminista_es_transzcendentalista_hatasok_paal_laszlo_fontainebleau-i_tajkepein

elhíresült kijelentése, miszerint „csak utalni lehet a valóságra, bemutatni képtelenség” (saját fordítás) (idézi BELL–INNES 2003: 17). Emanuel Swedenborg platonikus hatása Innes festményeiben összeköti a barlanghasonlat tűzfényben megmutatkozó ideáit a luminizmus derengő világosságán túl sejtett teljességgel.

Így nyilvánvalóvá vált előttem, hogy az emberi teljesség akarátának és gondolatainak egészéből származhat csupán, s a gonosz ember így válik saját romlásának kiváltójává, míg az erényes az őt érintő jószág okává. Mindezekből az is kiviláglik, pontosan mi értendő az emberi élet könyvének fogalma alatt, amiről oly sokan beszélnek a világon. Ennek jelentése aszerint értendő, hogy a dolgok minden emberhez külön-külön tartoznak, tetteik és gondolataik úgyszintén, s mindezek együtt íratnak fel az emberi egészre, mintha csak egy könyv szavai volnának, melyek emlékezetének lenyomataiként hívhatók elő e könyv lapjairól, a mennyei fényben feltárulkozó lélek jelképeiként. (saját fordítás) (SWEDENBORG 1887: 99)

A swedenborgi tanokból hasonló módon merítő, párhuzamos természetű, érdeklődésű, motivációjú luminizmus figyelhető meg Paál László műveiben is, például *A berzovai út* (1871), vagy a *Hazafelé* (1871) című alkotásokban, mint amiről Innes 1883-as, *A szürke gém otthona* című képe is tanúskodik.

Az az impresszionista realizmus, amely a barbizoni iskola esztétikai keretét szolgáltatta nem a valóságűszség (*vraisemblance*, *verisimilitude*) kritériumára épült. Az akadémizmus formai merevségével szemben meghatározott realizmus fogalma valójában a műteremből kilépő festő szabadságát tételezi, a látvány értelmezésének kötetlenül feltáruló lehetőségeire utal. Ugyanakkor a barbizoni kortársak, akik kirándulni jártak ugyanezen fák közé, a kalandos szépséget festették meg pittoreszk képeiken. A francia festők számára a természeti tájkép elsősorban stilisztikai, technikai kihívást jelentett. Charles-François Daubigny úszó műtermet épített, hogy a Szajrán hajózva újabb és újabb változatos, szemet gyönyörködtető tájat festhessen meg. Ez alapvetően más impulzust mutat, mint Ralph Albert Blakelock vagy Paál László esetében, akik számtalan alkalommal, változtatlan pozícióból festik meg ugyanazt a tájat, illetve a táj azonos részletét.

Ha összevetjük Paál László festményeit (például *Út a fontainebleau-i erdőben*, 1876; *Erdői út*, 1876; *Fontainebleau-i erdő*, 1876; *Erdő belseje*, 1877; *Barbizoni erdő*, 1877) a fontainebleau-i iskola többi jelesének tájképeivel, szembeötlő, hogy az utóbbiak impresszionizmusát a magyar festő komor, súlyos ábrázolásaihoz képest az élénk tónusok széles repertoárja, expresszív színharmonia, a lekerekített formák lágy-sága, puha ecsetkezelés, néhol játékos-ság jellemzi. A meleg színvilág bája, a változatos formák pittoreszk kalandozása a természet nagyszerű pompájával párosul. A grandiózus hatást az impresszionizmus virtuóz és gazdag eszköztára csak tovább fokozza. Példaként

szolgálhatnak Charles-François Daubigny *Keresztút a sas fészkenél, Fontainebleau erdő* (1843–44), Théodore Rousseau *Fontainebleau-i erdő* (1849–1855), valamint Narcisse Virgile Diaz de la Peña *A fontainebleau-i erdő* (1867) és *A fontainebleau-i erdő, ősszel* (1871) című tájképei.

Luminista a festményeken csak elvétve vagy egyáltalán nem figyelhetünk meg emberalakokat; eseményre, bármilyen mozgásra nem találni utalást. Paál László *Erdő belseje* (1877) című festményén a fasor övezte út nem oldalról vezet a kép közepe felé, hanem a kép felezési pontjából függőlegesen emeli a tekintetet a fák közt megnyíló hasadékra. Az akadémikus valóságghűségtől eltávolodva a hangsúly az ecsetkezelésből áradó energián, a textúra rejtelmes árnyékain, az egybeolvadó sziluettek függönyszerű felületén van, de mindenekelőtt a központi fehér fényforrásra esik. A kiáramló fehér fényben az eseményeitől megfosztott táj, a kompozíció és az azt befogadó tekintet egyaránt feloldódik. Az impresszionista jegyeket ezeken a kései képeken felülírja a luminista érzékenység. Hasonló poétika folyamatra a tengerentúlon találunk párhuzamot Paál László egy amerikai kortársa személyében. A magyar művésznél egy évvel fiatalabb tájfestő, Ralph Albert Blakelock maga is jól ismerte a barbizoni iskola poétikai elveit.

Blakelock sorozatban festette hasonló címmel ellátott, azonos kompozíciójú tájképeit, amelyek uralkodó eleme a kép közepén elhelyezett Hold transzcendens fénygömbje. A számos lehetséges példa közül álljon itt három jellegzetes kép címe: *Holdfény* (1885), *Vizesés, holdfény* (1886), *Holdfény szonáta* (1889–1892). Rendkívül erős a hasonlóság: a változatokban ismétlődő címek, tájképek, az azonos elrendezés, a kiáradó fény mint a transzcendencia forrása. Blakelock *Holdfényének* ekfrázisa a későbbiekben, a posztmodernizmusnál tárgyalandó Paul Auster *Holdpalota* című regényében a fenséges transzcendentalista felfogását közvetíti. A protagonistát azzal a feladattal látja el titokzatos munkáltatója, hogy keresse fel a Brooklyn Múzeumban található (e könyv borítóján szereplő) képet, s merüljön el annak kontemplatív szemléletében.

Több néptelen termen végigsétáltam, mire megtaláltam a Blakelockot; igyekeztem Effing utasításának megfelelően figyelmen kívül hagyni az összes képet. Színfoltok villantak elém; egy-egy név: Church, Bierstadt, Ryder. [...] Tökéletesen kerek telihold ült a közepén – úgy tűnt, a vászon pontos mértani centrumában. [...] Eltöprengtem, nem azért festette-e Blakelock zöldre az eget is, hogy felfokozza a harmóniának ezt az érzését, mintegy ebben a formában mutassa meg ég és föld kapcsolatát. Ha az ember képes egyetértésben élni környezetével – mintha csak ezt sugallta volna – ha megtanulja, hogyan érezheti magát a környező világ részének, talán a földi lét is átlényegül, bizonyos fokig szent minőséget nyer. [...] Azt is megtudtam, hogy Blakelock művészileg legtermékenyebb éveiben szinte kizárólag holdfényes tájakat festett. Tucatszámra gyártotta

a Brooklyn Múzeumban láthatóhoz hasonló képeket: tájat holddal; ugyanaz a csendes áhítat és földöntúli nyugalom lengi be valamennyit. Minden képen telihold volt, és mindig ugyanolyannak ábrázolta: apró, tökéletesen kerek tányérnak a vászon kellős közepén, ahogy egészen halvány fehér fénnel sugárzik. Elég volt öt-hat ilyen képet látnom; éreztem, hogy a hold fokozatosan kezd leválni környezetéről. Nem is hold volt már; mintha csak egy kerek lyuk támadt volna a vásznon; nyílás, melyen keresztül egy másik világba lehet átkukucsálni. Blakelock szeme volt talán. Az úrben felfüggesztett üres karika, szem, mely letekint a földre, és valami olyasmit lát, ami nincs is ott. (AUSTER 2006: 220–226)

A fenti idézet tekinthető a luminizmus irányzata, fenségesről alkotott képzete ekfrázisának. Példa lehet erre két térben távol alkotó művész kései festményeinek hasonlósága, képen túli poétikájuk rímpárja.

3. Az amerikai fenséges irodalma: kettősségek a modernizmus előtt

Amikor Paál László festményeinek első hazai kiállítását megrendezték, a huszadik század korai évei elhozták a művészettörténet számára azt a fordulatot, amely a modernizmus korszakaként a mai napig viszonyítási pontot jelent. A *modo* „itt és éppen most” jelentése mind a huszadik század hatvanas-hetvenes évei során kialakuló posztmodern, mind huszonegyedik századi folyamányait (nevezzük bár poszt-posztmodernnek vagy egyébnek) ehhez a korszakhoz köti.

Az amerikai irodalomtörténet meghatározó alkotásai összerendezhetők poétikai szempontból is: a fenséges értelmezési keretében így létrehozható egy olyan rekonstrukciós kánon, amely elemeit tekintve ugyanakkor csak hangsúlyaiban különbözik a századfordulóig behatárolt amerikai irodalom kánonjának hagyományos modelljeitől. Egy-egy konkrét példán bemutatva kísérletet teszek arra, hogy az amerikai fenséges alkategóriáinak a kortárs irodalomban és vizuális kultúrában megfigyelhető disszeminációját összekössem a modernizmust megelőző három évszázad tradícióival. Számos magasan kanonizált szerző gyakran elemzett művében törekszem kimutatni a fenséges trópusaiban meglévő azon kettősséget, amely – mert mindig is jelen volt – mind a radikális és nagymodernista fenséges-koncepciók huszadik századi elkülönülését, mind a posztmodern követő episztémének a fenségeshez köthető viszonyát meghatározza.

A már korábban körvonalazott puritán ismeretelméleti, vallási-ideológiai örökség és a felvilágosodás racionalista törekvései együttesen hozzák létre azt a polaritást, amelynek poétikai következményei az északi és déli államok irodalmi hagyományai közti különbségekben ugyanúgy szembetűnő, mint az egységesnek tekintett amerikai irodalmi kánonban. Amit *Az amerikai irodalom története* című munkájában Bollobás Enikő a tizennyolcadik századdal kapcsolatban megállapít, lényegi és kiterjeszthető szerkezeti sajátága az amerikai kultúrának: „A XVIII. századi Amerika két szellemi irányzat fényében tanulmányozandó: a felvilágosodás és a reformkereszténység történeti, illetve vallási keretében” (BOLLOBÁS 2005: 50).

A kulturális és szellemi önformálás meghatározó forrásaként ezen ideológiai, ismeretelméleti kettősség a racionalizmus/irracionalizmus binaritásban olyan jellemző, amely időben kiterjesztve is egyik meghatározó eleme a sajátos amerikai kulturális

identitásnak. A fenséges hatásának értelmezései során ezért a dinamikus feszültségek forrásaként felfogott kettősségeket kívánom kimutatni az amerikai irodalomtörténet egyes alkotóinak klasszikus műveiben. Az alábbi alfejezetekben Anne Bradstreet, Washington Irving, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe és Herman Melville egy-egy művében törekszem kimutatni a fenséges hagyományában mindig jelenlévő kettősségek jelenlétét.

3.1. A megpróbáltatás és üdvözülés allegóriái

„Bradstreet jelentőségét ma abban jelöljük meg, hogy egyrészt a fenségest megjelenítő amerikai hagyomány első képviselője, másrészt a nagy puritán vállalkozás egyik első bírálója” (BOLLOBÁS 2005: 40) – írja Bollobás irodalomtörténetében. Ezen ismeretelméleti, ideológiai kettősség az Anne Bradstreet fenségesére vonatkozó poétikában kimutatható. A puritanizmus meghatározó hatásként a nyelvezetben ugyanúgy megjelenik, mint a puritanizmus kritikáját adó szekularizált nyelvi formák.

Az első, az új kontinensen nyomtatott könyvecske, a *Bay Psalm Book* (Zsoltároskönyv az öbölből, 1640) fordításaiban is kitapintható az a puritán spirituális és nyelvi motiváció, amely az első, amerikainak tekinthető verseskötetet (*The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* – A tizedik múzsa immár Amerikában tűnt elő, 1650) jegyző Anne Bradstreet (1612–1672) költeményeinek poétikáját is jellemzi. Beth M. Doriani komparatív stilisztikai vizsgálatában a bradstreeti nyelvezet számára ihletet jelentő új zsoltárfordítás jelentőségére hívja fel a figyelmet. A nyelvi innováció meghatározó jelentőségű, hiszen a megalkotott nyelv egyszerre volt hivatott Isten tetszését elnyerni (DORIANI 1989: 52), s dicsőségét szolgálni (DORIANI 1989: 55), míg a közvetlen transzcendens tapasztalatot a bensőséges életvilág, a családi szféra kapcsolataiban, a környező természeti és épített táj viszonylatában igyekszik felmutatni.

Az irodalomban is követőkre talál az az erőfeszítés, amely *Bay Psalm Book* megalkotóit: Thomas Weld, John Eliot és Richard Mather hármását arra készítette, hogy a héber eredetihez való hűséggel, dísztelenül törekedjenek a zsoltárok szent lényegéhez közel kerülni. A jelenségeken túli transzcendens létező megragadásának igényét az amerikai irodalomtörténet kánonjába kódolt fenséges-poétikák kimutatása igazolhatja.

A tizenhetedik-tizennyolcadik század amerikai irodalmából számos olyan példa hozható, amikor a határvidék (*frontier*), a határon levés élményei kísérteties, ismerős ismeretlenségében fenyegető tulajdonsággal ruházzák fel a természetet, az ábrázolt tájat. Ahogy Bollobás írja: „Az állandó létbizonytalanságban, fenyegetettségben élő telepeken a halál és a gyász mindennapos élmény volt, mint ahogyan a remény

feltámasztása is mindennapos feladat volt a közösség vezetői számára” (BOLLOBÁS 2005: 32).

Az *Arbella* utasaként érkező Bradstreet a telepesek mindennapi életének viszontagságait ellenpontoszó lelkeség és transzcendencia képeiben nem egy esetben eltávolítja a tájat. *The Four Seasons of the Year* (Az év négy szaka) című sorozat darabjaiban az antik bukolikus idill ábrázolásakor az angol pasztorál csalogányait, feketerigóit találjuk (HENSLEY [ed.] 1967: 66). Hasonlóképp, az eltávolított heterotópiára tekinthetők illusztrációul *A Letter to her Husband, Absent upon Publick Employment* (Levél hivatalos ügyben távollévő hitveséhez, cc. 1641–1643) zodiákus Bak és Rák csillagjegyei, a Nap (*Sol*) mint teremtmőerő pogány fölfogása (HENSLEY [ed.] 1967: 226) is. A földi és égi terek a koloniális Amerika fenyegető valósága és az elemelt, eltávolított táj igazsága közti ingamozgás (vö. 7.4. fejezet) terepei. Ugyanígy a mindennapok gondjában-bajában is a jóság és igazság isteni eszményeit kutató költői én a lesújtottság és a kegyelmi állapot végletei közt imbolyogva egyre feljebb emelkedik Bradstreet verseiben.

Levél hivatalos ügyben távollévő hitveséhez

Fejem, szívem, szemem, éltem sincs már,
Lelkem, földi jókkal rakott kincstár,
Ha kettő egy, éppen, mint mi ketten,
Hogy lehetsz ott, míg Ipswitchben fekszem?
Sok lépés kell, hogy szív elváljon fejtől,
Elég a nyak, s nem lesz kettő egyből:
Télen szép a föld, sötétén gyászol,
Zodiákusában Napom távol,
Ragyogott még, s nem bántam zord szelet,
Napmelegben a dér felengedett.
Most hidegtől dermed minden tagom
Térj meg a Bak csillagjegyből, Napom!
Holt időben mi mást is ölelnék,
Mint mit hoztam, fényed sok gyümölcset?
Minő boldogság nyit nekem teret,
Atyja élő képe, ahány gyerek.
Ó, mily különös! Most, hogy délen vagy,
Elfáradok, túl hosszú ma e nap;
S ha északra megtérsz örömömre,
Napom ne hunyjon, égjen örökre!

Hevült keblem Rák csillagjegy háza,
Otthon, mi drága vendégét várja.
Maradj, maradj majd, akármilyen hív,
Míg természet zord törvénye szólít;
Húsd húsom, csontom tied,
Én itt, te ott: kettő ím egy.

(saját fordítás) (HENSLEY [ed.] 1967: 226)

A vágy bradstreeti verse a szeretett hitves távozása és érkezése közti végpontoktól határolva egyszerre játszódik időben és térben a föld és a csillagjegyek jelentéseivel telerótt égbolt távolságában. A kezdetben a puritán vallomások költészet hagyományát követő vers képei egyrészt a múlt bensőséges gazdagsága és a jelen defamiliarizált (SHKLOVSKY 1965: 3ff) valósága, hideg és eltávolodott otthonossága között ingadoznak, másrészt a sors elrendelte itt és most rideg valósága és a pogány-keresztény transzcendens egyetemessége között váltakoznak. A felütés vallomások hangja a kettősségek észrevétlen rétegződésben fokozatosan emelkedik, s ér el a zárlat transzcendenciájában egy új, a vallomások költemény tradíciójából nem következő megszólalási módhoz.

A vers *inventio poeticája* látszólag egyszerű és tiszta: a távollévő kedves hiányában megmutatkozik két ember igaz szerelmének minden szépsége, értéke: az egység. A költői tudat a sorok fejlődésében folyamatosan emeli az olvasó tekintetét a múlt földi élet rideg téli tájáról a csillagos ég kápráztató örökkévalóságáig. A poétikai sokrétság azonban ezt a duális szerkezetet (együttlét/elválás, ég/föld) fokozatosan felbontja, míg az utolsó két záró sorban mind a hang, mind a forma radikálisan megváltozik.

Bradstreet versével kapcsolatban a kanonikus értelmezések rámutatnak a pogány és a puritán, a világi és a vallásos képek, képzetek, metaforák közötti feszültségből táplálkozó líra erejének, nyelvi energiáinak dominanciájára. Az asztrológia a predesztináció dogmájával társul a puritán hasonló teológiai hagyományához, mégis összeegyeztethetetlen azokkal. Mindez csak a tantételek szintjén igaz, a jelölési módozatokat tekintve a csillagok logoszának és az isteni logosz jelölési rendje azonos módon szimbolikus. Ahogy a csillagok a felszínen kaotikus halmaz a időtlen csillagképekben összeállva beszél a jövőről, a puritanizmus bibliai tipológiai szimbolizmusa a képpárok atemporalitásával ugyanígy előlegezi meg a jövőt. A tipológiai szimbolizmus amerikai hagyománya azonban némileg eltér európai forrásától.

A tizenhetedik század emberpróbáló körülményei a következő század derekára szelődtek annyira, hogy a természeti jelenségekben feltárulkozó isteni lényeg vallásos gondolata nagyobb teret kapjon. Mason I. Lowance mutatja ki, hogy már Cotton Mather kései teológiai munkásságában is megfigyelhető a határozott elmozdulás

a tipológiai szimbolizmus európai gyökerei és újvilágbeli felfogása között. Míg a konzervatívnak mondott puritán teológia a prefigurációk szó szerinti, allegorikus, morális és anagógikus jelentéseit az Ó-, illetve Újtestamentum referenciái között kereste, a puritán vallásméletben és irodalomban egyre nagyobb hangsúlyt kap a természet transzcendens fenoménként értelmezett fölfogása (LOWANCE 1970: 142).

Ebben a platonikus (pogány) paradigmaváltásban kiemelkedő szerep jut Jonathan Edwards *Images and Shadows of Divine Things* (Az isteni dolgok képzetei és árnyékai) című művének. Lowance összeveti Edwards korábbi, *A History of the Work of Redemption* (A megváltás munkájának története) című értekezését az *Images* ismeretelméleti pozícióváltásával (LOWANCE 1970: 143ff). Arra a következtetésre jut, hogy a természeti valóság elemeinek allegorikus jelentéssége a Samuel Mather képviselte „konzervatív” értelmezési kerettől (LOWANCE 1970: 147) egy szabadabb, platonisztikus-panteisztikus episztemológiához vezet el.

A szertartás törvényének dolgai nem az egyetlenek, amelyben az isteni terv spirituális létezők árnyékát vetíti elő. Az ilyen ábrázolás az élet valamennyi területére kiterjed Krisztus parancsolata szerint. Isten bölcsessége révén, a természeti dolgok általa való elrendezésében a teremtés az isteni és spirituális dolgokat is megjelenti, például a napban, a kútban vagy a szőlőben; de az isteni gondviselés és bölcsesség az emberi elmét is akként alkotta meg, hogy az emberi dolgok számtalan esetben jelentsék ki a szentírás dolgainak lételemi képeit, mint amilyen a pajzs, a torony, a házasság, illetve a család is. (saját fordítás) (idézi LOWANCE 1970: IBID)

Anne Bradstreet költeményeinek világiassága és mély vallásossága olyan dualitást eredményez a költő poétikájában, amely a nyelvi megformáltság számára és az ismeretelméleti, ontológiai dimenziókban egyaránt kettősségeket eredményez. A két végpont közötti vízszintes, oszcilláló mozgásban a jelölési folyamatok vertikális irányban nyílnak meg a metafizikai fenséges felé. Példaként hozható a szemiózis ilyen dinamikájára a vers kiterjesztett test-allegóriája. A testrészek (fej, szem, nyak, szív és végtagok) a két hitves egységének jelölői. Szekularitás és hit, pogány és liturgikus nyelv, a hitvesek távolságban elválasztott testének dualitása az allegorikusság képeiben vízszintes viszonyosságból függőlegesen elemelkedő mozgássá alakul. Bradstreet – aki maga is az *Arbella* fedélzetén érkezett az Újvilágba – szövegében John Winthropnak a hajó fedélzetén elhangzó, *A Modell of Christian Charity* (A keresztyén kegyesség mintája) (1630) című prédikációját előszöveggként idézi meg. Liturgikus pretextusba ágyazza a világi és biblikus hagyományt egyaránt idéző szóképeit. A szakrális nyelv főkategóriáján belül megalkot egy alkategóriát, amely a szakrális és szekuláris trópusok közti oszcilláló feszültség dinamizmusában jön létre, s ezzel példát szolgáltat a későbbiekben

részletesen tárgyalt bekebelező binaritás, illetve egyoldalú *mise-en-abyme* poétikai alkalmazására (vö. 7.4. fejezet). A test-allegória Winthrop szövegének alábbi részletében olvasható.

A Szentírás a következő meghatározását adja a szeretetnek: „A szeretet a tökéletes kötelék.” Elsőként is tehát kötelék, ínszalag. Másodszor pedig tökéletessé teszi az isteni művet. Nincsen test részek nélkül, és mindaz, ami ezeket a részeket egymáshoz köti, tökéletessé teszi a testet, mivel azokat a többihez köti, ami által mind erőben, mind gyöngességben, s úgy örömben, mint fájdalomban ezek valamennyien együttműködnek. Példaként álljon minden testek legtökéletesebbikére annak teljessége, ahogyan Krisztus és az Egyház egyetlen testet alkot. (saját fordítás) (WINTHROP 2003: 100)

Bradstreet költeményének gondolati íve hasonló egységhez jut el, de a szingularitást a Winthrop-szöveg biblikus toposzának felülírásában hozza létre. A versben dél és észak, föld és ég képezik az összekötendő pólusokat, a testrészek szimbolikájában éppen ezért válik a fejlet a szívvel függőleges irányban összekötő nyak a központi jelölővé (a Winthrop prédikáció ín/inak jelképezte kötelékével szemben). Az egész-mint-rész-az-egészben *pars pro toto* alakzata a szerelmesek egységét ünneplő zárlatban szintúgy megjelenik, hiszen a bibliai teremtményszó borda-allegóriájára rímelve a hitves nem más, mint test a távollévő férj testéből: egységük ebben az aszimmetrikus, a végtelen hatását eredményező trópusban teljeseedik ki.

Az aszimmetrikus progresszió dualitásai olyan feszültséggel töltik meg a vers jelentésségét és szemiozist, ami a zárlatban a nyelvi transzgresszió új minőségét hozza létre. A kettősségek folyamatosan terjednek a szövegben, ugyanakkor sokszorozódásuk paradox módon az egység képzetéhez vezet, mégpedig a szaporodó fogalompárokkal párhuzamosan egyre intimebbé, egyre lecsupaszítottabbá, puritánabbá váló nyelv redukciójával. A nyitó kép az otthon anyagi bőségével, és a hitves hiányában megélt lelki ürességgel indítja a puritán vallásos költészet hagyományát idézve, míg a csontváz-zá meztelenített zárlat már Emily Dickinson protomodernizmusát előlegezi meg.

Ha a dualításokat sorra vesszük, megfigyelhetővé válik, mi generálja a vers fogalmi, tropológiai és nyelvi rétegeiben ezt az elcsúszást. A dualítások a következő sorrendben szerepelnek a versben: otthon/hivatás; kettő/egy; lélek/földi jó; szív/fej; test/vallás; föld/nap, meleg/hideg, férfi/nő; Rák/Bak; test/lélek; testi szerelem/gyerekek; dél/észak; Nap/Rák; férfi testi szerelem/női testi szerelem; otthon/hivatás; természet/halál; korporalitás/transzcendens; kettő/egy. Ha ezt a sorrendet végigkísérjük, megfigyelhető, hogy az ellenpárok tagjai folyamatosan keverednek. A test kitett és esendő (hideg, fagy), de a test az egyház szimbóluma is, valamint az érzékiség szemérmetlen oldódása, az egygyé válás tere, ugyanakkor a transzcendenstől elválasztó anyagság,

a kettősség felé tartó hármasság (fej-nyak-szív), de az egység eredendő forrása is (vö. az Ádám bordájából teremtett Éva allúziója az utolsó két sorban).

Bradstreet poétikája a versben megbontja a zsoltáirodalom rögzített kettősségeinek rendszerét, s ezzel vezet a zárlat radikális redukciójához. Az utolsó két predikátum nélküli mondat szikár szerkezete a mindvégig tíz szótagos sorokat nyolcra csökkenti, a kettősségek, hármasságok addig szövődő bonyolult hálózataiból diadalmasan emelkedik fenséges magasságba a végtelen kicsinnyé lecsupaszított szinguláris egység. Ebben a két sorban egyetlen alkalommal szem-rímet találunk (*eye rhyme*), amely csak írásmódjában, vizualitásában rímel, hangzásában nem („bone/one”), s ezzel felborítja a páros rímelés huszonnégy soron át tartó harmonikusan lüktető hömpölygését: a zárlat egy transzgresszióval kimozdít a befogadás folyamatából. Hagyomány és innováció Anne Bradstreet költészetében az irodalom új hangját, a tizedik múzsa magasztos költészetét teremti meg a tizenhetedik század legelső telepeseinek mindennapi tapasztalatából.

3.2. A nyelven túli álom

A puritán hagyományt eltérő ismeretelméleti, ontológiai viszonyítási rendszerben keregető poétikára számos példát kínál az önálló amerikai irodalom kialakulásának története, s kiemelten a prózai termés kánonja. Ebben az európai református gyökerektől eltávolodó tizenhetedik–tizennyolcadik századi amerikai teológia hangsúlyeltolódásai, bibliaértelmezési gyakorlata is szerepet játszik.

Az egyik jelentős elmozdulás a Szentírás egzegéziséhez köthető, s a leírt események történetiségén túlmutató metafizikai jelentés értelmezésének hagyományában gyökerезik. Ellentétben az európai hittudományi tradícióval, az árnyékok vagy szimbólumok az isteni igazság és a prefigurációk beteljesülésének nem előfeltételezett trópusai, hanem típusai a sajátosan amerikai puritanizmus teológiai rendszerében. Az a konzervatív tipológiai rendszer (amelyben például az ószövetségi Dávid olyan prefigurációként nyer értelmet, amely Jézus újszövetségi eljövetelét hirdeti) átadja helyét a platóni ideákban immanensen rejlő fenséges visszatérésének a már tárgyalt edwardsi *Images* egzegézisében. Jonathan Edwards, amikor típusokra és nem trópusokra építi jelölőrendszerét, ezzel is hangsúlyozza, hogy a természet látszatának lebomlása árán, szövedékének hasadéka mögül tárulkozik fel (a prefiguráció beteljesedéseként) annak ellentípusa (LOWANCE 1970: 152). Ez lényegi distinkció, ugyanakkor éppen ez a különbségtétel teszi lehetővé a művészi kifejezés, a nyelv számára, hogy a fenomén/idea polaritását aszimmetrikussá téve, a jelenség pólusának radikális, bekebelező megsokszorozásával a transzcendens jelölőit magában a formanyelvben keresse.

Megelőlegezve az Edgar Allan Poe-val foglalkozó rész későbbi megállapítását, ide kívánczik a szerző egyik ritkán idézett bekezdése. Az alábbi szöveg, párba állítva Edwards megállapításaival, felhívja a figyelmet egy sajátos párhuzamra. A típus/ellen-típus binaritásának elmozdulása az árnyék/isteni kettősség irányába hasonló puritán gyökerekhez nyúlik vissza, mint Poe sajátosan déli, a psziché belső tereinek *mise-en-abyme*-jait kutató trópusa: az „árnyékok árnyéka”.

A magam részéről soha olyan gondolattal nem találkoztam, amelyet ne lettem volna képes szavakba önteni még annál is különb kifejezőerővel, mint ahogy az bennem megfogalmazódott. Mégis, van a képzeteknek egy oly finom mívű csoportja, amely nem is gondolatokból áll, s amelyet, úgy találtam, lehetetlenség nyelvi formába önteni. Eme képzetek a lélekben keletkeznek (de jaj, mily ritkán!), csakis a legteljesebb nyugalom időszakaiban – amikor a testi-lelki egészség tökéletes –, s mikor az idő ezen kiemelt pontjain az éber valóság és az álmok világa eggyé olvad. E képzetet megragadni pusztán ott lehet, ahol minden, mit látunk, s látszik, nem más, mint az árnyékok árnyéka.⁵ (saját fordítás) (POE 2012: 92)

A Poe-életmű világirodalmi diadalútját megelőző első, még elszigetelt amerikai nemzetközi sikert Washington Irving (1873–1859) jegyzi. A prózaíró 1819-ben megjelenő *Vázlatkönyvének* (The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent) *Rip Van Winkle* című novellája (magyarul: IRVING: 1959) Bradstreethez köthető módon szintén a romantikus anyatermészet és a fenyegető, megbolygatott természet közti feszültséget helyezi előtérbe. „Megérkeztem egy új országba, ahol új világ és új szokások vártak rám: szívem felkelt”, így indul sokszor citált Bradstreet idézet, s ezzel folytatódik: „Ám miután meggyőződtem róla, hogy mindez Isten akarat, beletörődtem, és csatlakoztam a bostoni gyülekezethez” (saját fordítás) (HENSLEY [ed.] 1967: 241). A fenyegető természet és a biztonságot nyújtó civilizáció kontrasztja ugyanúgy jelen van ebben a szöveghelyben, mint Irving novellájában.

A *Rip Van Winkle* művészettörténeti liminalitását és közvetítettségét jól érzékelteti, hogy Irving az 1800-ban Németországban, Johann Karl Christoph Nachtigal gyűjtéseként (Otmar álnév alatt) megjelent *Volkssagen* (Népmesék) kötetének *Sage vom Ziegenhirten Peter Klaus* (Peter Klaus kecskepásztor meséje) című darabját írja át, mégpedig egy bizonyos fiktív Diedrich Knickerbockernek tulajdonítva szerzőségét.

A földrajzi helyszínválasztás egyszerre idézi meg a telepések maszkulin behatolását az érintetlen, szűz természetbe; a városi polgárság elvagyódását az urbánus

⁵ A *Graham Magazine* 1846-os márciusi számában közölt első változatban valóban „shadow of shadows” (árnyékok árnyéka) szerepelt, ezt a későbbi gyűjteményes kiadásokban váltotta csak fel a „dream within a dream” (álom az álomban) kifejezés.

környezetből, valamint a leigázott őslakosok mondavilágában megbúvó természeti fenyegetettséget. A tizenkilencedik század első évtizedeiben a Hudson River festőiskola számára a Catskill-hegység és a Hudson-völgy a fenséges, érintetlen táj festői látványát nyújtotta, mégpedig ellentmondásos módon a rohamosan fejlődő New York elérhető közelségében. A hegység, ami holland telepeseiktől kapta a Kaatskill, más írásmód szerint Kaaterskill (Macska-szurdok) nevet, az észak-amerikai bennszülött őslakosok számára szent hely volt. Az utóirat paratextusa a szöveg természet-fogalmának megvilágításában nyeri el funkcióját és jelentőségét. Az őslakosok történeteinek beemelése a narratíva zárlatát követően a fenséges felé nyitja meg Rip Van Winkle történetét a természet ősi, vad, megzabolázhatatlan és pusztító erejének hangsúlyozásával. A területen élő törzs mondái szerint Manitou követte el itt csínytevéseit, vadállatok alakjaiban egy-egy meredély szélére űzve a gyanútlan vadászokat, akik aztán halálra zúzták magukat a mélység szikláin. A Hudson folyó eredetmondájával zárul tehát Irving története: „bővizű patak tört elő, mely magával ragadta a vadászt, szakadékokba sodorta, ahol halálra zúzódtott; a patak folytatta útját a Hudson felé. Máig is folyik, és azonos ama patakka, melynek neve Kaaterskill” (IRVING 1959: 14).

Irving novellája mint a sajátos amerikai kultúra kiemelkedő, nemzetközileg elismert teljesítménye számos szubverzív vonással rendelkezik. A történet a Catskill-hegység fenséges látványának leírásával nyit: „csúcsai szürke párába burkolódnak, és a lenyugvó nap sugarában úgy izzanak fel, mint glóriás korona” (IRVING 1959: 5). A „tündérhegyek” (IBID.) lábánál kis falucska bújjik meg, amelynek lakója a semmirekellő, ám annál inkább jó kedélyű Rip Van Winkle, akinek vidám mindennapjait csak kígyólelkű felesége keseríti meg. Rip a hegyekbe menekül, ahol egy furcsa, hordót cipelő alakot követve végül kuglizó kompániára lel, kiknek furcsa öltözéke, fizimiskája az egykori hollandus telepesekét idézi. Rip iszik a hordó nedűjéből, majd hosszú, húsz évig tartó álomba merül. Felébredvén nem ismer rá az őt körülvevő világra: fia, aki kiköpött mása, már meglett ember, felesége halott, III. György portréja helyén a fogadóban Washington tábornok képe lóg. Hősrünk távoli idegenként éli le maradék életét a jövőbeli múlt relikviájaként.

Ebben a kísérteties tündérmesében a nyitó tájleíráson kívül is számos elem található, ami a fenséges minősége köré szerveződik. Szembe menve az amerikai álom és alapértékek Benjamin Franklin képviselte felvilágosult eszméivel, az indolens Rip hosszú álma révén kívül kerül a történelem hatókörén, átalussza a függetlenségi háborút, vagyis éppen az amerikai identitás megteremtésének turbulens korszakát. Rip Van Winkle-t a múlt repíti a jövőbe, s így épp csak jelene nincs. Az időtlenséget Bollobás Enikő értelmezése is hangsúlyozza: „fiú az apa hasonmása, III. György király portréja pedig alig különbözik a George Washingtonétól” (BOLLOBÁS 2005: 72). A kobold- vagy manószzerű figurákból álló kis csoport, akiktől az álomhozó italt kapja, „egy régi flamand festmény alakjaira emlékeztette Ripet; Van Shaick tiszteletesnek, a falu lelkészének úriszobájában látta

a képet, melyet még az első telepesek hoztak át Hollandiából” (IRVING 1959: 8). Az amerikanizálódás protestáns alapértékeit (pl. takarékoság, szorgalom, erkölcsös munka, közszolgálat) aláásó karakterrel Irving az amerikai álom kritikáját adó szerzők sorát indítja el J. F. Coopertól F. S. Fitzgeraldon át Theodore Dreiserig és Jack Kerouacig.

Az írás Irving saját munkásságán belül is ellentmondásos. *The History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (Kolumbusz Kristóf életének és utazásainak története) cím alatt jelent meg 1828-ban Irving négykötetes műve Angliában (ezt követte Amerikában 1831-ben egy háromkötetes kiadás). A munka Kolumbuszt a természet erőit leigázó amerikai hős mintájaként mutatja be. Valóságos istenként tűnik fel a sötétbőrű vadak szemében (IRVING 2008: 141). A természet itt női princípium, míg a hódító, potens férfi ábrázolása hasonlatos Stradanus holland művész emblematiszmusos rézkarcán található felirat szelleméhez: „Amerikusz felfedezi Amerikát, s miután megszólítja, az mindörökké ébren marad” (saját fordítás) (BERCOVICH 1994: 38). Az ikonografikus emblémákkal telített kép központi, vertikális tengelye szimmetrikusan osztja ketté felfedezésének pillanatába a kontinenst jelképező partot. A rézkarc jobb oldalán, a pőrén függőágyából ébredő női alak mellett az egzotikus vadállatok bestiáriumát, az eget eltakaró burjánzó növényzetet s a háttérben a tűz körül ülő bennszülött „vadembereket” ábrázol a flamand művész. A szemben lévő oldalon a hódító domináns – mind a tudomány, mind a hatalom fallikus szimbólumaival jellemzett – figuráját azonban a tenger és a vele összeolvadó égbolt fenséges végtelene övezi.

Washington Irving novellájában a fenti szimmetria többszörösen meghasad, a poláris szerkezet hierarchiája alapjaiban dekonstruálódik. Itt nyoma sincs a teleologikus, üdvtörténeti narratívának, amelyben az alapítóatyák vezetésével a telepesek megvalósítják a franklini amerikai alapértékek követelésében megszülető amerikai álmot: Rip Van Winkle ugyanis azt álomtalanul átalussza. A puritán küldetésesség, s a felvilágosult racionalizmus eszmeisége nem felfedezni volt hivatott Amerikát, hanem feltalálni.

A teleírandó üres lap, vagy az új Jeruzsálem és az új Éden metaforái a „hegyre épülő város” központi gondolata köré szerveződnek, miszerint a küldetés nem fulladhat kudarcba, mert a földön „minden ember reánk emeli tekintetét” (WINTHROP 1996: 10). Rip azonban egy lusta mihaszna, aki a határvidék telepes asszonyainak antitéziséként felvázolt házsártos felesége előtt inkább elmenekül. A történet idősíkjának kezdeti és végpontját III. György és George Washington személye jelöli ki, ám a függetlenné válás históriájáról a szöveg mit sem tud. Ugyanakkor felforgató paródiaként eszmény is Rip Van Winkle. Ő a közösség önzetlen támogatója, a későbbi utópisztikus amerikai kommunák ihletője, akinek alakja a folyamatos növekedést és terjeszkedést elindító városias, iparosodó társadalom alternatíváját jelenti: „Mindazonáltal Rip Van Winkle boldog halandó volt. Bolondos, szelíd kedélyű fickó. [...] Az ilyen ember, ha békén hagyják, tökéletes boldogságban füttyörszi végig az életet” (IRVING 1959: 8).

Kolumbuszról írt történeti munkájának ellenpontjaként Irving novellája azonban még inkább szubverzív, ami a fenségesnek narratívába kódolt koncepcióját illeti. Mivel a gyarmatosítók nem felfedezni, hanem alakítani és birtokolni érkeztek az ismeretlen kontinenst, annak eredetmítoszai is hozzáférhetetlenek és ismeretlenek maradtak számukra. Az utószó paratextuális jellege is a beágyazott mítosz alárendeltségét erősíti. Ugyanakkor a Kaaterskill eredettörténetének beemelése visszamenőleg a misztikus „Kertszikla” szimbolikus jelentőségét is átírja.

Már idéztem Bollobás Enikő az időtlenségre vonatkozó megállapítását, ami kiemeli a hús esztendővel egymástól elválasztott, eltérő szereplők feltűnő hasonlatosságát a szövegben (BOLLOBÁS 2005: 72). A prefigurációk értelmezésének négy központi kategóriájához visszakanyarodva megállapítható, hogy a helyszínt mint jelölőt a végső jelölthöz kapcsoló szemantikai elem, az anagógikus értelmezés hiányzik. Ennek oka az Utószóban közölt keretszöveg, a *parergon* (vö. 7.3.2. fejezet), az őslakosok mítoszának lábjegyzetszerű beemelésében keresendő. Szó szerinti értelmében a novella helyszíne egy gyarmati település a sok közül a nyugati terjeszkedés korai szakaszában. Allegorikus jelentésében a falucska a „hegyre épülő város” winthropi víziója; a harmadik szinten pedig, morális absztrakcióként a sors nyilvánvaló elrendelésével (*Manifest Destiny*) azonosítható. A negyedik szint azonban a fenséges jelölőinek hiányában nem zárhatja le a prefigurációk értelmezésének ezt a láncolatát. Sem a természet ideákat fátyolozó jelenségei, sem a „nemes vadember” eszménye nem jelennek meg a narratívában.

A paratextus szövegében csínytevőként, de halálos fenyegetésként is ábrázolt Manitou medve, párduc és szarvas alakmásainak, vagyis az emersoni Felsőbb Lélek fenoménjeinek helyébe a novella főszövegében valóságos buffók lépnek: „Furcsa volt az arcuk is; az egyiknek széles képét és apró malacszemét nagy szakáll övezte; a másiknak az arca szinte csak egy orrból állt, rajta fehér cukorsüveg fejfedő, melynek ormán kakastoll díszelgett” (IRVING 1959: 8). A civilizáció, a történelem, a gyarmatosítás közvetítettségében a szöveg elhalasztja a fenséges tapasztalatát, de zárójelben, az Utószó rövidke mítoszában fel is villantja annak lehetőségét. A paratextus révén felülírt novella így nosztalgikusan azt üzeni: a rettenetes természet és a fenségesség egysége csak a gyarmatosítók nyelvi tapasztalatán kívül, az érintetlen természet és az őslakosok kultúrájának megelőzöttségében volt lehetséges.

3.3. Ellenirányú mítoszok

A Hudson River festőiskola legkiemelkedőbb alkotója, Thomas Cole 1826 és 1827 között négy festményt készített James Fenimore Cooper (1789–1851) *Bőrhárisnya*-sorozatának

második, *Az utolsó mohikán* című darabjához. Ezek közül is a legjelentősebbnek tartott *Landscape with Figures: A Scene from "The Last of the Mohicans"* (Tájkép emberalakokkal: jelenet *Az utolsó mohikánból*) (1826) azt az erkölcsi dilemmát helyezi fókuszába, amely a transzcendentalizmus fenségesének központi kérdéseként mind a korabeli irodalomban, mind a festészetben ismétlődően felmerül. A tizenhetedik-tizennyolcadik század historizáló festményeit felváltó tájképközpontú képzőművészet szimbolikus témája kiemelten az az érintetlenségében fenséges Hudson-völgy, amely a letarolt táj helyén felépült New York közelsége miatt tett szert kiemelkedő szerepére. Cole 1833 és 1836 között megfesti öt darabból álló *The Course of the Empire* (A birodalom útja) képsorozatot, amely a Cooper ihlette sorozat folytatásának is tekinthető. Mindkettő középpontjában a természet ereje, s az ősi princípiummal szemben a társadalmi és gazdasági felemelkedés érdekében munkálkodó ember erkölcsi bukása áll.

J. F. Cooper *Bőrhárisnya*-sorozatának filozófiai forrása a felvilágosodás „nemes vadember” szimbólumából kibomló eredendő természeti jó eszményében keresendő. Voltaire *L'Ingénu* (A vadember) (1767) című tantörténetének huron főszereplője ugyanúgy ürügy az adottnak tekintett civilizáció kimozdító szemlélésére, amint Cooper regényeiben Natty Bumppo figurája is. Esetében külön érdekesség, hogy Cooper karakterét egy történelmi személyről, Daniel Boone-ról (1734–1820) mintázta. Mint a későbbiekben (vö. 8.3 fejezet) erről részletesebben is szó lesz, a fenséges hatásának megteremtésében külön hagyomány képződik a valóságon alapuló történetek referencialitást tematizáló igazságigényéből, amely tradíció már itt, románcos eredetében is kimutatható.

Nathaniel Bumppo beavatási narratívájában Cooper a határvidék felfedezőinek (*pioneer*) mítoszát építi, ugyanakkor ellenirányú mozgásként a természethez való romantikus visszatérés stációit járják be a kötetek. Ez az ellenirányú kettős narratív fejlődés mutatkozik meg abban is, hogy a történet kronologikus rendjével szembenően készültek el az egyes regények, így keletkezéstörténetük a *bildungsroman* célulvű logikájával ellentétesen, az eredetként felfogott természethez való megtérést játssza el, performálja. A szerző 1823-ban írta meg a sorozatot elindító, de annak időrendben negyedik darabját adó *Bőrhárisnyát*, 1827-ben a záró kötetet jelentő *A préri* címűt, 1841-ben pedig utolsóként készül el a történetfolyam kronológiáját indító *Vadölő*.

A regények poétikai megalkotottsága elválaszthatatlan a transzcendentalizmustól, s nem pusztán azért, mert míg a városépítés, a határvidék betelepítésének pozitivistá programja szolgáltatja a cselekményt, valójában a természet romantikus, esszencialista erkölcsi értékeit mutatja fel olvasói számára. A Cole festményeiben érzékelhető, Cooper regényeiből merítő fenséges esztétikai minősége ugyanis a narratívák jelölési rendszeréhez kapcsolódik. Bollobás Enikő megjegyzi, hogy mennyi kritika érte

J. F. Coopert sablonos karaktereiért, belső motivációik árnyaltságának hiányáért a recepció részéről. Cooper poétikája azonban az írásmód ezen sajátosságait teljesen más fénytörésben láttatja, amikor a platonizmus értelmezési keretébe helyezi szereplőit: „nem realista, hanem allegorikus ábrázolásmód jellemzi Cooper regényeit, hiszen a történetek szereplői bizonyos fogalmak, ideák, elvek megtestesítői” (BOLLOBÁS 2015: 80). Ebben a transzcendentalista jelölési rendszerben a szimbólumok és allegóriák mint a jelenség mögött az ideák tiszta jelentéseit megvilágító trópusok kapnak szerepet.

Az utolsó mohikán cselekményszálai – akár szereplői – ilyen értelemben allegorikus lényegükből következően sablonosak. A tizennyolcadik századi francia–indián háborúk idején a kihalásra ítélt mohikán törzs utolsó harcosai egy örökbefogadott fehér emberrel közösen védelmére kelnek egy brit ezredes két lányának: Alice-nak és Corának. Súlyomszem és „nemes vadember” barátai megtagadják, hogy harcoljanak a britek oldalán, de szemben állnak a bosszúszomjas Maugával is, a franciáknak kémkedő huron indiánnal is. A William Henry erődbe tartó közös útjuk során szerelem bontakozik ki Netty Bumpo és Cora, de Unkasz és Alice között is. Bár mindkét románc fenségesen tragikus véget ér, a szerelmesek vonzalma örök, ahogyan a Cora tolakodó kérőjeként hoppon maradt Hayward őrnagy és a méltó büntetését végül elnyerő Mauga gyűlölete is. Az ostromló franciák elfoglalják a britek erődjét, az igazi vesztesek mégis a természet örök tisztaságát képviselő delevárok és mohikánok utolsó képviselői.

Az amerikai fenséges irodalmi gyökerei a vonzás és taszítás paradoxikus kettősségével jellemezhetők. Ahogy Emerson a *Nature* egy bekezdésében fogalmaz: „Ugyanolyan idegenek vagyunk a természetben, amennyire elidegenedtünk Istentől is” (saját fordítás) (EMERSON 1940: 36). Bár az említett ellentmondásos dualitás közös jellemzője, hogy az emersoni gondolatból kiolvasható meghasonlottság, belső elkülönülés érzéséből táplálkozik, poétikai megjelenési formái szerzőnként eltérőek.

A közös transzcendentalista forrásból táplálkozó különféle poétikák jelentőségét a kritikai recepció is hangsúlyozza. Andrew Newman írásában arra hívja fel a figyelmet (NEWMAN 2004: 2–3), hogy Stephen Blakemore *Az utolsó mohikán* poétikájában fellelhető két különböző tanulmányában (BLAKEMORE 1984, 1997) eltérő dualítások példájául ugyanazt az alábbi, a Glens Falls tájleírását adó szöveghelyet hozza.

A folyó magas és meredek sziklák között hömpölygött, az egyik kinyúlt a víz fölé, és eltakarta azt a helyet, ahol a kenu éppen állt. A sziklák tetején magas fák nőttek; szinte azt hihette volna az ember, hogy tántorognak a szakadék szélén. Mintha egy sötét alagút kezdődött volna itt, s a folyó eltűnt benne. Csak a fantasztikus alakú fák körvonalai rajzolódtak ki tompán a csillagos égre. (COOPER 1969: 198)

A Hudson River iskola festményeit idéző leírás szimbolikus jelentésével kapcsolódik az eltérő kettősségek illusztrációjaként Blakemore kritikai szövegeiben. Az első ellenirányú, páros mítosz a nyelvi hierarchia felbontása révén felcseréli az őslakosok és a hódítók nyelvének polaritásait, és a rasszok konfliktusaként írható le. A telepek mítoszában a *terra incognita* üres lapja végtelen potenciálként jelenik meg, mely – miközben az isteni küldetés terepe – az írásbeliség révén, a modern angol nyelv eszközével egy új, az európaiától eltérő identitás „megírására” ad lehetőséget. Már a *Bay Psalm Book* korábban említett puritán, lecsupaszított nyelvezete is a nyelvi közvetítettség feloldásában kereste az isteni nyelv esszenciájának tapasztalatát. Az észak-amerikai irodalmi kánon kezdeteinél a naplók, útleírások és fogságtörténetek mellett ezért jutnak kiemelt szerephez az olyan puritán teológusok művei a már tárgyalt John Winthropon kívül, mint Samuel Danforth, John Cotton, illetve három generációt felölelően Richard Mather, Increase Mather és Cotton Mather.

Cooper regényének szubtextusában tehát egy ellentétes irányú nyelvmítoszt vázol fel. Az őslakosok nyelve még érintetlen, őrzi a bűnbeesési előtt isteni nyelvállapotot, szavai megegyeznek Ádám szavaival, a nevekkal, amiket Isten parancsára élő és élettelen dolgoknak adott. Pontosabban már ez is a múlté, mivel a fehér ember megjelenésével a törzsek közti ősi harmónia felbomlott, így jó és rossz viszályában – mely utóbbit elsősorban a huronok és Mauga testesíti meg – csupán két törzs: a mohikánok és a delevarók beszélnek még az isteni Ur- vagy protonyelvet (BLAKEMORE 1984: 22). A Hudson-völgy leírásában Coopernél a szakadék ebben az értelmezésben a bábeli zűrzavar kaotikus jelöletlenségével fenyeget. A fehérek nyelve végigfertőzi az őslakos törzsek nyelvét, kivételt csupán kettő jelent (a mohikánok és delevarók nyelve), míg a fehérek oldalán egyedüli jóként a románcos Nathaniel Bumppo nosztalgikus vonalmát találjuk a nyelv egységének eszményéhez:

Az indián történelem káosza és zűrzavara a nyelv „bukásából” következik. Amikor nyelvük egysége felbomlott, „közös eredetük” ugyanúgy darabjaira hullott. Az eredmény egy feje tetejére állított, természetellenes világ, amelyben a törzsek szembefordulnak testvéreikkel, hogy szövetségre léphessenek közös ellenségükkel. Oda a természet rendje, mert az indiánok már csak arra valók, hogy az európai fehérek háborúit megvívják. (saját fordítás) (BLAKEMORE 1984: 26)

Az ellenirányú nyelvi mítosz fentiekben felvázolt szerkezetében ismét megfigyelhető a bekebelező polaritás aszimmetriájában létrejövő fenséges hatása (vö. 7.4. fejezet). Unkasz és Alice románca felborítja a gyarmatosító Munro ezredes és a leigázott indiánok stabil szembenállását. A helyzetet tovább bonyolítja Magua francia szubjektivitása, vagy a Sólýomszemként indiánná fogadott Natty Bumppo szerelme Cora iránt.

A Walter Scottot idéző románcos hagyomány sablonos cselekménye a nyelv eredendő tisztaságának és bukásának allegorikus története is egyben: bonyodalmai az ellenirányú mítoszokból fakadó ellentmondások példázatai is.

A Bábel utáni fehér nyelvvel szembe állított édeni nyelven belül ugyanis szintén megjelenik a bűnbeesés utáni nyelv és a proto nyelv, vagyis a binaritás egyik pólusa tartalmazza, „bekebelezi” magát a teljes binaritást (vö. 7.4. fejezet). Pozitív és negatív ellenpólus megnyugtató szimmetriája így átadja helyét a *mise-en-abyme* örvénylő fenyegetésének, amelyet értelmezésemben a folyót elnyelő sötét alagút rettenetes fensége szimbolizál a Glens Falls fent idézett leírásában.

A második ellenirányú mítosz a nemek és rasszok aszimmetrikus elrendezéséből származik. Stephen Blakemore 1997-es tanulmánya ehhez az idézethez a burke-i szép és fenséges elkülönítésének hasonló aszimmetriáját köti. Érvelésében „Cooper inkorporálja a szépet a fenségesség jeleneteibe, ezzel megtévesztő »elegyet« képez, amely az indián és fehér rasszok ugyanilyen illuzórikus összekeveredésével kapcsolódik össze az *Utolsó mohikánban*” (saját fordítás) (BLAKEMORE 1997: 30). A szerző a két esztétikai minőségre hozott példákat azonban egy másik előfeltevésből következő felosztás szerint is kettéosztja, amikor Thomas De Quincey-t idézi, aki szerint a szép a női, míg a fenséges a férfi princípiumhoz tartozik (BLAKEMORE 1997: 28–29). Ez a taxonómiai keveredés már előre jelzi, hogy a szép és fenséges kettős polaritásának szimmetriája fenntarthatatlan marad ebben a rendszerben. S valóban, néhány oldallal később, a szép feminin, s a fenséges maskulin példák szerinti elrendezése után új állítás következik: „Miután Cooper megteremti a szép és fenséges egymást látszólag kiegészítő jeleneteit, a valóság súlya alatt, Burke fenségességének rettenetében beomlik ez az esztétikai illúzió” (saját fordítás) (BLAKEMORE 1997: 32). Blakemore itt ismét visszatér a Hudson-völgy barlangban eltűnő folyójának leírásához. Miközben a szépséges Alice és Cora elmerül a Glens Falls romantikus szépjének fenséges látványában, a rájuk támadó ellenséges indiánok ráébresztik őket helyzetük fenyegetően rettenetes voltára. Szép és fenséges dualitása jelenetben ismét bekebelező módon, az egyik pólus főkategóriává válásával nyílik meg a végtelen, fenséges hatás irányába.

Az *utolsó mohikán* románcos nosztalgiájában az a poétikai mechanizmus jelenti a feszültség forrását, ahogy múlt és jövő látszólagos egyidejűsége mögött felfeslik ellenirányú mozgásuk tragikuma. Az utópikus tökélyre törő akarat alatt összeroppan az eredet sosem volt egysége. Hiszen az érintetlenség vágyott aranykora a fehér tekintet (*white gaze*) számára abban a pillanatban múlttá válik, hogy az ugyancsak nosztalgikus és idealizált jövő felépítésének reményében megpillanthatná a fenséges tájat annak ősi megelőzöttségében. A mítoszeremtés erőfeszítése kitermeli saját antitézisét. Thomas Cole a már említett 1826-os festményén az ég megnyíló fenséges fehérét az indián áldozatként halálra készülő Cora ruhájának fehérsége ellenpontozza.

Az egymást kioltó mítoszokról Blakemore a nemeknek és rasszoknak alárendelt szépség és fenséges fogalmaival a következőket írja:

Cooper ismételten hangsúlyozza, hogy a „fehér” *szép* nem állhat a „való” életben ellen a vad *fenséges*nek. Ám mivel ez a világ maga is művészet és illúzió, egy már nem létező múlt felidézése, így a delevárok törekény és *szép* világa is veszélybe kerül. (saját fordítás) (BLAKEMORE 1997: 40, kiemelés tőlem)

Az idézet aszimmetrikus kategóriarendszerében a fehér mellé a nőies és szép kerül, míg a vad delevár őslakosok mellé a férfias fenséges és a nőies szép egyaránt. Ez a bekebelező áthelyeződés Cooper regényének innovatív poétikájában az ellenirányú mítoszok narratívájával párosul.

3.4. Az allegorézis kettős csapdája

Nathaniel Hawthorne (1804–1864) *Az ifjú Brown gazda* (*Young Goodman Brown*) című elbeszélése az Anne Bradstreetnél már tárgyalt fenyegető természet közegében játszódik, Cooper *Az utolsó mohikánjával* való komparatív összevetésében pedig Natty Bumppo beavatási rítusának kísérteties (*unheimlich*) fölülírását adja. Hawthorne először 1835-ben megjelent elbeszélése a kettősséget már lehetséges interpretációiban is tematizálja azzal, hogy a Roland Barthes-i értelemben vett hermeneutikus kódok elhalasztására építi fel narratíváját.

Barthes *S/Z* című kötetében a következőképpen definiálja ezt a kódot: „A hermeneutikus kód alá azok a különböző (formális) elemek tartoznak, melyek szerint egy rejtély fókuszálódik, felvetődik, azután felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik” (BARTHE 1997: 32–33). A szöveg a címében eleve ilyen metautasítást tartalmaz, hiszen a „Goodman” (Jóember) beszélő neve meghívja a középkori moralitásáték teljes műfaji apparátusát, a bibliai, erkölcsi értékek allegorikus olvasatának módszerét. Az emberiség allegóriájaként *Akárki* (*Everyman*) a tizenötödik századi, a vallás erkölcsi tanítást szolgáló liturgikus drámában találkozunk a megszemélyesített Barátsággal, Erővel és Szépséggel, csak hogy ráébredjen: halála után kizárólag Jótett révén üdvözülhet (vö. SZENCZI 1984). A novella címének első szava a beavatási rituálé mitotémáját hívja meg, míg az utolsó a színek szimbolikájának a szövegben betöltött szerepét emeli ki. Brown gazda barna színét kiegészítve „Faith, azaz Hit, ahogy feleségét nem ok nélkül nevezték,” szalagjának rózsaszíne ötször is szerepel a szövegben (HAWTHORNE 1985: 202), hogy aztán a puritán boszorkányjé fenséges rettenetében négy alkalommal is vörössé változzék.

Hipotézisemben a kódokkal túltelített szöveg elhalasztja a barthes-i hermeneutikus kódok definíciójából, funkciójából impliciten is következő feloldást, a rejtély leleplezését. A kettősség Hawthorne szövegében úgy válik izgalmassá, hogy a didaktikus jelentésségre játszik rá. A protagonista elindul allegorikus útján, hogy ellenállva a gonosz kísértésének, hitében megerősödve térjen meg hitéhez (*Faith*). Mindennek mégis az ellenkezője történik, az ifjú Brown gazda elveszti hitét, felesége szeretetét, a puritán közösség előjárói iránti bizalmát és megbecsülését.

Míg az *Akárki* allegorikus megszemélyesítéseiben a szereplők egy az egyben megfelleltethetők a pozitív és negatív erkölcsi tulajdonságoknak és értékeknek, Hawthorne szövege ezt a stabil értelmezési keretet elcsúsztatja az interpretáció folyamatának eldönthetlenségei felé, vagy másképpen fogalmazva: az allegóriát az allegorézis felé. A görög etimológiájú *allegória* szó az *alla agoreuein*-ből származik, jelentése: 'mást mondani', vagyis olyan fogalom, amely egy másik fogalomra mutat. Ulrich H. Körtner hermeneutikai fogalomtárában az *allegorézis* „[o]lyan magyarázási technikát jelöl, amely egy allegóriát nem tartalmazó szöveget úgy kezel, mintha allegorikus lenne” (saját fordítás) (KÖRTNER 1999: 55). Az ókori retorika a rejtélyt (*aenigmata*) kapcsolja az allegóriához, mint olyan „al-jelentést”, ami felfedi a felszíni jelenségek mögött rejlő „mélyebb jelentést” (IBID.). Hawthorne novellájában azonban az értelmezés az allegorikus jelentésség beváltatlan ígérete és a rejtély megoldására törő allegorézis közti ingázó mozgásban folytonos és befejezetlen marad (vö. 6.1. fejezet).

Az *ifjú Brown gazda* kanonikus értelmezései gyakran olvassák a történetet a protagonista hitehagyásának allegóriájaként, Faith bukásának történeteként: összességében a puritanizmus ideológiájára épülő társadalom kritikájaként. Barton Levi St. Armand hasonló álláspontot foglal el, amikor a következőket írja:

Az allegória itt nem is annyira a hitvesi hűségről szól [...], sokkal inkább szolgál az amerikai küldetéstudat bizonytalanságának allegóriájaként, mivel a hűtlenség nem egyszerűen a házassági eskü ellen irányul, hanem a szövetségre épülő teológia ellen, amely az amerikai szellemet a „hitbe” [Faith] vetett hit felé terelte. (saját fordítás) (ST. ARMAND 1973: 195)

A „szövetségre épülő teológia” alatt St. Armand a cselekedeti (*The Covenant of Works*) (amely szerint a hívek tetteik által üdvözülhetnek) és a kegyelmi szövetség (*The Covenant of Grace*) (az üdvözülés egyedül Isten kegyelmén múlik) közti teológiai vitára utal. A kegyelmi szövetség tanát hirdető Anne Hutchinson (1591–1643) antinómiánus közösségét az 1637-ben először összehívott, John Winthrop vezette szinódus feloszlatta, Hutchinsont száműzte, ezzel pedig gyakorlatilag halálra ítélte. Winthrop szigorát a puritán közösségek önfenntartásában kulcsfontosságú puritán munkaetika védelme

indokolja, ugyanakkor a színódus döntése előrevetíti a későbbi ellentmondásokat. Ismertes, hogy Nathaniel Hawthorne egyenes ági őse volt a tizenhetedik században lejátszódó salemi boszorkányperekben jelentős szerepet játszó John Hathorne (1641–1717), s hogy az író emiatt is változtatta meg családnévének írásmódját. Úgy tűnhet hát, hogy a fenti idézet jelentősége a novella társadalomkritikai olvasatának hangsúlyozásában kimerül. Azonban St. Armand szövege a „hitbe vetett hit” kifejezéssel éppen azt a metaleptikus kettősséget emeli ki, amelyet az allegória és allegorézis közti különbségtétel a fentiekben már megelőlegezett. *Az ifjú Brown gazda* értelmezési hagyománya ellentmondásossága miatt rendkívül izgalmas. A szöveg alapvető feszültségét, az egymást kioltó interpretációk lehetőségét pedig a diszkurzusba kódolt hermeneutikai csapdák, az értelmezésnek mint a megismerés kizárólagos formájának textuális tematizálása teremti meg.

Az értelmezői folyamat metaszintre emelésére, az egyszerre túltelített és kiüresített hermeneutikus kódok képezte eldönthetetlenségre mindjárt a cím, a protagonista neve szembevető példa. Andrew Hayes Williams tanulmányában rávilágít, hogy egészen a tizenharmadik századig Angliában a Jóember (*Goodman*) megszólítás a családfenntartó férfiakat illette általánosságban. A tizenhatodik századtól fogva ez a szóalak kiegészült a „Her” nőnemű birtokos névmással (*Her Goodman*), amely azt volt hivatott jelezni, hogy a gazda családban él, házas. Ez a szokás Hawthorne idejében, az ezer-nyolcszázas évek közepén, amikor a történet is játszódik, még élt. A *Her Goodman* (házasember) tehát a kiteljesedett férfiasság és termékenység jelölője volt. Azonban a nőnemű névmás, a női princípium Hawthorne novellájának címéből, s főszereplője nevéből hiányzik (WILLIAMS 2018: 13–14). A *Brown* név is hasonló bonyodalmakat hordoz magában, hiszen akár Faith (Hit) indexeként a rózsaszín, ez is átmeneti szint jelöl. Visszatérve a moralitásjátékokhoz, nehezen képzelhető el olyan erkölcsi érték ezekben a didaktikus liturgikus drámákban, amely az átmenet liminalitásában kapna nevet. Williams, aki szerint a korban a barna szín komor, borongós jelentést hordozott, arra a következtetésre jut, hogy „a hősnek két azonosítója van: egy jelentéssel telített, de személytelen megszólítás, és egy üres, felmenőktől örökölt családnév” (saját fordítás) (WILLIAMS 2018: 14).

Az ifjú Brown gazda alakjának jelöletlensége egyszersemind túlzott jelentéssége végigterjed a novella teljes diszkurzusán. A legfőbb rejtély mindjárt a kiindulási pont, a főhős utazásának célja maga, amire mindvégig pusztán utalások találhatók a szövegben. Faith baljós sejtelmektől vezérelve (ezek okáról mit sem tudni) óva inti hitvesét, hogy útra keljen, ám Brown gazda hajthatatlan, hiszen ügye „nem tűr halasztást” (HAWTHORNE 1985: 76). A teljes cselekményt mozgásba lendítő motiváció alapvetően intertextuális: ám a címben meghívott műfaji konvenciókra, a moralitásjáték hagyományára történő utalás mindvégig rejtve marad. Ha általánosságban az emberiség

allegóriájaként kezeljük Brown gazda alakját, akkor az élet útján járó jámbor lélek megkísértéseként kellene olvasnunk a történetet. Azonban nem az atyai jó barát hangsúlyozottan démonikus figurája csábítja, téríti le az erény újáról a protagonistát. Brown gazda ijedten bújik el a fák közé, amikor közeledőket hall „tudatában bűnös szándékának, amely idehozta” (HAWTHORNE 1985: 76).

A szöveg úgy hozza létre a fenséges sajátos hatását, hogy az allegorikus jelölők számosságával, hangsúlyos és túlfokozott jelenlétével inverz módon kirajzolja azt a helyet, ami az értelmezés központi és fenséges tárgya volna: a *Walpurgisnacht* metafizikus terét. Csakhogy ez a hely mindvégig üres marad, az allegorézis folyamata kényszeresen újraindul, hogy a prefigurációk beteljesülést, az allegorikus azonosítók azonosítottat (vagyis „más értelmet”), a rejtély kódjai feloldást nyerjenek – mindhiába. Hawthorne szövege ugyanis az allegorikusság helyébe a kitartott allegorézist helyezi oly módon, hogy létrehozza az allegóriák katakresztikus alakzatait. Bollobás Enikő *Egy képlet nyomában* című kötetében a következőképpen határozza meg az azonosítottal nem rendelkező alakzatokat: „referenssel nem bíró jelölökként ezek [...] alapvetően mind a katakrézis jellemzőivel írhatók le, amelyek működési területe kizárólag a diszkurzus” (BOLLOBÁS 2012: 39). Bollobás szerint tehát a katakrézis mint referens nélküli jelölő a diszkurzus funkcióinak terébe zárja a jelentést. Körtner fent idézett definíciója a katakrézis felől úgy parafrázálható, hogy az allegorézis olyan értelmezési technika, amely egy katakresztikus allegória jelöltjét teremti meg és keresi tovább, miközben létrehozza saját diszkurzusát.

A moralitásátékok kontextusában a szöveg számára a központi, drámai csúcspontot a boszorkányjé fenséges és rettentő jelenete hozná el, ám az nem vonható összefüggésbe Kant dinamikailag-fenségesével. Amennyiben így volna, a történetben Faith végképp elbukna, Brown gazda – ellenállva a gonosz csábításának – Akárkiként Jótettet választaná, s erényességéért jutalmul elnyerné az üdvözülés kegyét. A katakresztikus jelölők azonban itt sokkal inkább a kanti értelemben vett matematikailag-fenséges hatását hozzák létre, amikor azok nem előfeltételezett referenseiket, hanem egymást jelölve hozzák létre az allegorézis végtelenített folyamatát. Az allegóriák jelöltjeit leválasztja a cselekmény: sem az európai hagyomány misztériumjátékai, sem az amerikai puritán jeremiádok, fogság- és megtéréstörténetek műfaji feltételei nem teljesülnek Hawthorne szövegében.

Hawthorne novellájának olvasatai folyamatos oszcillációra kényszerülnek a műfaji hagyomány előfeltételezte metanarratívák célelvűsége és a katakresztikus allegóriákban kiüresedő eldönthetetlenségek között. Az előbbi, vagyis a műfaji kontextus a narratíva kimenetelében a puritán küldetésesség diadalmas győzelmét vagy csúfos bukását ígéri: ezt elváráshorizontként közvetíti. A szövegtestből kitüremkedő allegóriákat sorra véve mégsem rajzolódik ki Faith bűnbeesésének rózsaszínből vér vörösbe

vezető útja, sem Brown megváltást jelentő erkölcsi győzelme. „Micsoda nyomorult alak vagyok, hogy magára hagyom ilyen út kedvéért!” – mondja magában Brown gazda (HAWTHORNE 1985: 76), s ezzel máris intertextuális utalást tesz, hiszen az allegorikus „út” az angol eredetiben „errand” szóalakként szerepel. A kifejezés az amerikai puritanizmus központi fogalma, ugyanúgy a missziót, küldetést jelöli a kiválasztottak számára, mint amit Winthrop „hegyre épülő városa” jelképez.

A szöveg mindvégig sejteti, hogy Brown tévelygő, erkölcstelen úton jár ellentétben makulátlan tisztességű őseivel: „Apám sosem járt az erdőben ilyen céllal, még az apám apja sem” (HAWTHORNE 1985: 77). A magyar „cél” főnév ismét a forrásszöveg „errand” szavának fordítása, ami törlésjel alá helyezi a tékozló fiú *grand narrative*-ját. Az elbeszélés hamarosan újra megidézi az allúzióként bevont moralitásjáték dramaturgiáját, amikor Brown gazda látszólag ellenáll az őt bűnös utakra kalauzoló idősebb férfi akarátának: „Barátom – mondta konokul –, határoztam. Egy lépést sem teszek tovább ebben az ügyben” (HAWTHORNE 1985: 79). A protagonista azonban mégsem fordul vissza, s újabb ellentmondást jelent, hogy az „ügy” angol megfelelője ismét „errand” Hawthorne szövegében. Brown gazda tehát megtorpan útján, s talán sosem jut el a sátáni rituálé helyszínére, ha a levegőből alá nem libeg a hitvesét indexikálisan jelölő rózsaszín szalag. Az ifjú ezt úgy értelmezi, a jelből azt olvassa ki, hogy Faith elbukott, bár a katakresztikus jelölőn kívül erre a következtetésre a szövegben nem találni semmilyen utalást vagy magyarázatot.

Hasonlóan bonyodalmas a bot szimbólumának értelmezés a novellában, bár az idősebb férfi „fekete kígyóhoz hasonlító”, tekergő botja didaktikusabban és allegorikusabban már nem is utalhatna ördögi mivoltára (HAWTHORNE 1985: 76). Az idősebb jó barát botja a termékenységre többszörösen jelölt. A férfi megérinti vele Cloyse komám-asszony fonnyadt nyakát, aki lába közé veszi, s elrepül vele: a bot többé nem tér vissza a történetbe. Így hát menet közben az idősebb vándor letép magának egy jávorfa ágat, hogy botként használhassa. Ám Brown fent idézett megtorpanása éppen akkor következik be, amikor a kígyós bot fallikus szimbólumának ellenpárjaként, a terméketlenséget jelölve a jávorág levelei elfonnyadnak. Ekkor az idős jó barát, mielőtt végképp eltűnne, átadja frissen vágott botját. Mindezek után egy lovas is megáll, hogy lemeszen maga számára egy lovaglópálcának való ágat, de ezek az allegorikus jelölők nem kapcsolódnak a történet semelyik másik eleméhez sem. Az eddig elsorolt hermeneutikus kódok vagy eltűnnek az elbeszélésből, vagy szerepük elhanyagolható: a jávorfa ág esetében kimerül abban, hogy Brown gazda dühödten suhogtatja; a boszorkányéj végét pedig az jelzi, hogy egy lelógó ágacska lángja kihuny, s hús harmattal permetezi a hős arcát.

A szövegben a fenséges hatása a vöröslő lángnyelveken kívül elsősorban hanghatásokra épül, s ezek leírásában – amellet, hogy a narráció hangsúlyozza harsogó

hangok megszámlálhatatlan sokaságát – megjelenik az irónia is. Két olyan pont van a narrációban, amikor a diszkurzus diegetikus szintje fölötti jelölőt sejtet a szöveg. Az első az égből aláhulló rózsaszín szalag *deus ex machinája*, amelyet Brown Faith bukásának bizonyítékaként értelmez. A csodás eseményt felhőből lezúduló „ismerős hangok erősebb hulláma” kíséri, a „fájdalom, harag, és rémület” sikoltása belevész az erősebb hangöszönbe, ami aztán „nevetéssé” szelődül (HAWTHORNE 1985: 80). A kanti dinamikailag-fenséges rettenete ebben a hallás érzékét megmozgató, auditoriális leírásban feloldódik a sokaság matematikai képzetében. Ebben az olvasatban a jelölők, a történet hangjainak sokasága értelmezhetetlen kakofóniába fullad. A konnotációként, kontextusként meghívott puritán műfajokban hagyományosan jelenlévő rettenetes fensége itt átadja helyét a mindenütt elterjedő katakresztikus jelölők légijának, ezzel ironikus felülírását adva magának a puritán metanarratívának. A rózsaszín szalag lehullását követően ismét az egymástól független hangok rettenetes kórusának ironikus képzetét kapjuk. Természet és vallás, a bennszülött őslakosokkal keveredő puritán elődök mind a jelekből olvasó ifjú Brownt gúnyolják: „a fák sírtak, vadállatok üvöltöttek, indián csatakiáltás hangzott; közben pedig a szélzúgás mintha távoli harangszót hozott volna; néha pedig úgy süvöltött a vándor körül, mintha az egész természet rajta nevetne” (IBID.). A jelölők légijának hangzavarában Brown gazda nem találhat magára, „nem hallhatja saját hangját, mert teljesen összevegyült a rengeteg erdő kiáltásával” (HAWTHORNE 1985: 81).

A tipológiai szimbolizmus prefigurációi nem találnak beteljesedésre a szövegben. A már említett bot-szimbólum esetében, mielőtt Cloyse komámasszonnyal együtt a „varázspálca” végképp eltűnne a történetből, megtudjuk, hogy gazdája annak idején az egyiptomi varázslóknak kölcsönözte (HAWTHORNE 1985: 79). Az Egyiptomból a zsidókat kivezető Mózesre számos prefiguratívnak ígérkező utalás történik a szövegben, de ezek vagy beteljesületlenül maradnak, vagy ironikus felülírásukban veszítik érvényüket. A boszorkány Cloyse-hoz úgy kerül a varázshot, hogy Brown kalauza a földre dobja azt, ami Mózes második könyvének jelenetét idézi (Kivonulás Könyve, 4,2–4), amikor az Úr parancsára földre dobott bot kígyóvá változik. A jelenet prefigurációként Mózes utódját, Áront is megidézi, akinek kígyóvá változó, földre dobott botja megesi a bölcsek kígyóit (Kivonulás Könyve 7,8–13). A felhő (amelyből a hangok alázuhannak) allúzió a zsidókat az Exodus során nappal vezető felhőre, ahogy az oltárként szolgáló szikla (HAWTHORNE 1985: 81) is rímel Mózes második könyvének jelenetére, amelyben a próféta botjával fakaszt vizet a sziklából. A szöveg be nem teljesített prefigurációinak sorozata a tűz szimbólumával folytatódik. A sötét rituálé helyszínén „(d)ús növényzet borította a szikla tetejét; az most szintén égett” (IBID.), de nem az égő csipkebokor allegóriáját idéző képről van szó, sokkal inkább a „hegyre épülő város” ég itt, hiszen az irónia több helyen is megjelenik. „Milyen illedelmes,

feketébe öltözött társaság!” – jegyzi meg magában az ifjú Brown gazda a boszorkányéj rettenetes fenségességét látva (IBID.), majd amikor végül megjelenik maga a Sátán, így jellemzi túlvilági lényét a szöveg: „Tisztesség ne essék szólván, a szellemalak mind öltözetében, mind mozdulataiban meglehetősen hasonlított az új-angliai templomok egyik zord tekintetű papjához” (HAWTHORNE 1985: 82).

Egyetlen valóban rémisztő szereplője van ennek a történetnek, és az nem más, mint az ifjú Brown gazda, mert „a legfőbb szörnyűség ő maga volt az erdőben”, „nem akadt Brown gazdánál félelmetesebb lény” (HAWTHORNE 1985: 80–81). A *Walpurgisnacht* fináléjában Brown gazda az allegorézis csapdájában, megszállott nevetéssel csapkod egy jávorfa ággal, értelmet keres a felé áradó jelek, hangok befogadhatatlan tömkelegében. A fenséges rettenetének megtapasztalásáért indult útjára, de csak referencia nélküli jelek sokaságát találja. Hawthorne történetének hőse allegóriát lát minden apró jelben, de értelmét nem leli, s elvész a befogadhatatlan sokaságban: „valami himnusz-nak tetsző éneket hallott, amely áradó folyóként, sok-sok hangtól súlyosan hömpölygött feléje” (HAWTHORNE 1985: 80–81). A számosságban rejlő homály és feketeség fenségességéről a Miltont tárgyaló Edmund Burke-nél már esett szó: „Az elmét saját magán kívülre űzi a hatalmas, zavaros képek sokasága, melyek éppen sokaságuknál fogva oly hatásosak” (BURKE 2008: 73). Az idézetben a feketeség képzetéhez az önkívület és az örület irracionális egyaránt kapcsolódik, *Az ifjú Brown gazda* esetében ez a hatás azonban nem transzpozíciót, túllévőséget eredményez, hanem az értelmezői folyamatok összeomlását. A beomló kettős keretezés alakzatának (vö. 7.4. fejezet) külső határát a moralitásjátékok allegorikus hagyománya, míg a belső keretet a novela diszkurzusába kódolt hermeneutikus kódok és prefigurációk halasztódó teljesülése adja. A beomló szerkezet így a jelölés ellehetetlenülésének szingularitását jelöli.

A szöveg zárlatában pusztán csak a tizennyolcadik századi New England egyik átlagos családjának mindennapjai tárulnak elénk egy különösen búskomor családfővel. Brown gazda komor, sötét kedélye arra utal, hogy bár jelentést nem talált, már soha nem szabadul a terméketlen allegorézis csapdájából: „Vajon Brown gazda csak elszenderült az erdőben, és a boszorkánytalálkozó nem volt más, mint vad álom?” (HAWTHORNE 1985: 83).

3.5. A hasonmások „fekete” fensége

A fenséges „fekete” hagyományának elméleti forrását az angolszász elméletírásban Thomas Burke-nél találjuk (BURKE 2008: 73), míg nagyhatású irodalmi megfogalmazását Edgar Allan Poe gótikus novelláinak groteszk és arabeszk mintázataiban. Nathaniel Hawthorne novellája a fenti olvasatban J. F. Cooper *Az utolsó mohikán* című

regényén kettős irányban átívelő beavatási rituálé groteszken ironikus felülírását adja. Gótikus jellemzői révén ugyanakkor Washington Irving fent tárgyalt, *Rip Van Winkle* című szövege korai példáját kínálja az emersoni „fehér” transzcendentalizmus Edgar Allan Poe-i „fekete” ellenpárjának. Hasonlóan az amerikai fenséges festészetén belül megfigyelhető luminista érzékenységhez, a transzcendentalizmus irodalmában kimutatható a sötétség és homály elkülönülő poétikája. A Hudson River iskola tájképein a tekintetet a kép síkján túl vezető vakítóan világos fénypázmák, a Hold, a Nap sötétebből kibontakozó sugarai a létezés természettől elfátyolozott metafizikus fehér tereit nyitják meg a befogadó előtt. Amint azonban a szép ellentéte nem lehet a rút (másképp a gótikus groteszk sem gyönyörködtetne), az égi világosság apoteózisát hirdető fenségestől is elválaszthatatlan a feneketlen mélység sötétje. Az előző fejezet végén bevont Edmund Burke-idézet az angol empirikus értekezésének második részében szereplő homály és sötétség (*obscurity*), illetve a negyedikben tárgyalt sötétség és feketeség (*darkness*) képzeteit azzal a gondolattal kapcsolja össze, hogy e kettő „az elmét saját magán kívülre száműzi” (BURKE 2008: 73). Ehelyütt fontos visszaidézni, hogy Burke saját feketeség-fogalmának illusztrálásaképp a fényhozó (világos, fehér) miltoni Lucifer példáját emeli be, aki „szörnyű félhomályt / terít a félvilágra, s változással / rémít királyokat” (IBID.). A Hawthorne-szöveg értelmezésében e változás a megértés szubjektívációs folyamatának eredményeképpen létrejövő, a befogadói tudatban beálló változás.

Az ifjú Brown gazda ugyanis mindenekeelőtt olvasó, aki az allegorézis folyamatába zártan eltérő jelölési módok közt keresi a jelentést. Miközben a Biblia tipológiai szimbolizmusának jelei és a pogány rituálét jelölő természeti jelenségek interpretációi közt ingadozik, oszcillál, a zárlatban megszűnik értelmezőnek lenni. Bár egy mindentudó narrátor tárja az olvasó elé a cselekményt, valójában Brown fokalizált narrátorként és beleértett olvasóként szabadítja mind magára, mind a befogadóra azokat a nyelvi jelölőenergiákat, amelyekben tapasztalattá válik a boszorkányjé fenségesen fekete, kaotikus álma. Brown gazda a narrátor szubjektumaként eltűnik, felemésztyődik ebben az álomban, így a bűnbeesés vagy üdvözülés történetei helyett Hawthorne novellája végén csupán a jelen-tésségtől megfosztott hétköznapi szikár, önmagukba záródó tényei maradnak.

A kritikai hagyományban is megtalálható a transzcendentalizmus irodalmának ilyen irányú kettőssége, amelyet a tükör és a lámpa metaforáinak tizennyolcadik századi elkülönítése jelez. Francis Otto Matthiessen monográfiájában (MATTHIESSEN 1941) Meyer Howard Abrams 1953-ban megjelent értekezésére (ABRAMS 1971) hivatkozva kontrasztba helyezi a tükröződés visszaverődő fehér világosságát a lámpa teremtő fényt kísérő árnyék sötétségével. A bináris oppozíció az angolszász esztétikában tradícióként jelenlévő diegézis/mimézis szembenállásból következik. Míg az emersoni percepció passzív, diegetikus szerepet szán a befogadónak – amennyiben az immanens tudása révén mindössze visszatükrözni képes a természet metafizikus igazságát –, addig

a képzelőerő mimetikus, performatív felfogása projektív funkciót kölcsönöz a befogadói tudatnak. Az elme így módon nem *tabula rasa*, amelyre az utánzásban, újrajátszásban bevésődnek a természet fenomenjeiből kiolvasott, s az esszenciális egységhez vezető nyomok. A befogadói aktivitás a diegézis felől szemlélve a projektív alkotóerőben valósul meg. Matthiessen Hawthorne-nal kapcsolatban jegyzi meg a következőket: „a képzeletet elsődlegesen nem tükröző, külső valóságként fogta föl, sokkal inkább »lidérces szellemébe« zárt képzetei kivetüléseként” (saját fordítás) (MATTHIESSEN 1941: 261). A diegetikus reflexió elméleti hagyománya értelmezésében a transzcendens, esszenciális igazság tükröződő fehér fényével kapcsolódik össze, míg a lámpa mimézise az elme kettősséget szimbolizáló árnyainak feketeségével, álmainak kivetülésével. A tükör világosságát ellenpontoszó lámpa-metaforán kívül a szélhárfa volt a korban az elmét önmagán kívül száműző fenséges sötétjének másik szimbóluma (IBID.). Hasonló jelkép például az *Usher-ház vége* elhíresült mottójában is felbukkan: „Függő lant a szíve – ha megérintik, megpendül” (POE 1981c: 909).

Edgar Allan Poe (1809–1849) életműve az amerikai irodalom első nemzetközileg is elismert teljesítményeként a fenséges irracionálisnak forrását adó gótikus sötétség, feketeség és homály poétikája köré szerveződik. Poe egy kortárs műnek, T. Babington Macaulay esszékötetének recenziójában írja a következőket: „a sötét homály a fenséges-ség forrása, s így könnyen összetéveszthetővé válhat a kifejezés homályossága a homály kifejeződésével” (saját fordítás) (POE 1841: 294). A homály kifejeződésnek hasonló poétikáját előlegezte meg egy korábbi Poe-idézet a Washington Irving-novellát interpretáló fejezetben. A citált szövegrészben az „árnyékok árnyéka”, illetve az „álom az álomban” *figura etymologica*-ja helyezte fókuszba a homályos, sötét és fekete fenséges-ségbe kódolt kettősségek jelentőségét.

A fenséges ezen „fekete” hagyományának kiemelten sokat értelmezett darabja Edgar Allan Poe *Ligea* című novellája. Ronald Bieganski *The Self-Consuming Narrator in Poe's "Ligeia" and "Usher"* (Önfelemészto narrátor Poe *Ligeia* és *Az Usher-ház vége* című elbeszéléseiben) című tanulmányában Stanley Fish önfelemészto műtárgyakra vonatkozó elméletét kiterjeszti, és recepció-esztétikai keretbe ágyazva a narrátor szerepének vizsgálatában alkalmazza (BIEGANSKI 1988: 175). Az önfelemészto narrátor elméletének megalapozása azon hangsúlyáthelyezésen alapul, amely a műalkotásban immanensen meglévő, általa kifejezett, illetve a rá való reflexiókban létrejövő igazság feltárásának oldaláról a befogadóban létrejövő hatás irányába tereli az értelmezői figyelmet (IBID.). Bieganski a következőt írja Poe két novellájának elbeszélőiről: „Ezek a narrátorok kevésbé irányítják a figyelmet arra, amit látszólag felmutatni igyekeznek (a szépet vagy igazat), sokkal inkább mindarra, ami bennük történik, miközben megkísérlik kimondani a kimondhatatlant” (saját fordítás) (IBID.). Bieganski a „kimondhatatlan” kifejezéssel a fenséges minőségét állítja szembe a széppel.

Így megállapításában a narrátor önfelemesítő típusának eltűnése összekapcsolódik az eksztázisban létrejövő áthelyeződéssel, transzgresszióval.

Amint azt a novellában a címszereplő neve, a Ligeia hangalakjának fennkölt zeneisége is jelzi, a kimondhatatlan fenségességének terepe Poe novellájában a nyelv. A kimondhatatlan drámája pedig – mint azt értelmezésemben megkísérlem kimutatni – a nyelvben képződő és megkettőződő szubjektum tragédiája. A zeneiséggel kapcsolatos kettősség Poe elméleti munkáiban jelenik meg a legvilágosabban. Míg *A műalkotás filozófiájában* (*The Philosophy of Composition*) (POE 1981b) a melódiákra komponált *A holló* kapcsán az alkotás mérnöki, matematikai természetéről ír; *A költőiségről* (*The Poetic Principle*) című esszéjében (POE 1981a) éppen ellenkezőleg, a zeneiség transzcendens, mindenek fölött álló jelentőségét állítja középpontba. A *Ligeia* című novellában a két poétikai elv egymással párhuzamban és kölcsönhatásban fejt ki erejét: a név zeneisége jelképezi azt az oszthatatlan és egységes költői esszenciát, amelyhez a narráció eseményei, rizomatikus nyelvi formái kényszeres visszatérést jelentenek.

Ligeia elérhetetlen egységként az árnyék árnyéka, álom az álomban, az elmében rejlő tökéletesség végső jelölőjének nyoma, akit a szöveg nyelvként és zeneként „akar” megteremteni. Ez az „akarat” a szöveg projektív erőfeszítésének a megjelenési formája, amit hangsúlyossá tesz, hogy a mottó akaratot tematizáló Glanvill-idézete (POE 1981d: 49) a paratextusból több alkalommal is behatol a diegetikus szintre. Az idézet idézete kétszer is szerepel a szövegtestben (POE 1981d: 52, 57), ezzel is kiemelve, hogy a diszkurzus nyelvi energiái Ligeia megalkotására fókuszálnak.

Ligeia mint lényeg és igazság elérhetetlen, a novella már felütésében kiemeli, hogy foszladozó emléke megragadhatatlan. Lényének külső és belső jellemzésében a szöveg a szavaknak ellenálló zeneiséget, hajának, szemeinek feketeségét, s a magasztosságában rejlő kettősségeket helyezi előtérbe. Ligeia eszményként singularitás, létező alakként mégis kettőződő „árnyék” (POE 1981d: 50), szent fénye a „mosolyok mosolyából”, „dupla”, „Léda ikercsillagává” lett fekete szemeiből sugárzik (POE 1981d: 50–51).

A történet cselekménye a szubjektum egységének harmóniájával, az elbeszélő és Ligeia szimmetrikus dualitásával, és az ez iránt érzett nosztalgia megelőzöttségével indít. Ligeia lényege mindenütt jelenvaló, transzcendens és immanens létező, amely a természet jelenségeiben „ezer analógiát” szolgáltatva mutatkozik meg: „Ráismerem [...] egy moly, egy lepke, egy hernyóbáb, egy futó vízerecske szemléletében” (POE 1981d: 52). Az emersoni természet fenségessége itt valóban áttetsző szemgolyóvá avatja az elbeszélő befogadói tudatát, akinek szubjektuma Ligeia tökélyének szemlélésében, befogadásában performálódik, valósul meg. „Ligeia nélkül csak tapogatózó gyermek voltam, kit meglepett az éj. Csak az ő jelenléte, csupán az ő olvasottsága tudott

élénkebb fényt vetni a transzcendentalizmus ezer rejtélyére, melyben elmerültünk” (POE 1981d: 54).

Ligeia eszményként tehát az őt befogadó tudat megalkotója, így halálával a narráció tétje ennek az elbeszélői szubjektumnak a másodszori, újra történő megkonstruálása lesz. A teljesség megelőzi a történet valódi cselekményét, amely Ligeia halálával, a kettőséget felváltó hármassággal indul útjára. A kimondhatatlan lényeg hiányában a nyelv elérhető eszközeivel a novellában az elbeszélő önmagát teremti meg, ennek az erőfeszítésnek a metaforája a tudat lámpásának árnyékot vető projekciója. A sötét árnyék trópusa a történetben egy új szereplő, a második feleség, Lady Rowena alakjában ölt testet.

A románcos hagyomány a sötét hajú, fekete szemű hősnővel párba állított szőke, kékszemű nőalakok *Doppelgängereiben* rossz és a jó ellenpárjait viszi színre. Ez a tradíció Poe szövegében feje tetejére áll, de mégsem egyszerű inverzióról van szó. Nem a fekete búskomorság stíluseszmennyé emelése motiválja a cserét a fehér szőkeség angyali ideáljával szemben, hanem a hasonmás alakzatába kódolt hármasság énkonsztituáló szerepéből következik. Sigmund Freud *A kísérteties* címmel 1919-ben megjelent munkájában a következőképp alapozza meg a hasonmás fogalmát:

Ezek a motívumok mind a hasonmás jelenséghez (*Doppelgänger*) kapcsolódnak, tehát olyan személyek megjelenéséhez, akiket hasonlóságuk miatt azonosnak kell hogy tartunk. [...] Ilyenkor az egyik személy birtokában van a másik tudásának, érzéseinek és átélésének, azonosul a másik személlyel, olyannyira, hogy bizonytalanná válik, hogy melyik az ő igazi énje, én-kettőzés, én-hasadás és én-csere, és végül ugyanazon helyzetek állandó visszatérése történik [...]. (FREUD 2001: 260)

A hasonmások kettősségének fentiekben felvázolt rendszerét Poe novellája értelmezésem szerint a „fekete” fenséges diegetikus projekciójában létrejövő hármassággal teszi még összetettebbé. A Lady Rowenával kötött házasságot megelőző nosztalgikus harmónia még a „fehér” fenséges, diegetikus, tükröződő kettősségére épült. Ez az emersoni hagyomány szövegszerűen is megjelenik Ligeia szavaiban: „Nagy Isten! [...] Nem vagyunk-e mind a te részeid és darabkaid?” (POE 1981d: 57). Az angol eredetiben Poe szó szerint idézi itt Emerson már citált gondolatát: „része és alkotóeleme vagyok Istennek” (saját fordítás) (EMERSON 1940: 6). A szöveg autopoetikus kódokkal is jelzi azt az átmenetet, amely a fenséges – Ligeia alakja köré épülő – diegetikus hatását annak mimetikus változata felé tereli a narratívában. A kettősségből a hármasságon át vezető út azonban nem annyira a cselekmény elemeiből, mint a nyelvi teremtőerő költői képeiből jön létre. A szöveg túlradó zeneisége a textus összeomlását eredményező zárlatában ér el a magasztosság tetőpontjáig, amit a tipográfia is jelöl: „ezek a Lady – LADY LIGEIA szemei!” (POE 1981d: 65).

Az elbeszélésben a legfontosabb ilyen autopoetikus kép a „nászszoa architektúrájának” leírása (POE 1981d: 58). A személyiséget indexikusan jelölő tér, a narrátor elbeszélői tudatának, a szubjektum megképzésének terepe, egyszerre a novella cselekményének helyszíne és maga a cselekmény. Míg *Az Usher-ház vége* az én megkonstruálódásának tragikus bukását beszéli el, a *Ligeia* annak diadalmas apoteózisát énekli meg. Az Usher-házon végigfutó repedésben megnyíló *fissure* ellenpárja itt a nászszoa belső felületeinek vetítővászna: a falak és a szőnyegzet groteszk és arabeszk mintázatának mozgásban lévő, projekciós felületei (POE 1981d: 59).

Amint a „fekete” fenséges diegetikus jelölőfolyamatának metaforája, a külső hatásra megzendülő hangszer megjelent *Az Usher-ház vége* mottójában, úgy a *Ligeia* szövegének mottójában (és annak kétszeri belső idézésében) kifejezésre jut a kivetülést performáló aktív akarát. Ugyanakkor megjelenik a mimetikus fenséges másik hagyományos metaforája is, mégpedig a szöveg központi, tömjéntartó-metaforájában, amit lámpásként ábrázol a leírás.

A mennyezet, sötét és komor tölgyfából, túlzottan magas volt, bolthajtásos, és aprólékosan telecifrázva valami félig gótikus, félig a druidáktól származó vonalvezetés legvadabb és leggroteszkebb példányaival. E komor bolthajtás legközepének rejtekéből hosszúkás láncszemekből font egyetlen aranyláncon egy hatalmas tömjéntartó függött, ugyancsak aranyból, arab mintájú rajzzal, sűrűen s oly mesterkélt módon lyuggatva, hogy részeiből ki és be örökösen, mintha kígyók élete volna bennük, felemás színű lángok új meg új lövellései vonaglottak. (POE 1981d: 58)

Visszatérve tehát a hasonmások kettősségének problémájához, a dualitás a magasztos Ligeia alakjában hangsúlyozottan aszimmetriára jelölt: „vonásait nem jellemezte a szabályos alkat” (POE 1981d: 50). Ligeia szépségének egzotikussága, az „észrevehető tendencia a sator felé” (POE 1981d: 50–51), a nászszoa indázó arabeszk motívumainak örvénylő aszimmetriájához kapcsolódik. Ligeia és az elbeszélő hasonmás-párjában a harmóniát nosztalgikus egységben, ugyanakkor bekebelező, aszimmetrikus polaritásként ábrázolja a szöveg (vö. 7.4. fejezet). Ligeia a szerelem magasztos eszménye, s ezáltal maga az elbeszélő az, aki a fenséges Ligeia lényege nélkül elveszíti szubjektivitását. A hiányhoz való kényszeres visszatérés felülete immár az új asszony, akinek esszencia nélküliségét szimbolikusan jelöli szőke haja, kék szemei.

Mivel a Ligeia/Narrátor fenséges dualitása úgy épül fel, hogy a Ligeia-póluson belül ugyancsak megtalálható az eredetileg főkategóriában szereplő narrátor alakmása és Ligeia is mint az őt kiegészítő, vele együtt egységet alkotó összetevő (vö. „Ligeia nélkül csak tapogatózó gyermek voltam, kit meglepett az éj” – POE 1981d: 54), e nosztalgikus kettősség diegetikus újrajátszása, performálása, rekonstrukciója csak

hármasságként performálható. Ligeia szemeiben (ami mindannyiszor szempárként, kettősségként jelenik meg) a „legragyogóbb” feketeség titka természetellenes nagyságában rejlik (POE 1981d: 51). Önmagát és a végtelen transzcendens dimenziót is magában foglaló szempárba a szöveg testében megnyíló résen, *fissure*-ön keresztül tárul fel. A szereplők szintjén ez a harmadik elem Ligeia inverz hasonmása, vagyis Lady Rowena.

A személyiség topográfiájában a harmadik összetevő a tudatot indexikusan jelölő nászszoba központi, projekciós fényforrása. A novella anyagát adó diszkurzív nyelv számára a poézis zeneiségének antitézise nyitja meg a transzpozíció lehetőségét a „fekete” fenséges megtapasztalásához. Hasonlóan ahhoz, ahogy *Az Usher-ház vége* drámája nem játszódhatna le a falon függő lant húrjait megérintő, a rezonanciát elindító elbeszélő nélkül, a *Ligeiában* Lady Rowena alakja lesz az a közvetítő felület, projekciós vászon, amely a hármasság révén előbb dualitássá, majd egységgé emeli az én-triót. Lady Rowena eltűnik Ligeiában, az elbeszélő Ligeia szempárjában, az elbeszélés a poézisban, vagyis a név fenséges dallamának zeneiségében.

A novellának ugyanakkor nem annyira a cselekménye, mint a nyelve játszódik a megszólalás és a kimondhatatlan határterületén.

Nincs a lélek tudományának számos érthetetlen anomáliája közt megborzongatóbban izgató tény, mint az – amiről, úgy hiszem, sohase beszélnek az iskolákban –, hogy ha föl akarunk idézni emléünkben valamit, amit régen elfeledtünk, sokszor egészen a küszöbén vagyunk az emlékezésnek, anélkül, hogy végre is képesek volnánk visszaemlékezni. S így mennyiszer, míg feszülten kutattam Ligeia szemeit, éreztem közel kifejezésüknek teljes megértését – egészen közel már – s mégsem birtokomban – közeledni s megint teljesen eltűnni! (POE 1981d: 52)

A nosztalgikus, romantikus fenséges előtörténetének végét Ligeia költeménye (POE 1981d: 55–56) jelöli, határolja, amely a halál éjének képzetével indít, és a lámpa fényének teremtő erejével zárul. A szubjektumot jelölő szoba mennyezetének középpontján elhelyezkedő tömjéntartó a prózát leépítő poézis, a költői nyelv vizuális kiáradásának forrása. Az eksztatikusan indázó, dinamikusan mozgó, oszcilláló arabeszk formák nem rendeződnek a szövegben alá-fölérendeltségi rendszerbe. Rizomatikusan terjedő, homogén felületet képeznek, amely Lady Rowena három stációban történő eltűnésének nyelvi rétegét is megteremti.

Poe novellájában a nyelv teremti meg a fenséges tapasztalatát, és a képzelőerő akarat, a képzelődés kényszeres gyakorlata eredményezi a hasonmás Lady Rowena eltűnését, hogy aztán Ligeia megidézett fekete szempárjában a novella utolsó szavaival eltűnjék a narrátor is. „A kísértetes formák vég nélkül egymásra tolongó sokasága”

(POE 1981d: 55–56) a szoba leírásában az elbeszélői tudat háttorzzongató alakzatait mutatják. Miközben a narrátor tobzódik „szenvédélyes, bálványimádó szerelmének idézgetésében (POE 1981d: 60), Lady Rowena is képzelődni kezd, ám a betegségét kísérő hallucinációk „talán magának a szobának fantasztikus benyomásából eredtek” (IBID.). A hiányhoz kényszeresen visszatérő elbeszélői tudat elemészti Lady Rowenát, mégpedig azáltal, hogy megfertőzi kivetüléseivel.

A képzelőerőt szimbolizáló lámpásból, „mintegy a szoba egének valami láthatatlan fellegéből, egy fénylő és rubinszín folyadék” három-négy cseppje hullik Lady Rowena italába (POE 1981d: 62). Ebben a mozzanatban is érzékelhető, hogy a történet nem akciókra épül, ennek a novella szempontjából központinak tekinthető eseménynek sincs ágense: mindez pusztán megtörténik. Lady Rowena eltűnése, átlényegülése a testet öltő Ligeiává hangsúlyosan a képzelet nyelv által közvetített képeiben és hanghatásaiban játszódik le. Mielőtt a kontamináció vércseppjei Lady Rowena serlegébe hullanának, a narrátor a tömjéntartó projektív fényébe ér, és egy „angyali lengeségű” árnyékra lesz figyelmes, amit az „árny árnyékának” képzel (POE 1981d: 61).

A narráció ezen pontjától, ha nem is a cselekmény, de az átváltozás költői képekbe, kísérteties hangulatba burkolt stációi egyenesen vezetnek el a logikus végkifejlethez: Lady Rowena elenyészik, hogy átadja testét Ligeia örök szellemének. Amennyiben a szöveg egy kettősségre, Lady Rowena és Ligeia *Doppelgängereinek* dualitására épülne, a testet öltött Ligeia élőholt vagy *automaton* lenne, aki a műfaji tradícióknak megfelelően csakis tragikus véget hozhatna el az őt megidéző akarat számára. Ám miközben a szöveg felfokozottan zengi Ligeia isteni eszményét, mélyen hallgat az elbeszélői énről. A szöveg groteszk és arabeszk poézisének túlcsoorduló képei, a megannyi suttagó hanghatás és rebbenő mozdulat adja a valódi cselekményt. Vöő Gabriella *Kortársunk, Mr. Poe* című kötetében a novellával kapcsolatban kiemelten a „képzelet fennkölt magaslatainak” fenségességét, a „költészet” dominanciáját, a kísérteties „borzadály” (*unheimlich*) érzését, az „irracionális” „magasztos szellemi állapotát” mint a fenséges hatásának forrásait emeli ki (Vöő 2016: 123–126).

A felsorolt elemekből összeálló lírai atmoszféra fejezi ki a szubjektum igazi drámáját, amely a narrátor tudatának színpadán játszódik. A szöveg tétje nem az elvesztett szerelmes feltámasztása, ez a stáció csupán eszköz a nyelven túli kimondhatatlan eléréséhez. A projekciók képzeteké mindvégig a Ligeia sötét szempárjában feltárulkozó „fekete” fenséges megtapasztalását keresik, végső soron az önfelemesztő elbeszélői tudat radikális áthelyezésére tesz kísérletet. A novella az emlékek hiányának homályából kibontakozó elbeszélői én kialakulásával kezdődik, s a „kifejezhetetlen örület” (POE 1981d: 65) azon pillanatával zárul, ami az „elmét saját magán” (BURKE 2008: 73) és a nyelven kívülre űzi: Ligeia fenséges tekintetének örvénylő sötétjébe.

3.6. A leviatán „fehér” fensége

A fenséges „fekete” alkategóriája mellett a korban megjelenik annak „fehér” felfogása, ami hasonló kettősséget hordoz, mint az Poe novellájának példájában megfigyelhető volt. Albert Gelpi *White Light in the Wilderness* (Fehér fény a vadonban) című 1980-as tanulmányában a fenséges „fehér” koncepciójával kapcsolatban Herman Melville (1819–1891) 1851-es, *Moby Dick vagy a fehér bálna* (*Moby-Dick; or, The Whale*) című regényét kommentálva a következő megállapítást teszi:

Melville különös figyelmet fordít arra, hogy külön válassza Ahab következtetését, hogy – isteni elrendelésből vagy véletlen folytán – a bálna alapvetően gonosz, illetve Ishmael erősödő meggyőződését, miszerint a Moby Dick megítélését övező kételyek elsősorban a bálna színéből, illetve színének hiányából táplálkoznak. A nagyszerű, *A bálna fehérsége* című fejezet valóságos katalógusát tartalmazza az Ishmael zavarát kifejező metaforáknak. Mivel mind élet és halál, bárány és sarki medve, esküvői fátyol és halotti lepel fehér színű, a válasz minderre csakis az emberi kétkedés lehet. A fenséges „két ily ellentétes érzelmet egyesítve” vonz bennünket, kik magunkat féltjük, hiszen a fehérség misztériuma egyaránt ígéri megdicsőülésünket és fenyeget pusztulásunkkal. (saját fordítás) (GELPI 1980: 306)

A Hawthorne, Poe vagy Melville műveiből kibontakozó fenséges kettősségei tekinthetők részben az emersoni fenséges romantikus felfogására adott válaszként, annak kritikájaként. A *Természet* oldalain ugyanis nem találni olyan szöveghelyet, amely az ellentétes pólusok érintkezéséből, egymásba játszásából táplálkozó végtelen hatását tételezné. Éppen ezért az amerikai transzcendentalista metafizika és ismeretelmélet keretében félrevezető a romantikus konvenciók fehér pólusával szembe a feketét állítani, a szőkével a barnát, a fehér bőrről a sötét bőrt, a maszkulinna a feminint. Sokkal helyénvalóbbnak tűnik Emerson szigorúan filozófiai (és nem esztétikai) rendszerének egyik központi trópusát, a platóni idea egységét és oszthatatlanságát szimbolizáló napot oppozícióba állítani a fekete/fehér pólusának paradoxikus kettősségével. Ralph Waldo Emerson a *Természet* első fejezetének mindjárt a negyedik passzusában a napról ír, mégpedig háborítatlan derű és örömteli kedély fénylő forrásaként.

A legtöbb ember nem is látja a napot. Vagy legalábbis csak felületesen. A nap sugarai a felnőtt embernek csak a szeméig érnek, egy gyermek tekintetén áthatolva azonban annak szívét is fénybe borítják. A természet szerelmese olyan ember, akinek belső és külső érzékei még összhangban vannak, aki átmentette gyermeki lelkületét a felnőtt korba is.

Aki ilyen, annak föld és menny párbeszéde mindennapi táplálékot jelent. A természet közelségében zabolátlan öröm járja át akkor is, ha valódi bánat súlya nyomja. A természet így szól: ő az én teremtményem és minden bánata ellenére örömét leli majd énbenem. (saját fordítás) (EMERSON 1940: 6)

Az emersoni fenséges emelkedett, magasztos fénye a harmónia és kontempláció belső tereit nyitja meg a természetben eltűnő tudat számára. Albert Gelpi a nap romantikus transzcendenciájával szemben tételezett fehér és fekete fenséges kettős pólusáról a következőt írja: „A pszichében, akár a természetben, a feketeség halálos misztériuma egy ponton túl összemosódik a fehérségben rejlő kimondhatatlan rejtélyével” (saját fordítás) (GELPI 1980: 304). Mint azt eddigi példáink is alátámasztani látszottak, az önálló amerikai kulturális identitás kialakulásához köthető nagy irodalmi művekben a fenséges hatása „két ily ellentétes érzelmet egyesítve” (MELVILLE 1969: 205) jön létre. Gelpi kiindulási pontja az, hogy Herman Melville, akire eleinte rendkívüli hatást gyakoroltak Ralph Waldo Emerson gondolatai, *Moby Dick* című regényében a transzcendentalista filozófus művének felülírását és kritikáját adja, mert belátta, Emersonból hiányzik a képesség, „hogya a feketeség hatalmát befogadja” (saját fordítás) (GELPI 1980: 304).

Hasonló kritikai álláspontot foglal el Richard Ruland és Malcolm Bradbury is, amikor *Yea-saying and Nay-saying* (Igenek és nemek) című tanulmányukban a természet ideákat rejtő fátyola helyett Ahab maszkjáról írnak: „A maszk valami olyasmit rejt, mint az emersoni »Felsőbb lélek«, melyet a regény számára egyszerre jelent meghívást és kihívást” (saját fordítás) (RULAND – BRADBURY 1990: 160). A regény cselekményének középpontjában mindvégig a liminalitásnak ez a maszkja áll.

Ahab a Pequod bálnavadáshajó bosszúszomjas kapitányaként megszállottan űzi az őt megcsonkító fehér cetet. Ám a cselekmény kulcsa nem a bosszú feketeségében, hanem annak a bálna fehér színéhez elválaszthatatlanul kapcsolódó viszonyosságában rejtőzik. A fehér egyszerre jelölt a színek hiányára és valamennyi szín együttesére, ilyen értelemben is a kimondhatatlan szimbóluma. A fekete önpusztító örvénye a regényben maga is kimondhatatlan és jelentés nélküli maradna fehér ellenpárja nélkül. Ahab végül belehal a hajzába, a szöveg apokaliptikus zárójelenetének pusztító fenségességében fekete és fehér aszimmetrikus polaritása egymásba omlik. A pusztulás teljességéről csak a túlélő narrátor, Ishmael elbeszéléséből tudunk, aki egy koporsóba kapaszkodva hoz hírt a nyelven és életen túli világ határmezsgyéjéről.

A fenséges trópusai a regényben távolabb már nem is állhatnak az emersoni nap-szimbólum megnyugtató magasztosságától. Ruland és Bradbury felfogásában a *Moby Dick* „próbára teszi azt az elvet, melyet Melville a nagy transzcendentalista hitrendszer lényegének tartott, s melyre Henry David Thoreau a legnagyobb

veszélyként tekintett: vagyis azt a kényelmes tantételt, hogy a kozmosz alapvetően jó” (saját fordítás) (IBID.). Amennyiben tehát a fenséges elméletei felől közelítünk Melville regényéhez, le kell mondanunk az emersoni transzcendentalizmus filozófiai keretéről, érdemes azonban a „fehér” fenséges megjelenési formáira koncentrálni néhány példán megvizsgálni a „fehér” és a „fekete” fenséges határterületeit. A szöveg erről kérdés formájában ír: „Vagy talán, mivel a fehér nem annyira szín, mint a szín látható hiánya, s ugyanakkor minden szín egybefoglalója – talán ezért van oly jelentéssel teli néma üresség egy tágas, havas tájban – valami szín nélküli, mindenszínű ateizmus, amitől visszariadunk?” (MELVILLE 1969: 211).

Melville regénye szövegszerűen is tematizálja poétikájának elkülönöződését Emerson tanaitól. Erre a legmarkánsabb példa a harmincötödik fejezet két zárópasszusa, amelyekben az „ifjú platonisták” naiv ártatlansága az önpusztítás veszélyével fenyegeti a fenséges örvénylő mélységében elrövedőket. A révületet a hullámozás statikus, sehova sem sodró, ide-oda himbáló mozgása hozza létre. Ez az áthaladás céljától megfosztott mozgás *per se*, amely nem A pontból B pontba viszi el utasát, hanem egy szintlépő ingamozgás során (vö. 7.4), a metaleptikus oszcilláció függőleges tengelyén emeli el, illetve rántja örvénylő mélybe az ábrándozó „panteistát” vagy „platonistát”, aki

végül is elveszti énjét, és a lába alatt elterülő titokzatos óceánt az emberiséget és a természetet átható hatalmas, kék, végtelenül mély lélek látható képmásának tekinti. [...] Nincs ilyenkor más élet benned, csak az a himbálózó élet, amit a lágyan imbolygó hajótól kapsz, s amit a hajó a tengertől kölcsönöz, a tenger pedig Isten kifürkészhetetlen áramlataitól. De míg ez a révület, ez az álom rajtad van, mozdítsd kezedet vagy lábadat bár egy hüvelyknyit, csússzon meg csak ujjad a kötélén, s az öntudat rémülten visszatér. Descartes-i örvények felett lebegsz. S talán, a nap derekán, a legszebb időben, egy félig elfojtott sikollyal keresztülhullasz az áttetsző levegőn a nyári tengerbe, hogy soha többé felszínre ne emelkedj. Jól vigyázzatok, ti panteisták! (MELVILLE 1969: 177–178).

A fenti szöveghely jelentőségét részben annak a kritikai vitának köszönheti, ami Melville regényének központi szerepét is kijelöli a kánonban. Az egyes értelmezői közösségek interpretációs gyakorlataiban eltérő hangsúlyt kapnak az Ahab és Ishmael figurái köré csoportosuló, eltérő filozófiai és ismeretelméleti megfontolások konfliktusai. Ráadásul ezek annyira szerteágazóak, hogy hasznosnak látszik egyetlen ütközést illusztrációként kiemelni. Jelen esetben a rész azért is tükrözheti az egészet, mert általánosságban kijelenthető, hogy a kritika vakfoltjában a jelentésség áll. A *Moby Dick* ilyen értelemben előlegezi meg az az episztemológiai, esztétikai, poétika kettéválást, ami majd a nagymodernizmus és radikális modernizmus irányzatainak elválásában jelenik meg teljességében.

A recepcióban kiugróan sarkos és leegyszerűsítő álláspontot képvisel Hubert Dreyfus és Sean Dorrance Kelly 2011-es, *All Things Shining – Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age* (Minden, ami fénylik – a nyugati klasszikusok jelentéssége egy világias korban) című munkája. Mivel a kötet nemcsak jelentős hatást gyakorolt a recepcióra, de éles viták kiobbantójává is vált, jól példázza az ellentétes álláspontok legfőbb irányait. A szerzőpáros, miközben a *Moby Dick*-ben a fehér szín jelentéspotenciálját, illetve a benne rejlő rettenetes hatását vizsgálja, arra a következtetésre jut, hogy a fehérhez kapcsolódó fenyegetettség érzete nem egy adott jelentésből, még csak nem is a konnotációk kibomló lehetőségeiből táplálkozik. „Sokkal inkább abból, hogy jelentéssel teltnék látszik, ám éppen annak köszönhetően, hogy a jelentések radikális méretű tartományát képes lefedni, végeredményben jelentés nélküli marad” (DREYFUS – KELLY 2011: 204).

Mark Anderson egy évvel később reagál vitáinak szánt tanulmányában (*Melville in the Shallows* [A sekélyes Melville]) a szerzőpáros kötetét szervező központi gondolatra, miszerint a jelentésség metafizikai forrásának, objektív morális normáinak hiányában, a platonikus ideák és a zsidó-keresztény kultúra iránytűit vesztett ember hajója zátonyra fut a sekélyes part menti vizeken világias korunkban (ANDERSON 2012: 497). Az *All Things Shining* a következő összefoglalását adja e tézisnek:

A felszínen lebegés képessége, annak tudása, hogy miként ragadjunk meg a mindennapi élet eseményeinek közvetlen jelentéseinél ahelyett, hogy rejtett céljait kutatnánk, egyben az arra való képesség is, hogy boldogságra leljünk ott, ahol az mindig is volt. (saját fordítás) (DREYFUS – KELLY 2011: 196).

Ebben a rendszerben egyszerű fekete/fehér dichotómiát kapunk, ahol Ahab hübrisze az volna, hogy ott keres jelentést, ahol soha nem is volt. Ishmael viszont képes a kereszténységet, a hinduizmust, a buddhizmust és a konfucianizmust megelőző ismeretelméleti állapothoz visszatérni (IBID.).

Mint arra Anderson is felhívja a figyelmet, kettősség valóban tételezhető a két központi szereplő alakjában, csak hogy ez a dualitás éppen közös érintkezési felületükön jön létre. A nietzschei nihilizmus (ANDERSON 2016: 7ff) és a jelentésség metafizikus telítettsége közti megnyugtató polaritás nem tartható fenn Melville regényében; mégpedig azért nem, mert a szöveg mindvégig a rögzített pozíciók kimozdítására, ellentétes irányú áthelyeződéseire épít. Amikor a fenti két érvelésben a metafizikai nihilizmus kerül szembe a vallásrendszerek megelőzőttségében feltételezett önreferencialitással (vö. „a mindennapi élet eseményeinek közvetlen jelentései”) a vitázó felek Ishmael kérdésében elhangzó kifejezéssel: „a világmindenség problémájával” (*problem of the universe*) (MELVILLE 1969: 176) azonosítják a vita tárgyát.

A regény többszólamúságának kontextusából minderre illusztratív céllal csak leegyszerűsítés során lehet kiragadni még az amúgy kontemplatív szövegrészeket is. Az említett szöveghelyen ugyanis Ishmael a „gondolatfakasztó magasságban” és „ifjú platonistaként” termeli a fenséges jelentéseit (MELVILLE 1969: 176), éppen úgy, ahogyan Ahab is, például a dublon (egyfajta interpretációs MacGuffin) értelmezésekor: „A szilárd torony Ahab, a tűzhányó Ahab, a bátor, a rettenthetetlen, a győztes madár is Ahab, mindegyik Ahab” (IBID.). Egyedül Stubb az, aki „csak egy kerek darab aranyat lát”, míg Ishmael és Ahab az értelmezés ingázó mozgásának újabb és újabb hullámain indítják el egymás felé, ám az emersoni „Nap mindig ott van közöttük” (MELVILLE 1969: 432).

Melville regénye nem azzal adja kritikáját a nappal szimbolizálható emersoni transzcendentalizmusnak, hogy azt megfosztja annak metafizikai dimenzióitól, kiüresíti, s így létrehozza a jelöletlenség és értékmentesség üres, fehér terét. A *Moby Dick* poétikája a nap romantikus fényességével szemben egy, a fenségest (fehér és fekete) árnyalataira bontó ellenpárt hoz létre, olyan polaritást, amely egyszerre alfaja és válfaja Ralph Waldo Emerson transzcendentalizmusának. Ebben a kognitív mintázatban a fehér a fenséges polaritásaként inkorporálja a feketét mint ellenpárját, de önmagát is saját válfajaként. Ez a bekebelező binaritás megteremti azt az ingázó értelmezői mozgást, amely intenzíven (Ishmael és Ahab kijelentései között) létrehozza az egymást kioltó kijelentések és jelek ökonómiáját, míg extenzíven a hit és az igazságigény felé nyitja meg a regény ismeretelméleti és ontológiai előfeltevés-rendszerét. Az előbbi, beomló kettős keretezésre az alábbiakban igyekszem példákat sorolni, de extenzív párjával, a kiforduló kettős keretezéssel együtt később részletesen is tárgyalom (7.3.1.–7.4.).

A *part* című fejezet Bulkingtonot megszólító elbeszélői hangja az értelmezés metafizikus apoteózisát adja a következő idézetben:

Mivel pedig a földtől távol lakozik egyedül a legmagasabb igazság, parttalanul és végtelenül, mint az Isten, ezért jobb elpusztulni abban az üvöltő végtelenségben, mint dics-telenül szél után sodródni. [...] Óceáni pusztulásod tajtékából fel, egyenest felszökell apoteózisod! (MELVILLE 1969: 128)

A felszólításban szereplő megdicsőülés elkülönül a romantikus transzcendentalizmustól, hiszen az önpusztítás már említett bevonásával annak „fekete” pólusaként kerül meghatározásra. Az ötvenkettedik fejezet egyik szöveghelye, miközben a pusztulás képzetével kapcsolódik az előbbi mondatokhoz, a jelentésség kiürítésével egyben szöges ellentétben is áll velük. Az „Irány a világ körül!” felszólítását értelmezve a mindentudó elbeszélő a tér és a célelvű megismerés egyenes vonalú mozgását körkörös örvénnyé alakítja: „de mire vezet mindez a körbehajózás. Számtalan veszedelmen

át csupán arra a pontra, ahonnan elindultunk, ahol azok, akiket biztonságban magunk *mögött* hagytunk, egész idő alatt *előttünk* voltak” (MELVILLE 1969: 251, kiemelés az eredetiben). Az álmokat hajszolva, az olvasó a jelentés démonját űzi, állítja ez a bekezdés, és arra figyelmeztet: „ha ilyesmi után loholunk e kerek föld körül, akkor végül vagy kopár útvesztőkbe keveredünk, vagy ott maradunk fele úton zátonyra futva” (IBID.).

Hasonló ellentétpárookra számos példa található a regényben. Dreyfus és Kelly érvelésében, akik a transzcendentális/nihilizmus binaritásában helyezik el Moby Dick-értelmezésüket, mindebből az következik, hogy Emerson kritikáját adva, a melville-i poétika terében nincs végső igazság vagy rejtett értelem, mindössze a felszínen megsokszorozódó jelentések játéka. A nyelvi megelőzöttség ilyen értelmű posztmodernista poétikája egymást kizáró pólusokra épülő kettősséget feltételez. Az előző bekezdés példapárjában értelmezésem szerint azonban nem figyelhető meg hasonló szimmetrikus dualitás. A Gelpi-tanulmány két központi kategóriája: a feketeség halálos misztériuma és a fehérség kimondhatatlansága egyaránt kimutatható mindkét fenti idézetben, miközben egymás mellé helyezve azok egyszerre kritikáját és megerősítését is adják az emersoni idealizmusnak. Ugyanakkor e bekebelező kettősség a *Moby Dick* számos pontján az adott szöveghelyeken belül összesűrítve is megjelenik, hiszen a leviatán az egyetlen megfesthetetlen, reprezentálhatatlan lény a világon, nincs „földi módja, hogy meg tudjuk, milyen is pontosan” (MELVILLE 1969: 280, kiemelés tőlem). Ily módon a megismerés csakis a személyes bevonódás kockázatában lehetséges: „S az egyetlen mód, hogy eleven lényéről elfogadható fogalmat alkothassunk, ha elmegyünk bálnázni [...]” (IBID.). Ebben a mondatban az ideák esszenciájával szemben a kimondhatatlan fehér fensége áll látszólag, ám ezen belül a veszély fenyegető sötétje is megjelenik a mondat folytatásában: „[...] de közben nem kevés a kockázata annak, hogy mindörökre összetör és elsüllyesz” (IBID.).

Mark Anderson tanulmányában részletes kritikáját adja a Dreyfus–Kelly szerzőpáros azon alaptézisének, hogy Melville regénye miért kaphatna a szabad jelölők játékára építő posztmodernista olvasatot mindössze egyetlen bináris oppozícióra (metafizikus jelentésség/szekuláris nihilizmus) alapozva. Jelen értelmezés mindezt annyival egészíti ki, hogy a *Moby Dick* poétikájának egyik lényegi összetevője az érintettség, a bevonódás, a tárgy megközelítésének veszélye, kockázata mint az értelmezés fenséges tétje.

A beomló kettős keretezés eldönthetelenségéhez hasonlóan az olvasás, a befogadás mozzanatahoz köthetők a kiforduló kettős keretezés példái is, amelyek az igazságigény és a hit kérdéseit vetik fel Herman Melville regényében. Az igazságigény mindig is jelen volt a mű recepciójában, adaptációiban, de appropriációiban is. Wilson Heflin kötetet szentelt Melville bálnavadászéveinek (HEFLIN 2004), Raymond Weaver 1921-es

biográfiaja az író korai műveinek fiktív cselekményei alapján állította össze Melville életrajzát (WEAVER 2008), de a populáris kultúra kisajátítása is megtekinthető a *Moby Dick: The True Story* (Moby Dick: az igaz történet) című televíziós dráma epizódjaiban (ROWLEY 2002). Melville életművének biblikus vonatkozásait és utalásait Nathalia Wright egy teljes kötetben gyűjtötte össze (WRIGHT 1949).

A regény univerzumában a „világmindenség problémájával” azonosítható igazság-igény és hit kérdéseire mégis talán a *Moby Dick* kétszavas felütése hívja fel legsürgetőbben a figyelmet: „Szólítsatok Ishmaelnek” (MELVILLE 1969: 25). Ishmael allegorikus utalás az ószövetségi Ábrahám fiára, ki száműzötten rótt a sivatagot. A tenger és a sivatag közti párhuzam megnyugtató jelentésségét azonban aláássa a felszólításban rejlő kétértelműség, a kétely, hogy valóban ez volna az „igazi” neve a narrátornak. A tér, amelyen ez a kétség eluralkodik azonban nem a fikciót a valósággal összekötő referencialitás tere. Mint Weaver példája is jelzi, fikció és a történeti hűség igazságigénye, irodalmi mű és életrajz felcserélhetőségének téveszméje meghatározó elem a *Moby Dick* recepciótörténetében. Ugyanakkor azt, hogy a szöveg szemiózist nem a valóság reprezentációjának igénye motiválja – mivel az a mű és a befogadó közti jelentéstermelés tereire korlátozódik –, már a narrátor nevének etimológiája is jelzi, melynek héber jelentése: „Isten meghallá”, ami a tipológiai szimbolizmus jelölési logikájában „az isteni ígéret beteljesüléseként” értelmezendő (GREENSPAHN 1987: 4551–4552). Az írás terén kívülre mutató jelölési folyamatok az olvasó bevonódásában kapnak első sorban szerepet Melville regényében.

Az igazságigény és hit kérdéseinek összekapcsolása a befogadás folyamatával foglalkoztatja Amy Hezel 2020-ban megjelent, *How to talk religion: "The Affidavit" in Moby-Dick* (Hogyan tegyünk vallást: „Tanúvallomás” a *Moby Dick*-ben) című, Jacques Derrida *Hit és tudására* (DERRIDA 2006) épülő tanulmányát. Melville szövegének *Tanúvallomás* című fejezetét Derrida elméletével összeolvasva Hezel arra a következtetésre jut, hogy amint Derrida írásában a vallás fogalmának absztrakciója és szétválasztása teremti meg azt az „absztrakt téreiséget” (DERRIDA 2006: 35), amelyben a tudás és a hit „rendelkezni fognak közös részekkel” (DERRIDA 2006: 12), úgy Melville is „téreiséget” teremt fikció és tényszerűség között azok összekapcsolására. Hezel annak igazolására, hogy ez a „téreiség” a nyelv tere, Derridát idézi (HEZEL 2020: 3):

[H]a van [...] „kérdése a vallásnak”, egy aktuális és új adomány, ennek a kortalan, világ-méretű és planetáris dolognak egy hallatlan újrkisajátítása, akkor bizonyára a nyelvről van szó, még pontosabban az idiomáról, az irodalomról, az írásról, mely minden kinyilatkoztatás és minden hit elemét alkotja, egy végső instanciájában redukálhatatlan és lefordíthatatlan elemét [...]. (DERRIDA 2006: 14, kiemelés az eredetiben)

Az absztrakció és távolság Hezel érvelése szerint abban érhető tetten, hogy a tanúvallomásban – amely műfaja szerint is igazságigénnyel lép fel – a hitelesítő és hitelesített elbeszélői hang azt állítja: „én személyesen három esetről tudok, mikor a bálnának, miután megszigonyozták, sikerült elmenekülnie” (MELVILLE 1989: 218). Miközben a fejezet az újra és újra elinduló számszerű tagolása (sorrendben: „elsőszor:”, „másodszor:”; „elsőszor:”, „másodszor:”; „elsőszor:”, „másodszor:”, „harmadszor”) halasztódó és reitratív módon strukturálisan is beteljesíteni látszik az ígéretet, hogy az olvasó megkapja a három anekdotát, valójában csak egyetlen eset szerepel a szövegben (MELVILLE 1969: 2018–219). A kettes és a hármas szám végigfertőzi a teljes fejezetet, csak a második fejezetben tizenhétyszer fordul elő a két szám valamilyen formában. A végeredmény azonban sehogyan sem adja ki a hármat, így az olvasó kénytelen Ishmael önhitelesítő és önbeteljesítő kijelentésére hagyatkozni: „Íme, három eset, amelynek igazságáról személyesen győződtem meg” (MELVILLE 1969: 219). Ebben az eltávolodásban, hit és hitelesség ilyen absztrakciójában a misztikum és a tudás az olvasó oldalára áthelyezett várakozásként, a beteljesülés reményével, a megmagyarázhatatlan csoda eljövételében ölt testet, lesz valósággá. Az írás így válik az eldönthetetlenségek, egyben az olvasói bevonódás terévé. Amint a fenséges Pszeudo-Longinosz értelmezésében a mozgás nélküli áthelyeződés tapasztalata, úgy Hezel Derrida-olvasatában a bizonyosság hiánya teszi lehetővé az olvasó számára, hogy „az adott történet megtapasztalása egybeessék a hit és hitetlenség, a hit és tudás közti feszültség felfedésével” (HEZEL 2020: 4).

4. A *postbellum* kettősségei

A Herman Melville 1891-ben bekövetkező halála utáni korszak az ezredforduló közelségében már a kiteljesedő episztemológiai krízisek kora. „A tudomány – első-sorban a geológia, a biológia, az aszttronómia és a lélektan – radikális paradigmaváltásai sorra megkérdőjelezik a hagyományos vallási és filozófiai értékeket” (BOLLOBÁS 2005: 192). Sigmund Freud hosszas fejtegetését az ember naiv önimádatát ért három traumatikus sérelemről a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* 1916 és 1917 során elhangzott előadássorozatában évtizedekkel később sűríti David Bakan egyetlen, sokat idézett mondatba.

Freud egyszer rámutatott, hogy három fő csapás érte az ember nárcizmusát: a kopernikuszi, ami kitette az embert a világegyetem középpontjából, a darwini, ami az állatvilághoz kötötte, és a pszichoanalitikus, ami megmutatta neki, hogy saját nagyszerűségének és nárcizmusának tudata mögött valami teljesen más uralkodik rajta. (saját fordítás) (BAKAN 1966: 37)

Az ezredfordulót megelőző évektől az első világháború kitöréséig, majd az azt követően a második világháború végéig tartó időszak ipari, gazdasági, társadalmi, filozófiai, ismeretelméleti, esztétikai és irodalmi paradigmaváltásainak részletes tárgyalása (lásd BOLLOBÁS 2005: 190ff) túlnyúlna a jelen munka terjedelmén és lehetőségein. Az amerikai fenséges további vizsgálatához, kortárs fejleményeinek modernizmusban gyökerező szerkezetéhez azonban szükséges az ebben a korszakban megjelenő, a fenséges poétikáit érintő hasadások, kettősségek rövid összegzése.

Azt, hogy az amerikai reneszánszt döntően meghatározó emersoni transzcendentalizmus milyen mértékben vesztett erejéből, jól példázza a Harvard iskola képviselőjeként ismert George Santayana filozófus 1900-ban megjelenő *Interpretations of Poetry and Religion* (A költészet és vallás értelmezései) című tanulmányának egyik passzusa.

A világegyetem, minket nem számítva, csak káosz, de erőfeszítéseink révén az elménkben kozmosszá rendezhető. Az események törvényszerűségei – minket nem számítva – embertelenek és irracionálisak, de az emberi tevékenység hatókörében az észszerűség uralma alá hajthatók. *A természet mögött álló vak energia részei vagyunk*, de ugyanezen energia segít céljainkat rákényszeríteni a természet azon részére, amit alakítunk vagy irányítunk. [...] A pusztá létünk és az a csöppnyi siker, amit elértünk a társadalom, tudomány vagy a művészet terén önmagában bizonyíték az ember hatalmára. (saját fordítás) (SANTAYANA 1900: 147, kiemelés tőlem)

Az idézetben kiemelt tagmondat szöges ellentétben áll Emerson már többször is citált epifánikus kijelentésével a *Természet* szövegében: „része és alkotóeleme vagyok Istennek” (saját fordítás) (EMERSON 1940: 6). A fent említett „csöppnyi sikert” társadalmi, gazdasági, történeti keretezésben ünneplő szimbolikus eseménynek tekinthető az 1893-as chicagói *World's Columbian Exposition* (Kolumbusz világkiállítás), amely az ipari forradalom második hullámának új korszakát beharangozó vívmányaival – például az első elektromos konyha, a vasút és a gépkocsi kiállításával – volt hivatott megünnepelni Kolumbusz Kristóf négyszáz év előtt tett felfedezését. A látványos külsőségek azonban szigorúan a neoklasszicizmus elvei alapján törekedtek megteremteni az amerikai kiváltságtudat (*American exceptionalism*) magasztosságának mesterkélt fenséges külsőségeit és színpadképét.

Egy új, a modern korszakban vizuális esztétikai áttörést hozó tárlatra egészen 1913-ig, a New York-i *Armory Show*-ig kellett várni, ahol az öreg kontinens meghatározó szerephez jutott. A kiállított posztimpresszionista műtárgyak alig harmadát, hozzávetőlegesen másfélezer festményt, szobrot kitevő európai tárlatszekció visszavonhatatlanul az izmusok felé terelte az amerikai közönség szélesebb értelemben vett rétegeinek ízlését. Az irodalomban ez a folyamat inspirációját tekintve ugyancsak Európához köthető, kiemelten a szimbolizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus stílushatásaihoz. Ugyanígy súlyú azonban annak az amerikai esztétikai hagyománynak a szerepe is, amellyel szemben ellenreakcióként léptek föl az új kor új művészeti elveit képviselő írók és költők.

4.1. Egy kevésbé „genteel” szonettetember

A „genteel” formalizmusában meghaladottnak, merevnek, élettelennek tekintett tradíció már nevében is jelzi mind törekvését a fenséges tudatos kifejezésére, mind pedig – a nevet övező idézőjelek révén – saját szubverziójára. Bollobás Enikő irodalomtörténetében a már hivatkozott George Santayana egyik megállapítását idézi.

A spanyol származású George Santayana a „fennköltnek” (genteel) tartott, kálvinista és transzcendentalista gyökerű kultúrát – és az azt képviselő harvardi filozófia tanszéket – bírálja 1911-es esszéjében, kijelentve, hogy a kálvinizmus által sugallt bűntudat és a transzcendentalizmustól öröklött szubjektívizmus a felelős az amerikaiak kényszeres munkaszelleméért és szexuális gátlásaiért. (BOLLOBÁS 2005: 193)

Bár a „genteel” melléknév ironikus olvasatában „finomkodó, előkelősködő” jelentést hordoz, a „fennkölt” megnevezés az irányzat képviselői felől tekintve pontosabban adja vissza a „kandalló melletti” (*fireside poets*) és „tantermi” (*schoolroom poets*), illetve „háztartási” (*household poets*) költők poétikájának neoklasszicista magasztosság és fenségesség-eszményét. Többek között Henry Wadsworth Longfellow, William Cullen Bryant, John Greenleaf Whittier, James Russell Lowell vagy id. Oliver Wendell Holmes költeményeiben az emelkedettség hatása a szabályos metrum és ritmus, a klaszszicizáló versformák, a „sonorous blank verse” (zengzetes rímtelen ötös vagy hatodfeles jambus) tradíciójában elhelyezett historizáló, mitikus témák nagyszerűségére épít. A forma rögzített, a lírai én határain kívül eső valóság időben és térben egyaránt eltávolított: e költemények a múltba vesző, legendás aranykor grandiózus hőseinek románcait, emberfeletti cselekedeteit és dicsőségét éneklik meg. Longfellow *Excelsior* című versének záró strófája Kosztolányi Dezső fordításában plasztikus illusztrációját adja mindezen jellemzőknek: „Ottan feküdt a jégbe lenn, / Magasztosan, élettelen, / S egy hang az égbolt bús faláról / Hullócsillagként sirt le, távol, / Excelsior!” (LONGFELLOW 1937: 8).

A késő tizenkilencedik–kora huszadik század újgenerációs amerikai költői azonban a „genteel” fennköltségét finomkodó előkelősködésként érzékelték és bírálták, s ekként a fenséges formalizált hagyományának meghaladásában látták küldetésüket. Walt Whitman „teáscsésze-költőknek” (*teapot poets*) nevezte elődeit (idézi ZIFF 1966: 14); Edwin Arlington Robinson (1869–1935) pedig sok kis szonett-emberről (little sonnetmen) írt a *Children of the Night* (Az éj gyermekei) (1897) verseskötet *Szonett* (Sonnet) című darabjában.

Szonett

Költő, ki dalol, aki éjben láng,
Felhasít dermedt, fakuló árny-éjt,
Vissza a múzsákat hívja e fény,
Újra ég Parnasszus tüze ormán;
Kis szonett-ember sok elinal, lám,
Versük nem ismeri rég a zenét,
Csak dölyfös szólama szerkezetét,
Menekül mind komor éjjelen át.

Mit tud e fád, avítt halovány kor?
Lesz virág, férfi, s bőven a lányból,
Össze, ha áll napra év körökké.
Mit tudhat hát? Tán ne kezdjünk mától
Nyugati égről letépni zászlót,
Ne rójuk rá neveink örökké?

(saját fordítás) (ROBINSON 1905: 64)

E. A. Robinsont, aki három Pulitzer-díj nyertese, az irodalomtörténet a „genteel” költészet és az Ezra Pound, valamint T. S. Eliot színrelépésével fémjelezhető radikális és nagymodernista fordulat közti átmeneti időszak legnépszerűbb költőjeként tartja számon. Robinson ebben a versében a meghaladni kívánt elődöket idéző formai kötöttség mellett Walt Whitman-i, forradalmi poétikát hirdet. A *postbellum* időszaka Robinson választott mestere, Whitman, illetve Emily Dickinson protomodernista életművét leszámítva költészeti szempontból viszonylagosan eseménytelennek tekinthető (BOLLOBÁS 2005: 294). E három, korát megelőző és a modernizmust megelőlegező költő életművének esetében azonban már elmondható, hogy a fenséges felfogásának kettőssége markáns poétikai jellemző mindegyikőjükénél. Emily Dickinson poétikájának tárgyalása messze meghaladja a jelen munka kereteit, a költő katakresztikus transzcendencia-felfogásáról azonban átfogó képet ad Bollobás Enikő *Vendégünk a végtelenből* címmel írt munkája (BOLLOBÁS: 2015).

Robinson az idézett vers manifestumában a Parnasszus visszafoglalását követeli finomkodó, előkelősködő bitorlóítól; ám teszi ezt úgy, hogy a fennköltség eszményét, a forma zengzetességét és kötöttségét megőrzi. Hasonló kettősség figyelhető meg azokban a verseiben is, amelyekben a képzeletbeli Tilbury Town rögválóságának keserű tapasztalatait megénekelve „életszeleteket” (BOLLOBÁS 2015: 295) illeszt egymáshoz,

hogy így állítsa össze, hozza létre fragmentumokból a teljes egész elemelkedett egységét. Robinson az újítás lehetőségeit a valóság és a költészet megtisztításában keresi, hogy néhány kivételes pillanat erejéig felvillanthassa az esetetek sorsában rejlő emelkedettséget. Példa erre *Flammonde* (1916) című verse, ami egy Tilbury Townba érkező francia szélhámosról szól, kinek neve szó szerint jelentésében „a világ világossága”. Flammonde, bár becsapja a helybélieket, azok mégis szívesen nyitják meg neki pénztárcájukat, hiszen ő a „Számkivetettek Hercege” (the Prince of Castaways), aki meglátja kicsiségükben a szépséget, s felemeli, akit más emberszámba sem vesz. A Parnasszus fenséges magaslata Robinson versének utolsó szakaszában inkább csak sötétlő domb, mégis kitarja a tekintet előtt a magasztosság látványát.

Flammonde (részlet)

Mindenki fekete dombot túr;
másszuk, s gomolygó gondon túl,
Tilbury fölött a horizont
Megnyílik: jó jó Flammonde.

(saját fordítás) (ROBINSON 1916: 7)

4.2. A látnoki teljesség

A fenséges poétikájának, felfogásának az egyes életművek kapcsolódási pontjaiban létrejövő fokozatos változásai jól érzékelhetők az irodalomtörténet folyamataiban. A Robinson által elődként tisztelt Ralph Waldo Emerson, aki verseiből válogatás-kötetet adott ki 1846-ban *Poems* (Versek) címmel, *Egy és minden* című költeményében (*Each and All*) még a fenséges romantikus felfogásának művészi megfogalmazását adja: „s fölöttem száll a végtelen ég, / csupa fény, csupa gyönyörűség; / és érzem, hallom újra már, / folyó zúg, hajnalt zeng a madár; – átjár a szépség, elragad, / a mindenségnek adom magamat” (EMERSON 1967: 317). A költemény irodalmi illusztrációját adja Emerson transzcendentalista filozófiájának, ilyen értelemben a romantikus költészet darabjának tekinthető. Ugyanakkor szintén Emerson az, aki Walt Whitman (1819–1892) kortársaként lelkesen üdvözli a fenséges új, az övétől lényegien különböző poétikájának megszületését. Mint Bollobás Enikő írja: „A *Fűszálak* első kiadása idején talán egyedül Emerson volt tisztában Whitman nagyságával; de mindenképpen ő volt az egyetlen, aki ezt le is írta” (BOLLOBÁS 2005: 97).

A Whitman-recepció számára kiemelt jelentőségű *Előhang a „Fűszálak”*-hoz szövegében a szerző a mindennapok Amerikájának éltető energiáit, a költészetet és a nagy költő ideálját e három egységeként ünnepli. „Az Egyesült Államok maga a legnagyobb költemény. [...] Vakmerőségében istenkísértő itt a tömeg, fütyül az elcsépelt dolgokra, és a látóhatár feltárul, fék nélkül, akadálytalanul, és szertelenül ontja termő bőségét” (WHITMAN 1974: 115–116), s ugyanígy „A nagy költő nem is tudja szinte, mi elcsépelt, mi kicsinyes. [...] Látnok... egyéniség... teljes önmagában...” (WHITMAN 1974: 120).

Ez a hosszúvers hagyományát útjára indító költői életmű a mindennapok, az utca nyelvén íródik. Whitman ódát ír a köművesekhez, a kalaposokhoz, a cipészekhez (*Hallom Amerika dalát / I Hear America Singing; Egy dalt a mesterségekről / A Song for Occupations*), határozottan állást foglal társadalmi, politikai kérdésekben (*Az államokhoz / To the States; a 16., 17. vagy a 18. számú, az Elnökválasztás jellemzésére / Election Day*), hogy felmutathassa a mindennapok tapasztalatainak egyetemes érvényét és egy mítoszaitól megfosztott világban kialakítsa az Amerika-költemény mítoszáit. Miközben az amerikai identitás rekonstrukcióját az írás aktusához köti, s ily módon e poétika révén maga is kapcsolódik a puritán küldetésesség magasztos hagyományához, el is távolodik tőle. A társadalmi szféra, a hétköznapi tapasztalat dalait Whitman verseiben a lírai én univerzálissá emelt mitikus költőalakja énekli (*Ének magamról / Song of Myself*). Az urbánus élményvilág tematizálásával Walt Whitman a modernisták elődjeként, viszonyulási pontjaként kanonizálódott, de organicista szemléletével (*Az idő tengeréből / Or from that Sea of Time; Gyökerek és levelek / Roots and Leaves Themselves Alone*), metafizikus érzékenysége okán sok szálon kötődik az emersoni fenséges hagyományához. Az *Előhang* megfogalmazásában a költő elborítja magát korának kicsiny részleteivel, a partikuláris ezáltal válik korlátlan lényében abszolúttá, mert így

nyílik meg előtte az örökkévalóság, példájául minden kornak, helyszínnak, folyamatnak, élő és élettelen formának – az idő kötéseinek, amelyek sejtelmes bizonytalanságából és végtelenéből bukkan fel úszva a jelen, az élet lágyvas horgonyán fogódzik, és pillanatnyi helyzetünket átjáróvá teszi voltak-leendők között, és ennek az egyetlen órának, egy óra hatvan gyönyörű gyermeke közül egyetlen egynek szószólója [...]. (WHITMAN 1974: 135)

Walt Whitman költészetének fenséges-koncepciója egyszerre párhuzamos és ellentétes tehát annak transzcendentalista, romantikus emersoni fölfogásával. Ralph Waldo Emerson elméletében és költészetében az immanens igazság és transzcendencia a megfigyelő szubjektum és a metafizikus ideákat leplező természet közti viszonyosságban, az érzékelés és befogadás gyakorlataiban bontakozik ki. Walt Whitman költészete ezzel szemben a természetet mint kontemplációs tárgyat felcseréli az urbánus környezet hétköznapi embereinek valóságával, amelyet a nemzetet éltető energiával

azonosít. Amerika Whitman verseiben ugyanakkor maga is költeményként, poétikai teremtményként jelenik meg a mitikussá tágított költői tudat számára. Walt Whitman protomodern fensége a költői látás és nyelv forrásából táplálkozik, ami költészetében megteremti a hosszúvers hagyományát. Megfogalmazásában a nagy költő „a szabályzatok ura. Szeme fénye a többieknek”, mert ő „ismeri a látás csodáját” (WHITMAN 1974: 121).

A fenséges romantikus és protomodern felfogásaiban az objektum és szubjektum viszonyának ellentétes pozíciói, bár a szingularitás és a transzcendencia hasonló képzetet teremtik meg, mégis eltérő módon kerülnek meghatározásra. Míg Emerson áttetsző szemgolyójának szimbólumában a megfigyelő tudat felszívódik a látványban, a whitmani látás költői ereje egyetlen, mindent felölelő vízióba sűríti a természet, a hétköznapiak, az egyszerű emberekből felépülő nemzet műalkotássá emelt hármásának fenségét. Emerson filozófiájában a természet hierarchikus helyet kap, mégpedig az immanens transzcendencia és a feltárulkozó metafizikus ideák közti határterületként. Whitman költészetében ezzel szemben természet, város, ember, gazdaság, társadalom, politika mellérendelt viszonyban állnak egymással.

A metrumtól, rímeltéstől eloldott költői nyelv a szabad versben a jelölési rend homogenitását teremti meg a protomodern költőnél. A *verse libre* mintázatait a *Fűszálakban* az alá-fölérendeltségi viszonyoktól megszabadított líra tempója és alakzatai szervezik. „A költői természet nem zárkózik rímbe, nem sorakozik kettős-hármas rendekbe, sem tárgyakat megszemélyesítő szózatokba, sem méla sirámokba sem dicséretes tantételekbe, hanem életet ad mindezeknek és még sokkal többet, mert a lélekben lakik” (WHITMAN 1974: 121). A lélek mint a transzcendencia immanens forrása Whitmannél összekapcsolódik tehát a teremtés kifelé irányuló hatóerejével. Míg az előbbi jellemzőben azonosítható az emersoni hagyomány jelenléte, ez utóbbiban Whitman költészete elkülönül a romantikus transzcendentalizmus eltűnésre és átlényegülésre vonatkozó esztétikai elveitől.

Az *Ének magamról* 6. egysége ars poétikus módon kérdez rá a fű mindent egybefogó trópusának jelentésségére. Míg a fenti Emerson-idézetben egy központi igei metaforát találni („fölöttem száll a végtelenség”), Whitman versében a trópusok folyamatos áthelyeződése teremti meg a szingularitás mindent átfogó fenséges transzcendenciájának képzetét. „*Mi a fű?*” kérdezte egy gyermek, elem hozva egy maréknyit – hangzik a felütés kérdése (WHITMAN 1964: 45). Először egy romanticizált metaforát kapunk: a fű „lelkem reményzöld szövetből szőtt lobogója”, aztán egy újabb közelítés metaforájában a fű az „Úr keszkenője”, majd immár a keszkenő azonosítója kap metonimikus áttétellel (a keszkenő Isten nyoma) egy újabb azonosítót „emlékként” (IBID.). A hierarchizálatlan mellérendelések sorozata tovább folytatódik: a fű a „növényvilág”, a természet gyermeke, a rasszokat („feketék és fehérek”), nemzeteket (a kanadai jelentésű „Kanuck”),

foglalkozásokat („képviselő”) összekötő határterület, s végül a sírhantok haja birtokos jelzős metaforája a földhöz mint az élet és halál egységét jelölő univerzális szimbólumhoz vezet el (IBID.). A további sorokban a fű metonimikusan, részként jelöli a föld egészét, amely ábrázolásaiban egyszerre válik a múlt létezőinek archívumává és az új élet forrásává.

A fenséges hatása a metafora kettős (azonosítóra és azonosítotttra épülő) jelölési rendszerét felbontó tropologikus áthelyeződések során jön létre Whitman költeményében. Ez a láncolat mindvégig az egység és öröklét transzcendens képze felé tart: „A legkisebb sarjú is azt mutatja, hogy valójában nincs halál” (WHITMAN 1964: 46). A föld autopoetikus módon ugyanakkor a megújuló költői nyelv jelölőjévé is válik Whitman életművében. Az *Előhang* a szabad vers formai újításának kiáltványaként a klasszikus metrumot a vers immanenciájából kifejlődő, „szabadon kibontakozó” metrumra cseréli, a rímet pedig a rímtelen egybecsengések „még édesebb, még pazarabb” rímeire (WHITMAN 1974: 121). A költői nyelv megújításában rejlő erőt ez a szöveghely szintén a „föld” fenséges trópusához köti, tehát egy metafizikus jelölőhöz. Ezen a ponton a kettősségek keltette újabb feszültség figyelhető meg, hiszen Whitman ars poetikus szövegében a nyelv önmagából táplálkozik, s ezzel a modernizmusok irányába megnyíló gondolattal radikálisan szakít a romantika transzcendentalista hagyományával. „A rím haszna, hogy még édesebb, még pazarabb rím magvát veti, és olyan rendét, amely magát közvetíti tulajdon gyökereibe, a föld mérhetetlen mélyébe” (IBID.).

5. A modernizmusok hasadásai

Jürgen Habermas 1980 szeptemberében az Adorno-díj átvétele alkalmával tartotta meg *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (A Modernitás befejezetlen projektje) című előadását. Akár a cím, az előadás alapgondolata az irodalomtudomány egyik visszatérő motívuma azóta is: a tizennyolcadik század felvilágosodásának karteziánus dualizmuson alapuló elvei normatív célokat jelöltek ki az utókor számára. Habermas értelmezésében a modernista projekt a tudományos objektivizmus és a művészeti, esztétikai autonómia elérésére, az ember és a világ kapcsolatának megértésére, a jog és erkölcs egységének megteremtésére, általánosságban az „egésszel tartott kapcsolat” kiteljesítésére (HABERMAS 1997: 48) befejezetlen maradt. A *modernus* latin többől határozói alakká képzett *modo* „itt-és-most” jelentése önmagában előrevetíti ezt a habermasi lezáratlanságot: „a modernség önmagában nem köthető semmilyen évszázadhoz vagy évtizedhez, hanem egyszerűen az új, az éppen legújabb, leginkább kortárs és újító jelenségekre utal” (BOLLOBÁS 2005: 285). A modernitás törésvonalai, a modernizmus költészetében és prózájában megfigyelhető, alább körvonalazandó hasadásai mintázatukat tekintve ilyen értelemben ugyanúgy kimutathatók ma is, ahogyan a korábbi évszázadokra is jellemzőek voltak.

5.1. Radikális és nagymodern mód a költészetben

Az első modernista manifesztumot jegyző Ezra Pound jellemzésében fennköltén magasztos (*genteel*) költőelöldei az irodalmi lapok oldalait „kellemes és otthonos érzelmekkel töltik meg” (saját fordítás) (POUND 1975: 110). A *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) legelső versszakában írtak pedig akár az őket követő Robinsonhoz és Whitmanhez írt üzenetként is olvashatók: „Épp három évig küzdött kora ellen: / A holt poézis újra éljen, és / a »fennkölt«-et (a régi értelemben) / Őrizze meg. Kezdetből tévedés –” (POUND 1991: 25). A „genteel” tradíciójával szembeni ellenállásban a modernizmus paradigmaváltásakor azonnal megjelenő radikális és nagymodernista törekvések

egyeznek, a fenségeshez való viszonyukban azonban alapvető különbségek mutatkoznak. Az eltéréseket e modernista irányzatok két emblematisztikus költője, Thomas Stearns Eliot (1888–1965) és Ezra Pound (1885–1972) egy-egy költeményében, poétikai tárgyú írásaiban, s végül egy novellában vetem össze az alábbiakban.

A költészet nagymodernista hagyománya amerikai képviselőinek alkotásai, T. S. Eliot mellett többek közt Robert Frost és Wallace Stevens művei sem szakítanak a jelölés dualista alakzatainak szimbolikus hagyományával, így a jelentésségét megtartják a metafizikus jelölőkre mutató metaforák szemiózisán belül. Bollobás Enikő irodalomtörténetében a kettősségek azonosításán alapuló metaforikus, illetve az érintkezésekben széttartó metonimikus jelölési rend közti eltéréshez köti a nagymodernista és radikális modern poétikáinak érzékelhető különbségét (BOLLOBÁS 2005: 336). A másik tetten érhető poétikai kontraszt a költői világteremtés módjában áll. Míg a nagymodernista poétikák hangsúlyosabban építenek a diegézisre, a radikális modern költők, William Carlos Williams, Gertrude Stein, Ezra Pound, H. D. verseiben a mimetikus megjelenítés lép előtérbe (BOLLOBÁS 2005: 292). A fenséges esztétikai minőségének radikális és nagymodernista koncepciói közti különbségek a fenti mátrix keretezésében az egység és töredezettség ellentétpárjaiként határozhatók meg. A metaforikus jelölési módban az azonosított és azonosító közti kapcsolat az eredetként feltűnő jelölő felé irányul, a diegetikus funkció pedig egy *a priori* létező szkript előadását viszi véghez. Ilyen értelemben tekinti elégtelen fordulatnak a nagymodernizmust radikális ellenpárja, amely nem a széttöredezett világ egységének helyreállítására, s nem a reprezentációra, hanem a nyelvbe zárt jelentés megteremtésére, a prezentációra és performativitásra törekszik. A modernizmus radikális módja „dolgok és jelenségek önmagukban való értékelését hangsúlyozza, s a kényszeres metaforikus rendezés helyett a metonímia kapcsolódási lehetőségeit ajánlja” (BOLLOBÁS 2005: 294).

Ezra Pound és T. S. Eliot modernista törekvéseinek összevetésében a radikális és nagymodern irányzatról egyaránt elmondható, hogy alapvetően elitista, klasszicizáló attitűdjével a formai és poétikai újítások fenntartott erőfeszítése párosul. Ugyanakkor a folyamatban-lévő-munka lezárhatatlan Canto-ciklusait alapvetően más indítással szüli, mint Walt Whitman *opus magnum*-jának befejezetlenségét vagy az *Átokföldre* (1922) monumentális teljességigényét. A nagymodernizmus jellemzőinek taxonómiája értelmezhető a fenséges előfeltételezte, ám elveszett, helyreállítandó egység nosztalgijához való viszonyulásként is. A nagymodern kezdet mérőöldköveként kanonizált *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* (1915) című költeményben a téma az elbizonytalanodó tudat, annak neurózisa, a költői hang jellemzője pedig elsősorban a koherencia lehetőségeivel szembeni kétely. Az austini értelemben vett lokúciós (AUSTIN 1990: 113) beszédaktusok a nyelven keresztüli megismerésre, nem pedig ontikus performativitásra törekszenek. A hagyomány episztemikus megközelítése a költeményben a jelenség

mögötti mélyebb értelmet keresi, valamint válaszokat a humanizmus egzisztencialista krízisére, miközben előtérbe kerülnek a szubjektumban zajló belső tudatfolyamatok.

Ezra Pound 1920-es *Hugh Selwyn Mauberley* (Élete és működése) című hosszúversében a téma kreatív teremtés, míg a költői hangot itt neurózis helyett a szubjektum-váltások pszichózisa jellemzi. A perlokúciós beszédaktusok (IBID.) a nyelvi világ megteremtésére, s nem megismerésre irányulnak, az egység megteremtésének hiábavaló kísérletei átadják helyüket a nyelvi teremtő erő performatív aktusainak. A jelenségek nem önmagukon túlmutató jelentésük felé, sokkal inkább saját esztétikai létezésük irányába nyílnak meg. A humanizmus hierarchizált értékstruktúrái feloldódnak a különbözőségek távolságában lezajló tárgyiasító folyamatokban, s ilyen értelemben válik eltávolított témává maga a szubjektum is.

A szövegközeli összevetést két úgyszintén korai, de rövidebb, kevésbé rétegzett költeményen elvégezve hasonló jellemzőket találni. A *Conversation Galante* című verset 1917-ben jelentette meg T. S. Eliot a *The Egoist* hasábjain (magyarul: ELIOT 1996). Ezra Pound *Az alkimista – Ének a fémek átalakulásához* (*The Alchemist – Chant for the Transmutation of Metals*) című költeménye 1920-ban került nyomtatásba, de már 1912-ben volt egy befejezetlen változata (POUND 1976).

Eliot költeménye nem csupán a salonok franciásan előkelő, finom társalgásának alapszituációjával rímeli a *J. Alfred Prufrock szerelmes énekére* (vö. „A teremben sétálgatnak a ladyk, / És Michelangelót dicsérik” – ELIOT 1996: 10), de az ironikus hang, a kudarcos beszédhelyzet, a beszélő önmagával szemben táplált kétségeit tekintve is. A szöveg folyamatosan ismétlődő kísérlet a romantikus fenséges hatásának megteremtésére. Az *in medias res* felütés („Szóltam: – A hold! bús, érzelgős barát!” – ELIOT 1996: 29) jelzi, hogy a szertartásos udvarlás egy ideje már folyik a beszélő és a megszólított nő között, de a feszélyezően finom és előkelő *fête galante*, s a neorokokó irodalmi jegyek elburjánzása a versen kínos iróniával gátolja a tettekrekésztséget.

A tudat, amely tudatában van annak, hogy kívülről figyeli önmagát, zárójelben valójában saját esetlen hasonlatán gúnyolódik: „Vagy léggömb, mely az égre rátapadt; / (Hasonlatomon gúnyolódnod nem szabad!)”. A zárójelbe tett lírai én aztán kívülről is nevetség tárgya lesz: „S a lány: »Drágám, hogy elkalandozol ma!«” (IBID.). Csakhogy a „drága dalt” „hangjegyekbe” önteni a költő dolga, s a vágyat a holdfényben fürdő „örök” csúcsok fenséges trópusaként volna illendő megénekelni. A lírai én azonban kiürült („én vagyok üres, csak én”; „poétinkánk összeomlott”), a távolság iróniájában mindez sohasem lehet „véresen komoly” (ELIOT 1996: 30). A verset a megkésetttség tapasztalatának feszültsége, a kiüresedetségi élménye építi, de a poétika valami egykor volthoz, valami elveszethet mérti önmagát: modernségét is ebből nyeri.

Összehasonlítóképp Ezra Pound korai versében teljesen más témát, hangütést találunk: a lírai én és poétika Eliotétól radikálisan eltérő konstrukcióját kapjuk.

Az alkimistában a téma a transzmutáció, az alcím: *Dal a fémek átalakulásához* is ezt jelzi (POUND 1976: 225). Az alkímia mint téma autopoetikus keretként szolgál, amennyiben ürüggyé válik a megszólalás ontológiai, episztemológiai lehetőségeinek kibontására. Az alkimista a meglévő elemekből kísérli meg létrehozni a bölcsek követ: az anyag átlényegülését, fenségessé emelését. Hasonlóképpen a vers a nyelv, az írott hagyomány jelölőinek terén belül maradvá hozza létre saját szemiózisanak energiáiból a magasztos jelentést. A ritmus litániaszerű sodrásából táplálkozik a vers ereje és dinamizmusa, ami egyszerre épít a trubadúrlíra hagyományára és a mágikus kántálás erős performatívjára. Ez a szuggesztív ritmus és hangütés visszaköszön a *Cantók* 1948-as és 1955-ös kiadásának változataiban is: a rendezetlenség és káosz egységgé emelésének formájaként végigkíséri Pound későbbi költészetét.

Az alkimista

Ének a fémek átalakulásához (részlet)

Claustra, Aelis, Azalais vitorlái,
Suhantok vakító fák között;
A Paradicsom vörösfenyői alatt
Tisztán cseng hangotok;
Claustra, Aelis, Azalais vitorlái,
Raimon, Tibors, Berangere,
Az ég sötét sugara alatt,
A pávatorkú éjben,
Hozzátok el a kagyló sáfrányszínét,
Hozzátok el a juhar véraranyát,
Hozzátok el a birsnek őszi fényét,
Mirals, Cembelins, Audiarda,
Emlékezzetek a tűzre!

(saját fordítás) (POUND 1976: 225)

A bölcsek köve megteremtésének négy stációban történő rítusa a jelölés metonimikus stratégiáihoz köthető, ugyanis a mágikus folyamatban az anyagok színe játszik főszerepet. Carl Gustav Jung összefoglalóan ír a *scientia perfectionis* (tökéletes tudomány) négy állomásának transzmutálódó színeiről, amelyek értelmezésében pszichológiai folyamatként az ellentétek egyesítése során a traumatizált szubjektum számára fölülemelkedést és megtisztulást eredményeznek. „A Herakleitosznál eredetileg említett színek alapján négy fázist különböztetünk meg: *melanosis* (elfeketedés), *lukosis* (kifehéredés),

xanthosis (sárgulás), illetve *iosis* (vörösödés)” (saját fordítás) (JUNG 1980: 333). Timothy Materer a fenti verssorokban ezt a négy szint azonosítja (MATERER 1984: 111), amelyek a „pávatorkú éj” trópusában azok szintézisét, az alkímia *cauda pavonis* (pávafarktollak) új minőséget teremtő szintlépését hozzák létre értelmezésében.

A színek alkímiájának fenti allegóriája kiterjeszthető a poundi poétika modernizmusban gyökerező azon igényére, hogy a műben a fragmentált, kaotikus valóság szétszóródó elemeiből egységet kovácsoljon. K. K. Ruthven hasonló megállapításra jut kritikájában a *XCIV. Cantó*-ban visszatérő változatot elemezve: „[Pound] a *Cantók* esetében körkörös alakzatokban gondolkodott, ott kívánta befejezni, ahol elkezdte, hogy így alapozza meg életművének egységét azzal, hogy a ciklus utolsó darabjai a korai költeményeket visszahangozzák” (saját fordítás) (RUTHVEN 1969: 33).

T. S. Eliot *Prufrock*-jában és az idézett *Conversation Galante*-ben is meghatározó jellemző az az ironikus hangütés, amelyet az egység fenséges hatásának elérhetetlen távolsága szül. A tételezett rend azonban oly módon konnotálódik, idéződik meg a megelőzöttséget jelentő hagyományban, hogy az az irodalmi mű szemiotikus terén kívüliként jelenik meg. Ezra Pound költészetében a bevont hagyományok (konfucianus filozófia, trubadúrlíra, középkori alkímia) egymástól tartott távolsága nagyobb nem is lehetne, mégis szövegkompozítként, a lírai én tudatának textuális elemeiként szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A kritikai viták is jelzik azonban, hogy a poundi poétika azon jellemzője, amely a nagymodernizmus műveiben nyelven kívüliként elgondolt metafizikus jelölőket radikális módon vonja be az irodalmi mű jelölési terébe, nem garanciája az egység megteremtésének. Walt Whitman *Fűszálak*-kötetét a költői szubjektumban egységessé váló világ végtelen részletei teszik lezárhatatlanná (a „haláloságy-kiadás” [*deathbed edition*] a szerző élete végén, 1892-ben jelent meg). Ezra Poundnak a folyamatos írás állapotában készülő *Canto*-ciklusa ellenben a lírai tárgy kontextusaiban megsokszorozódó, nyelvi létezőként tételezett szubjektumban válik mindig-már töredékessé és sorozatszerűvé.

Visszatérve *Az alkímista* négy színváltozásában összeálló egységhez, Hans-Joachim Zimmermann Ezra Pound két másik, az alkímiát tematizáló versét, a *Xeniát* és *A Song of the Degrees* címűt (A fokozatok dala) (1913) elemezve alapvetően kérdőjelezi meg a már említett *cauda pavonis* egységesítő szintézisét. „[A] költő különbséget tesz az üvegben lévő borostyánszálak és a »kétarcú színváltás«, vagyis a szívarványos színe játszás között. [...] Ez a színjátszás furcsamód »kétarcú«, úgyis mondhatnánk két-értelmű” (saját fordítás) (ZIMMERMANN 1981: 233). Az alkímista-költemények elemzője számára ez döntő mozzanat. „Nem érthetek egyet Ruthvennel” – írja (saját fordítás) (ZIMMERMANN 1981: 234), mivel érvelésében a kettősség jelenléte a szingularitás mágikus megteremtésében elbizonytalanító elem, amennyiben a jungi értelemben vett individuáció traumatikus fázisait lezáró és feloldó szintézist lehetetleníti el. Zimmermann

szerint a három alkímista-költemény összehasonlító vizsgálatából levont következtetés az életműre nézve is tanulsággal szolgál: „Az alkímia csak lépcsőfok, átmeneti fázis vagy maszk a költő fejlődésében” (saját fordítás) (ZIMMERMANN 1981: 234). Ez utóbbi megállapítás azért is érdekes, mert az alkímia mint az egységesítő törekvések allegóriája Zimmermann-nál itt autopoetikus olvasatot kap, s azt a költői nyelv további radikalizálódásának állomásaként határozza meg. Ám a vita ennél a pontnál nem áll meg; Timothy Materer három évvel későbbi, már idézett tanulmányában nem mulasztja el mindjárt az első lábjegyzetében megjegyezni: „Természetesen semmiképp sem érthetnek egyet Zimmermann ezen kijelentésével” (saját fordítás) (MATERER 1984: 109).

5.2. Determinizmus és pozitivizmus: a próza modern hasadásának előzményei

A T. S. Eliot és Ezra Pound poétikái közt fennálló feszültségek a verseken kívül kritikai, prózai írásokban is kimutathatók. Az 1954-ben megjelenő *Literary Essays of Ezra Pound* (Ezra Pound irodalmi tanulmányai) kötetét T. S. Eliot szerkeszti, aki nem csak előszót ír Pound szövegei elé, de maga is a költőtárs kritikájának tárgyává válik a gyűjteményben. Eliot laudációjában mindössze két ponton fogalmaz meg finom bírálatként is értelmezhető állítást, ám mindkettő az egység hiányát veti fel. Egyrészt kifogásolja, hogy Pound a francia szimbolisták mozgalmát önkényesen osztja meg sajátos recepciójában azzal, hogy nem vesz tudomást Mallarmé és Baudelaire teljesítményéről (ELIOT [ed.] 1968: xiv). Egy másik bekezdésben pedig általánosságban is kritizálja költőtársát, amikor a részleteket a lényegi egészből leválasztó percepcióval kapcsolatban ezt írja:

Felbecsülhetetlen, ahogy távoli és idegen társadalmak költészeti értékeire irányítja a figyelmünket, legyen az angol-szász, provanszál, kora itáliai, kínai vagy japán – hogy az ismert latin és görög irodalmi kánon jótekmény, ha még oly bosszantó, felforgatásáról ne is szólunk. Ám amennyiben szeretnénk megérteni, hogy egy adott idegen nyelvű irodalom valójában mit is jelent, vagy jelentett mindazok számára, akik magukénak tudják, ha szeretnénk megismerkedni egy *egész* civilizáció *egész* irodalmának *lelkületével*, akkor jobb, ha máshoz fordulunk. (saját fordítás) (ELIOT [ed.] 1968: xiii–xiv, kiemelés tőlem)

Ezra Pound Eliot-tanulmánya *J. Alfred Prufrock szerelmes énekéről* 1917-ben íródott, a számos irodalmi gesztus egyikeként került a kötetbe, amivel barátjának pályáját egyengetni kívánta. Mégis, rendkívül beszédes a kiemelt pozitívumok katalógusa, illetve retorizáltságban megbúvó jelentésárnyalatok. Pound úgy fogalmaz, hogy ha

francia kritikus volna, akkor valószínűleg kénytelen lenne írni Eliot metaforáinak kettősségéről: az utalásszerű, félig ironikus, mindig találó, de „kivitelezhetetlen” (*unrealizable*), illetve a pontosan „kivitelezett” (*realizable*) metaforákról (ELIOT [ed.] 1968: 419). Dicséri univerzalizmusát, de hozzáteszi, hogy mennyivel hatásosabb, ha azt jelenséggént, részletként mutatják be. A *Conversation Galante* versének szimmetrikus formájáról, harmonikus prozódijáról szólva pedig ezt olvassuk: „Efféle rendezettséget [neatness] Franciaországon kívül sehol sem találni, ilyen modern rendezettség csak Laforgue-nál fedezhető fel” (saját fordítás) (IBID.). Pound életművének kontextusába a felsorolt jellemzők aligha volnának beilleszthetők.

Eliot *Bevezetője* után az első Pound-szöveg a *Visszatekintés (Retrospect)*, amely rögtön a nyitó oldalon az *Első imagista kiáltvány* 1912-es, tehát öt évvel a tanulmány megírása előtt keletkezett három pontjával indít (ELIOT [ed.] 1968: 3).

1. A „dolgot”, legyen objektív vagy szubjektív, közvetlenül kezelj.
 2. Egyetlen olyan szót se használj, mely nem járul hozzá a bemutatáshoz.
 3. Ami a ritmust illeti: a zenei frázis és ne a metronóm szerint komponálj.
- (BOLLOBÁS 2005: 302)

A „dolgot” elszigetelt, önállóan létezőként kezelő imagista elvek mellé helyezve Eliot *Hagyomány és egyéniség* című esszéjének híres passzusát, világosan kirajzolódik a metaforikus jelölési mód konfliktusossága a radikális modernizmus kettős poétikája esetében. Pound a *Visszatekintés Credo* című szakaszában Gertrude Stein rózsáját megidézve állítja: a „súlyom az súlyom” (ELIOT [ed.] 1968: 9). T. S. Eliot nagymodernizmusa azonban a költői nyelvi erő és befogadói tudat egységesítő funkciójára helyezi a hangsúlyt:

A költő, aki teljes szellemi arzenállal felvértezve lát munkájához, szüntelen olvasztja egymásba az összeegyeztethetetlen tapasztalatok sokaságát; egy hétköznapi ember tapasztalatai kaotikusak, rendezetlenek és töredékesek. Utóbbi számára, ha szerelembe esik, Spinozát olvas, az írógép kopogását hallgatja, vagy épp beszívja a készülő étel illatát, mindezek különálló élmények maradnak, a költő elméjében azonban a tapasztalatok új egységgé állnak össze. (saját fordítás) (ELIOT 1948: 287)

T. S. Eliot egyetlen novellája, az *Eeldrop and Appleplex* (Eeldrop és Appleplex) (1925) narratívája az Eliot-alterego, Eeldrop és a Pound-alakmás, Appleplex között folyó gáláns társalgás során a két szereplő látásmódja közti különbségekre koncentrálnak. Tárgya okán a szöveg olvasható a harsány kiáltványokat és hangzatos szentenciákat kísérő halk, kedélyes és bensőséges civakodás dokumentumaként is. A „szkeptikus”,

„teológiai” érdeklődésű Eeldrop „miszticizmusa” az elbeszélésben *Doppälgenerének*, a biológia és fizikai tudományok szerelmesének „materializmusával” ütközik (ELIOT 2014: 526). Együtt fájlalják, hogy a modern ember életében nincs már igazi tragédia, miközben Appleplex preraffaelitának titulálja barátját.

Mindkettejüket a hétköznapi emberek megfigyelésének és megértésének művészete vonzza, Appleplex azonban bevallja, ő nem képes a részletekből összeállítani az egészet (ELIOT 2014: 530). A szó ugyanis a hölgyekre terelődik. Mrs. Howexden jelleme különösen nagy fejtörést okoz Eeldropnak, aki fásultan kéri barátját, inkább másnap folytassák a női lényeg megragadását célzó ismeretelméleti társalgást. A novella zárlatában Appleplex jobb híján bevallja, hogy aznap este együtt vacsorázik Mrs. Howdexszel, de megígéri, feltétlenül el fog töprengeni a kérdéses problémán.

A prózairodalom modernista hasadása a költészetben kimutatott „genteel” kontra protomodern konfliktushoz hasonlatosan szintén már jóval az új korszak beköszön-te előtt kimutatható. A *postbellum* évtizedei az epikában megjelenő irodalmi regionalizmus létrejöttét, a *couleur locale* stílusjegyeinek újítását Európából importált új filozófiai áramlatok táplálták. A lokális/univerzális, partikuláris/abszolút kettősségeire épülő, Mark Twain, Sarah Orne Jewett és Kate Chopin neveivel fémjelezhető irányzatot a változó mértékben keveredő realizmusnak, naturalizmusnak és determinizmusnak a pozitívizmus tudományos paradigmaváltására visszavezethető látásmódjai szervezik.

A realizmusigény az egyediben kívánja felmutatni az általánost, a helyi nyelvjárásban, színekben, szagokban, ízekben, a hely szellemének mással össze nem téveszthető sajátosságaiban az univerzalist. A regionalizmusban a valóságghűség megnyugtató vagy épp felforgató módon, de mindenképp a mindennapok ismerős, otthonos gyökereiből bomlik ki.

Az élet a Mississippin (Life on the Mississippi) (1883) az életvilág közvetlen, lokális tapasztalatát adja, olyan életet ábrázol, amely hiteles, szerethetően kedélyes, de legfőképp emberi. Mark Twain anekdotái (magyarul: TWAIN 1971) éles kontrasztban állnak a nagyvárosok zajával, a természet rendjét megbontó vasúti sínek zaka-tolásával. Olyan világot festenek, amely magában hordozza a humanizmus értékeit. Sarah Orne Jewett *A fehér gém (A White Heron)* című novellájában (magyarul: JEWETT 1978) Sylvia megvédi a tudomány kíváncsi és gyilkos tekintetétől nem csak féltett madarát, de a nevének jelentésében megbúvó erdőt is. A determinisztikus doktrínákkal átszőtt realizmus még fenyegetőbb poétikai jellemzőket mutat a naturalizmusban. Kate Chopin *Ébredésének* (magyarul: CHOPIN 2011) Edna Pontellie-je menthetetlenül bukásra ítéltetett. Tudomány és természet feszültsége itt nem kívülről jövő veszélyt, hanem belső megosztottságot jelent. Donald Prizer *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Fiction* (Realizmus és naturalizmus a tizenkilencedik századi amerikai prózában) című munkájában így fogalmaz:

A naturalizmus gyakran ábrázolja úgy a szereplőket, hogy azokat környezetük, öröklött adottságaik, ösztöneik vagy a vak véletlen alakítja és irányítja. Ugyanakkor helyet kapnak benne a mindezeket ellensúlyozó humanista értékek is mind a karakterek személyiségét, mind sorsukat illetően, s ez jelentőséggel ruházza fel egyéniségüket, egyedi életútjukat. A feszültség a késő tizenkilencedik század új és nyugtalanító igazságainak felmutatására irányuló vágy és a között a törekvés között keresendő, hogy valamiképp értelmet kell kapnia az emberi tapasztalatnak, s ily módon szükséges hitelt és megerősítést nyernie az ember személyes küzdelmének is. (saját fordítás) (PRIZER 1984: 11)

Charles C. Walcutt (1838–1898) szerint a teológia középkori szolgálólányából a három nárcisztikus traumát okozó, modern szörnyeteggé előlépő tudomány determinisztikus hatalma változtatja a realizmust naturalizmussá. Walcutt 1956-os *American Literary Naturalism: A Divided Stream* (Amerikai irodalmi naturalizmus: kettéágazó áramlat) című kötetének alapgondolata, hogy a naturalizmus megjelenése egybeesik a természettudományok és a természet, a racionalizmus és az irracionális hit eltávolodásával, amely hasadást idézett elő a kor művészeti irányzataiban is. A szerző rámutat, hogy „a célelvű tudományos fejlődésbe vetett optimista hit, illetve az azzal szemben táplált rendíthetetlen pesszimizmus és bizalmatlanság az ezredfordulót megelőző évtizedtől a második világháború kezdetéig tartó irodalmi vonulaton kettészakította” (saját fordítás) (WALCUTT 1956: 10). A kritikai recepció kettősségét a következőképp jellemzi: „Míg az egyik tekintélyes kritikus a romantizmus eltúlzott formájaként határozza meg, egy másik éppen ellenkezőleg, a regényformára alkalmazott rigorózan tudományos módszertanként hivatkozik rá” (saját fordítás) (WALCUTT 1956: 3). Az ellentmondás abban rejlik, hogy a modernizmust megelőző stílusirányzatban metafizikai érdeklődés és természettudományos racionalitás kéz a kézben járó ellentétpárként mutatkozik meg.

Mindez hangsúlyosan a pozitívizmus megjelenésének köszönhető. A folyamatos fejlődés és növekedés tudományos mítosza a modernizmus kezdetektől napjainkig megkerülhetetlen metanarratívát, „nagy elbeszélést” jelent. A racionalizmus és irracionálizmus ellentétpárjából kibomló tudományelméleti irányzat a naturalizmussal egy időben alakul ki annak formálójaként és kísérőjeként. Hatásában a pozitívizmus messze túlmutat az irodalmi stíluson, a hozzá való viszonyulás a jelen „igazságon túli” episztémájában is meghatározó, így röviden szót kell ejteni annak eredetéről.

A pozitívizmus elmélete Auguste Comte (1798–1857) francia filozófus munkája, akit a szociológia első képviselőjeként tart számon a tudománytörténeti kánon. Folyamatos fejlődésre, cél- és rendelvű haladásra épülő tudományfilozófiája – akár élete – lényegi módon épül hit és tudományosság ellentmondásaira, ilyen értelemben teóriája szorosan kötődik a fenséges minőségében rejlő kettősségek vizsgálatához. Pozitivist tudományelméletét az 1830 és 1842 között írt hatkötetes *Le Cours de philosophie positive*

(Tanulmányok a pozitív filozófiáról) második könyvében fejti ki, amely az ökokritika számára kiemelt fókuszot jelentő teleologikus fejlődés, folyamatos gazdasági növekedés és területi terjeszkedés utópiája szimbolikus kiinduló pontjának tekinthető. Comte két fontos rendszert állít fel a tudományosság szempontjából. Az első a tudományágak hierarchiája, amit azok alkalmazhatósága, gyakorlati jelentősége, illetve elméleti sajátosságuk szerveznek. A második rendszer ezen ágak kronologikus fejlődési fokozatait írja le.

Mivel Comte előfeltevésében kizárólag a természettudományok képezik a tudományosság alapját – a filozófiáét is –, így piramisa alján a leginkább teoretikusnak tekintett matematika áll, majd a csillagászat, a fizika, a biológia és a kémia osztályain keresztül jut el a tudós a leggyakorlatiasabbnak tekintett szociológiához. Ez az elmélettől a praxis felé tartó taxonómia kronológia és evolúció is egyben, amennyiben a filozófus által elismert diszciplínák sorrendje egymás előfeltételeiként az általánostól a konkrét felé vezető fejlődést fejeznek ki. A piramis csúcsát jelentő szociológia a saját természettudományos törvényeiből következő szükségszerű okokat felismerve törekszik az emberi társadalmak jobbítására.

Ezen a ponton térünk vissza a naturalizmus szociológiai fókuszához: a társadalmi érdeklődés az amerikai irodalom meghatározó irányává válik a modernizmusban, és az is maradt mind a mai napig. A determinisztikus elemek jelenléte domináns poétikai elem a tizenkilencedik század végén megjelenő veritizmus (*veritism*) és a „szennyben kutató” (*muckraker*) irodalom dokumentarizmusától, az új zsurnalizmuson (*New Journalism*), a megfigyelő zsurnalizmuson (*watchdog journalism*) át a huszadik–huszonegyedik századi tényirodalom (*nonfiction*) objektivitásáig egyaránt.

Maga a „pozitivizmus” megjelölés is e filozófia lényegi módon természettudományos megalapozottságára utal, és a tudományágak progressziójához hasonlatosan helyezi el önmagát egy fejlődési folyamat végállomásaként. Időrendben Comte a történelmet három nagy egységre osztja. Elsőként a természetfeletti princípiumok vezette tekintélyelvű katonai társadalmakat határozza meg, amelyek a szellem kibontakozásának teológiai fokán születtek meg, és fiktív ismeretelmélet jellemezte őket. Ezt a periódust egy átmeneti szakasz követte: a gondolkodás absztrakt fogalmai révén kialakult a törvényesség szemlélete, a szellem fejlődésének metafizikai foka. Végezetül eljutunk a névadó pozitív fokokhoz, amelyet a tudományos megismerés törvényszerűségei irányítanak. A pozitív fok alaptétele, hogy a kizárólag empirikusan érzékelhető relatív valóságról mindössze egy adott hipotézis kísérletek során történő megerősítése révén szerezhető tudás. A tudományos megfigyelésből levonható következtetések azonban társadalmi harmóniához, a rend és fejlődés pozitív állapotához vezetnek el, amely a pozitivizmus keretében az emberi állapot (*la condition humaine*) kifejezett és normális fázisa (COMTE 1853: 149–178).

Ellentmondásos, hogy Auguste Comte, aki fent vázolt rendszerével mindenekelőtt a tudományok egységére törekedett, a pozitív vallás megalapítójaként és vezetőjeként

hozta létre a tudományos vallást hirdető Pozitív Társaságot. Filozófiájának ez a sajátossága hasonló megosztottságra utal, mint amit a naturalizmus kialakulásánál Walcutt is hangsúlyoz. Azzal, hogy a hit irracionálisát beemeli a tudományosság pozitivisták logikájának terébe, egyszerre teremt ellentétet, s hirdeti meg az emberi megismerés és a külvilág „hosszú és végzetes antagonizmusának” végét (COMTE 1853: 507). Comte a tudományok legmagasabb fejlődési fokaként meghatározott szociológiát a művészetekben is egységesítő erőként határozza meg, amely az esztétika feszültségekre építő dinamizmusa helyett az ábrázolás egyensúlyban tartott harmóniáját ajánlja. A szépség és igazság egységében a felfoghatatlan fenséges pozitivisták értelmezését a következőképp írja le a filozófus:

A szociológiai mód a legalkalmasabb arra, hogy az igazság ismeretének alárendelje a szépség érzetét: a tudományos lelkiület, amely leginkább törekszik egységre, feltétlen a legalkalmasabb az esztétikai elmélyülés szintetizáló jellegének megragadására. [...] Az igaz és termékeny egység eltérő megközelítéséből adódóan a szociológiai filozófia sokkal közelebb áll a művészethez, mint a teozófia, még annak politeisztikus állapotához mérten is. A pozitív lelkiület – annak szociológiai formájában – az emberi evolúció általános törvényeit törekszik leírni, s ennek egyik legfőbb alkotóeleme nem más, mint az esztétikai fejlődés; az ehhez szükséges történelmi folyamat arra mutat rá, hogy az *ideális tökéletesség alárendelt a valós létezés ideájának*. Ily módon megszabadulva az emberfeletti gondviselésétől, a szociológiai filozófia visszafordíthatatlanul megteremti az esztétikai és tudományos dimenziók egységét. (saját fordítás) (COMTE 1853: 507, kiemelés tőlem)

Auguste Comte filozófiájában a valós létezés ideájának alárendelt ideális fenséges olyan paradoxikus alakzatot hoz létre, amely a fenséges kortárs ragjaiban, alkategóriáiban törekvésként továbbra is visszaköszön. Ugyanígy, a pozitívizmus feltartóztatatlan fejlődéscíménye, a harmonikus emberi társadalom utópiája legalább annyira makacsul modern gondolatok, mint amennyire életteli hagyomány a fenségesnek a mindennapi létezésen túlmutató esztétikai tapasztalata.

5.3. Radikális és nagymodern mód a prózában

A modernitás két módozatának az amerikai költészetben különvált kettőssége a naturalizmust követő prózaírodalomban szintúgy meghatározó hagyomány. A nagymodernizmus irodalmának kiemelkedő teljesítménye Francis Scott Fitzgerald (1896–1940) *A nagy Gatsbyje* (1925) (magyarul: FITZGERALD 2011). A kanonikus determinista,

realista értelmezések szerint a regény a kiüresedett amerikai álom értékvesztettségének allegóriája, a szegénysorból magát felküzdő, Horatio Alger regényeiből híressé vált „rags-to-riches” (koldusból királyfi) mítoszának szubverziója: mindenekelőtt társadalomkritika.

A szeszcsempészetből megtollasodott újjgazdag Jay Gatsby vagyonával vissza kívánja forgatni az idő kerekét, hogy megszerezhesse álmai Daisyjét, akit néhány év előtt pénztelen ifjúként még nem vehetett feleségül. Daisy azóta kisgyermekes anyja, az egykori flapper férjhez ment a vagyonos Tom Buchananhoz, aki szeretőt tart. A viharos húszas évekre (*roaring twenties*) jellemző alkoholmámoros partyk és léha kiruccanások egyike alkalmával Daisy karambolozik. A balesetben meghal a kitartott nő, félrevezetett férje megöli Gatsbyt, majd magával is végez: Gatsby álma semmivé foszlik. Amennyiben a regény stílusbeli, narratív és poétikai innovációira koncentrál az értelmezés, a szociológia aspektusról a jelentésség áttolódik a széttöredező mesternarratívák rekonstrukciójára tett nagymodernista erőfeszítés tragikumára, magasztos és nagyszabású, egyben humanista dimenzióira.

A modernista regényről általánosságban elmondható, hogy lemond a mindentudó narrátor megnyugtató biztonságáról, és így van ez Nick Carraway esetében is. A részvevő, fokalizált narrátor konstrukciója ugyanakkor rafinált csapda, amelyet a narratíva az olvasó bevonására, egyben korrumpálására állít. A regény indításakor az olvasó megismerkedhet a szerény jellemű, becsületesen rokonszenves narrátorral, aki elfogulatlanul szemléli környezetét, szorgalma révén igyekszik előre jutni az életben, és bár nem firtatja más titkait, Gatsbyvel, egyedül csak vele, mégis kivételt tesz (FITZGERALD 2011: 6).

Nick Carraway fokalizációján keresztül mutatkoznak meg az elbeszélés eseményei, az ő szempontjából történik az értéktulajdonítás, kapnak jelentést a szöveget átszövő trópusok. Carraway karaktere azonban ágens is, aktív részvevőként elcsábítja a szubrett Jordan Bakert, bár tisztában van azzal, hogy a lány csalások sorozatával építette fel golfkarrierjét, s hogy szemrebbenés nélkül hazudik, ha érdekei úgy kívánják. Mégis Jordan az, aki az epilógusban így szól Nickhez, illetve narratív funkcióján keresztül a becsapott olvasóhoz: „– Azt mondtad, a rossz vezető addig van biztonságban, amíg össze nem találkozik egy másik rossz vezetővel. [...] Azt hittem rólad, te becsületes, egyenes ember vagy” (FITZGERALD 2011: 232).

A jelenetben megfordulnak a szerepek, a manipulatív Jordan emberére akadt a számító Carrawayben, aki így felel: „én már harminc éves vagyok, vagyis legalább öt évvel idősebb annál, hogy hazudjak magamnak, és aztán elbüszkélkedjem vele, hogy milyen becsületes vagyok” (IBID.). Ahogy a narrátor beleértett olvasói konstrukciója fokozatosan csúszik el saját „rags-to-riches” metanarratívájától a Gatsby képviselte romlottságot leplező manipuláció felé, az olvasó úgy lesz képes lépésről lépésre

azonosulni a protagonista jellemével. Az egység elvesztésének traumája így válik az olvasó traumájává, egyúttal az újrateremtésére tett erőfeszítés az ő hiábavaló, mégis felemelő küzdelmévé is.

A nagymodernizmus stílusjegyei – bár szerzőnként eltérőek, innovációik egyediek – diszkurzív megalkotottságukban az egység valamilyen formában történő helyreállításának kísérletét szolgálják. Ernest Hemingway nagymodernista stílusában a kritika a jéghegy-metaforával (*iceberg theory*) jellemezhető minimalista stílus szűkszavúsága mögött megbúvó traumatikus mélység teljességének sejtetését emeli ki. Flannery O'Connor szövegeiben a groteszk ironia kegyetlensége, a szent és a szentségtörő közti különbség elbizonytalanításában létrejövő hit új minősége hasonló poétikai célt szolgál. F. Scott Fitzgerald esetében az elbeszélés felszíni rétegei a nyelvi virtuozitás révén képesek leplezni a mélységet.

John W. Blicknell szerint Fitzgerald a *Gatsby* megírásakor kívülről tudta T. S. Eliot *Átokföldre* című költeményét (BLICKNELL 1954: 556), amellyel szövege nem pusztán tematikus rokonságot mutat. A szöveg tempója, lüktetése több helyen is megidézi T. S. Eliot három évvel korábban írt versét, aki többszöri újraolvasás után Henry James életművéhez méri Fitzgerald teljesítményét (BOLLOBÁS 2005: 381). A salakvölgy sokat idézett és elemzett leírása több mint irodalmi allúzió Eliot művére, akárcsak az istentelen világ fölé magasodó Doktor T. J. Eckleburg retinája, mely „régén nem látott már festéket, kissé hályogosan a naptól s az esőtől, azóta is meredten néz le az alanti komor salakdombra” (FITZGERALD 2011: 33–34). A *nagy Gatsby* narratívája elsősorban metaforákra, szimbólumokra és indexikális jelekre épít, azonban a diszkurzusban megjelenik a radikális modernizmushoz köthető szinesztézia is. Az alább idézett passzus topológiai és nyelvi eszköztára a leírás játékos és könnyed stílusa ellenére csattanószerű zárlatában előrevetíti a regényvilág nagymodernista tragikumát is.

A házuk még annál is előkelőbb volt, mint amire számítottam. Könnyed, fehér kő-díszekkel szegélyezett, vörös téglás kis kastély volt, György kori gyarmati stílusban. A gyepek közvetlenül a vízparton kezdődött, s onnan iramodott fel a negyedmérföldnyire lévő bejáratig, közben napórákat, téglakerítéseket és pompás kerteket kerülgetve – majd a házhoz érve, színes levelű vadszőlőként a falra is felszökkent, mintegy lendülettel hajtva. A ház homlokzatát franciaablakok sora törte meg, melyek most tárva-nyitva álltak a langymeleg, szeles délutánban, s aranyló fények tükröződtek bennük, Tom Buchanan pedig ott állt a verandán lovaglóöltözékben és széles terpeszben. (FITZGERALD 2011: 13)

A fenti szöveghelyben az alakzatok bonyolult szinesztetikus kapcsolódása – akár a megbízhatatlan narrátor konstrukciója – bevon és becsap, s ezzel a költőiség felé tereli a műnemet. Ahogy Országh László felhívja erre a figyelmet *Az amerikai irodalom*

történetében: „A történetet Fitzgerald egy félig kívülálló személlyel mondatja el, Gatsby egyik barátjával, klasszikus koncentrációval, mégis könnyed költőiséggel” (ORSZÁGH 1967: 312). Az igei metaforával megszemélyesített gyeplő, a svenkelő kameraszemperspektíva, a vele futó befogadói tekintet, a narrátor szkopikus ösztöntörekvése a gazdáját indexikálisan jelölő kastélyig a snitt végén ruha és póz szimbolikus egységéhez ér. A természet és társadalmi rang klasszicizáló pompája látszólag a szép esztétikai hatását teremti meg, így könnyeden és frivolan rántja magával nézőjét, akinek a leírás végén a terpeszkedő Tom lovaglósizmája majd’ kiüti a szemét. Ez a bevonást célzó, megtévesztő írástechnika, nemcsak a megbízhatatlan narrátor modernista konstrukciójában (*unreliable narrator*), de a cselekmény felépítésében is jelen van, és – amint a fenti szöveghely példája is mutatja – lehetol egészen a szóképek jelölési szintjéig.

A nagy *Gatsby* trópusainak változatosságában mégis hangsúlyos marad a nagymodernizmus metaforáinak dominanciája. A regényben az automobil nemcsak a gazdagság, a szédítő urbánus tempó és a feltartóztathatatlan fejlődés indexikális jelölője, de fokozatosan épülő kiterjesztett metafora is. A szóképek egymásra rakódó extenziója éppen a „roaring twenties” kontextuális, sztereotip jelentését ássa alá. A gépkocsi először csak baljós előjelként, általánosságban jelölt a pusztító halálra: „Az autók bal hátsó kereke feketére van festve, mintegy koszorú gyanánt, és az északi parton egész éjjel hallatszik a jajveszékelés” (FITZGERALD 2011: 17). Hasonlóképpen, a feleségét passzívan áruba bocsátó autószerelő, Wilson szemében még amerikai álom vágykeltő tárgyaként feltűnő kocsi (IBID.) hamarosan fenyegető előképpé válik, amikor a részeg, vezetni sem tudó Bagolyszemű árokba sodródik kitört kerekű, irányíthatatlan járművével. A gépkocsi a végkifejletben már kegyetlen, gyilkos fegyver, ami nem pusztán megöli Myrtilt, de a női test borzalmas megcsonkításával az amerikai rémálom iszonytató antitézisét adja (FITZGERALD 2011: 179).

A vágyat, időt, hiányt jelölő mólófény a metaforák fejlődésének a fentiekre rímelő, sokat elemzett láncolatát hozza létre. A pénz (a nagy *Gatsby*), a féltékenységek (Buchanan) és a remény (Daisy) tradicionális szemémái a szövegben a vágy beteljesülésének ígéretét, az amerikai álmod fokozatosan változtatják át lidércnyomássá (FITZGERALD 2011: 32, 122, 179, 236). Az „óra” eleinte ugyanígy az idő visszafordításának reményét, a múlt eltört fogaskerekeinek kijavítását jelöli, hogy aztán az időhöz kapcsolódó változó viszonyrendszerekben a „kizökkent”, „megdermedt”, „kegyetlen” és „visszafordíthatatlan” jelentéseit hívja meg (FITZGERALD 2011: 113, 114, 121, 129). A nagy *Gatsby* modernizmusa nem pusztán a nosztalgia reménytelenségében, de a hiány üres jelenvalóságában is keresendő. Azáltal, hogy a hagyományosan indexikális „férfin” a *Gatsby*-ben a korporalitás hiányára jelölt metaforaként jelenik meg (FITZGERALD 2011: 121), a románc kudarcát vetíti előre. Az „ing” ugyanúgy több mint tucatszor kap hangsúlyos szerepet a szövegben, akárcsak a „könyv” – szintén hiányt

jelölő – metaforikus jelentése (FITZGERALD 2011: 61). Amint egy mindentudó narrátor helyett Nick Carraway megtévesztő és megbízhatatlan elbeszélőjét kapjuk, úgy lesznek Fitzgerald metaforái a hiány szétterjedésének szóképeivé. Isten mindenlátó tekintete helyett ebből a világból az olvasóra Doktor Eckleburg szemüveglencséin át már csak a hajnali kastélyban egyedül bókászó Bagolyszemű pislog vissza.

„A rózsza az rózsza az rózsza az rózsza” – írja a metaforák elleni kiáltványként Gertrude Stein (1874–1946) a radikális modernizmus egyik legradikálisabb kísérletezőjeként (STEIN 1960: 137). A nagymodernista törekvések és a radikális experimentalizmus stilisztikai, tropologikus és poétikai összevetésére *A nagy Gatsby* ellenpárjaként maga a szerző ajánlja a *Három élet* 1909-es regényét (magyarul: STEIN 1997), amikor így fogalmaz róla: „ez volt az első döntő lépés, amely maga mögött hagyva a tizenkilencedik századot betoppant a huszadikba” (saját fordítás) (STEIN 1960: 54). Stein művét Gustave Flaubert (1821–1880) *Három mese (Trois contes)* (1877) című kötete ihlette, amit a szerző elkezdett fordítani, ám a munkát saját trilógiájának megírása kedvéért félbehagyta (STEIN 1997: 267). Flaubert szövege (magyarul: FLAUBERT 1995) realista, három különböző történelmi kontextusba helyezett története (*Egy jámbor lélek, Irgalmas Szent Julián legendája, Heródiás*) a narratívák strukturális egyezésében kapcsolódik egymáshoz. Carla L. Peterson tanulmányában amellet érvel, hogy a kötet hármas osztatúsága a szentháromság keresztény dogmájában létrejövő egység ideájára épül. A szerkezeti azonosság Flaubert szövegeiben hasonló egységre törekvést mutat. Mind-egyik mesehőse egy feszültségekkel terhes kapcsolati háromszög részeként indul útjára, hogy az eredetet, az Atyát megtalálva a Joseph Campbell-i monomitosz ciklusát bejárva zárja le metanarratíváját (CAMPBELL 1949). Ebben mindegyikőjüket egy külső erő segíti, mégpedig prófécia formájában, amelynek kétértelmősége megakadályozza a hősöket a mitikus ciklus lezárásában (PETERSON 1983: 244).

Gertrude Steinnek az irodalmi huszadik századot megnyitó lépése értelmezhető Gustave Flaubert nagymodernista poétikájától a *Három élet* radikalizmusa felé tett lépésként. Hiszen míg Flaubert szövegében a kronologikusan, topologikusan korhű igényvel megírt novellái előfeltételezik a *grand narrative* létét azzal, hogy annak kudarcáról mesélnek, Stein radikálisan eltávolodik ettől a tizenkilencedik századi fölfogástól. A *Három élet* narratívái atemporálisak, amennyiben az olvasás mostjában játszódnak. Ahogy előadásai során Stein fogalmazott: „Az irodalom az, ami mindig (all the time) történik, a történelem pedig az, ami időnként (from time to time), ezt rendkívül fontos tudni a narratívával kapcsolatban” (saját fordítás) (STEIN 2010: 4).

A három elbeszélés a történet, a narratív és diszkurzív szintek, a stílus és a nyelv atemporális redukcióját játssza el a mimézis radikális kiterjesztésében. Ami történik, a nyelvvel történik: a három elbeszélés sem szerkezetében, sem témájában, sem jelentésségében nem kapcsolódik egymáshoz oly módon, ahogy az kimutatható Flaubert

Három meséje esetében. Stein az irodalmi kubizmus eszközeivel a narratívák lehetőségeiről beszél, amikor a három egymás mellé rendelt szövegben felmutatja egyidejűségüket, s ezzel performálja, megteremti a történetek végső redukciójában a mese hiányát, hogy cserébe megmutassa a nyelvi performativitás esélyeit (vö. FARBER 1976). Az egyetlen metonímia a kubizmusra utaló zöld festék *A szelíd Lénában* (STEIN 1997: 227), a mimézis performativitasát nem a trópusok, hanem a szintaxis és a szókészlet szelekciója, azok ismétlődése hozza létre: „Nincs jól most, mama, hagyd békén most hallod. [...] Tudom, mindent úgy tesz majd, ahogy te akarod, mama. Hagyjad most mondom neked, mama, a Léna állandó korholását. Hagyjad most mondom, várd ki míg jobban lesz” (STEIN 1997: 257).

Amennyiben – elfogadva Gertrude Stein önmeghatározását – Gustave Flaubert tizenkilencedik századi és Stein huszadik századi nyelvi innovációit vetjük össze, úgy szintén az egységhez, az esszenciához való viszonyulás eltérő alakzatait kapjuk. A kritika Flaubert írásművészetének stílusjegyeit vizsgálva úgy általánosságban, ahogy a *Három mese* konkrét példájában is, kiemeli az agrammatikus szerkezetek, alakzatok hangsúlyos, poétikai érvényű jelenlétét (SMITH 2010). Flaubert az *Érzelmei iskolája* kéziratát Maxime Du Campnak küldte el korrektúrára 1867-ben, aki kétszázötveneg nyelvtani hibát talált a szövegben, ebből azonban nyolcvanhéthez a szerző ragaszkodott, s így ezek benne is maradtak a végső változatban. Flaubert azzal indokolta döntését, hogy egy író szabadon döntheti el, hogy saját stílusa megteremtésének érdekében a francia nyelv mely szabályait tartja meg, vagy épp veti el; számára csakis egyetlen törvény létezik: a saját stílusa harmóniáját biztosító törvény (WINOCK 2016: 283) Michael Riffaterre *Syllepsis* című, 1980-ban megjelent tanulmányában a következőképp határozza meg az irodalmi szöveg nyelvtani hibáinak szerepét:

Intertextuális kapcsolatok jönnek létre olyankor, amikor az olvasói figyelmet magukra irányítják az olyan kulcsok, intratextuális anomáliák, mint a szókincs homályossága, illetve az olyan szerkezetek, amelyek értelmét a szöveggörnyezet önmagában nem képes megvilágítani, vagyis röviden az idiolektikus normán belül megjelenő agrammatikus jelenségek (s nem feltétlenül agrammatikusak a szociolektus elemeiként), melyek mint az intertextus hiányát jelző nyomok tűnnek fel: olyan befejezetlenségre, csonkaságra utaló jelekként, amelyek a kiegészítés lehetőségét másutt jelölik. (saját fordítás) (RIFFATERRE 1980: 627)

Kapcsolódik Riffaterre-nek a nyelvtani hibákra vonatkozó elmélete ahhoz a modernista teljességigényhez, amely az elveszett egység helyreállításának poétikai eszközeiben jut kifejeződésre. Flaubert újítása, hogy a nagymodern esztétikai eldönthetetlenségeit, kételyét az elbizonytalanító narratív stratégiák bevetése mellett a nyelvi megformáltság

sztinjén is felmutatja, szerephez engedi. A magyar fordításban is találni erre példát. Az *Egy jámbor lélek*ben a szerencsen „hozta kalitkában a papagájt, a botot, a láncot és a lakatot” (FLAUBERT 1995: 41). A papagáj antecedense korábban már bevezetésre került a szövegben, így ebben az esetben indokolt a határozott névelő. A lakat és a bot főneveknél azonban hiányos a koreferencia, így a határozott névelő üres kategóriára mutat. Carlota S. Smith 1986-os *Some Significant Omission: Ellipsis in Flaubert's "Un Coeur Simple"* (Jelentős kihagyások: ellipszisek Flaubert *Egy jámbor lélek* című elbeszélésében) című tanulmányában a *Három mese* első darabjának elemzésekor az alábbi következtetésre jut:

Flaubert gyakran sérti meg az olvasói elvárások szabályait. Amellett érvelek, hogy ezen elvárások megszegése retorikai céllal történik, és retorikai jelentőségük fontos szerephez jut az *Egy jámbor lélek* elbeszélésében. [...] Hatásukkal együtt három különféle ellipszist azonosítok a szövegben: az antecedens nélküli névmásokét, olyan határozott főnévi szerkezeteket, melyek azonosítója homályos marad a szövegben, és azokat a szerkezeteket, melyek jelentése csak külső szöveg bevonásával válik kikövetkeztethetővé. (saját fordítás) (SMITH 2010: 350)

Smith az ellipszisek elemzésekor Flaubert szövegében a pro-forma és antecedens koreferenciáit vizsgálja, vagyis a szemiózis olyan rendszerét, amely a jelölt és jelölő egységének helyreállítását az olvasói oldalra helyezi, s ilyen értelemben a nagymodernista poétikák egyik retorikai eszközének tekinthető. Flaubert elbeszélésében az Atyát jelölő papagáj hárommondatos tudománya („Szép fiú! Szolgája tekintetes úr! Üdvözlégymária!”) pusztán ironia, hiszen az abszurdítás paradox módon szentté magasztosul. Gertrude Stein *Három életében* ilyen helyreállító, az előfeltételezett egység rekonstrukcióját célzó törekvés nem figyelhető meg. A Flaubert-elbeszélés értelmezhetetlen volna a Biblia eredetszövege nélkül. Bollobás Enikő úgyszintén a diegézis teljes hiányáról, az előszöveg tételezetlenségéről ír Gertrude Steinrel kapcsolatban:

A steini totális mimézis abban is áll, hogy az író nem csak az élmények visszatérő és konceptuális jelentéssel bíró elemeit, azaz nemcsak a rend és a szabályosság formáit jeleníti meg, hanem az értelmezhetetlent, az esetlegest, a véletlenszerűt, a tévest, a lényegtelen, a mellékest, a szabályostól eltérőt is. A totális mimézist megvalósító író úgy mutatja be az életet, ahogyan az történik: az élményt élmény- és folyamatszerűségében, s nem visszatekintve, az interpretáció fényében utólag ártrendezve tárja elénk. (BOLLOBÁS 2005: 436)

Míg Flaubert hármastörténetében az agrammatikus szerkezetek a szöveg retorikai rétegének ironiája révén az olvasói oldalra helyezi át az előszöveg rekonstrukciójának

feladatát, Gertrude Stein a történet radikális redukciója révén a nyelv jelölői energiájaként határozza meg a jelentés konstrukcióját sajátos poétikájában. A *Három élet* utolsó darabjában a szelíd Léna az ismétlődések diszkurzív ciklusaiban végül észrevétlenül eltűnik a szövegből; így nem marad más, csak a repetitív szemiózis lebegő jelölőinek játéka. Léna szelíd gyerekei a történet végén a szelíd Léna jelölője nélkül, egyedül, önmagukban maradnak a narratívák örök jelenében.

A jóságos szakácsnő néha emlegette Lénát, mikor volt ideje beszélgetni Mrs. Aldrichcse, és ez volt minden, ami Lénából maradt az emlékezetében. [...] Herman Kreder most három gyerekével élt egyedül mindig nagyon boldogan, nagyon békésen, nagyon csendesen, nagyon elégedetten. Nem volt többé asszony állandóan mellette, soha. Mindig megcsinálta azt, amit kellett a maga házában, ha apjánál végzett. Herman mindig egyedül volt, és mindig egyedül dolgozott, mígnem a kicsik elég nagyok lettek ahhoz, hogy segítsenek neki. Herman Kreder nagyon elégedett volt most, és mindig nagyon rendesen és békésen élt, és minden nap olyan volt, akár a következő, mindig egyedül volt most, három jó, szelíd gyermekével. (STEIN 1997: 261)

A kitartott jelen idő az idézetben a jelölés aszinkronitásának ideje, a három gyermek pluralitásában veszi át a szelíd Léna attribútumát. Főnév nélküli jelzőként, megsokszorozott azonosítókként azonosító nélkül maradván a teljes entrópia nyugalmi állapotában ér véget Stein radikális, a posztmodernitást előkészítő szövege.

6. A posztmodern örökös (v)iszonya

A posztmodernizmus paradox viszonya a modernizmushoz „egyként jellemezhető ödipális ellenállásként és gyermeki hűségként” – írja Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism* (A posztmodernizmus egy poétikája) című kötetében (saját fordítás) (HUTCHEON 1988: 88). A modernizmus lenyűgözően grandiózus, tehát terhes öröksége egyszerre hagyományozta a megelőzöttség múltját (poszt-) és az itt-és-most jelenét (modern) utódjára. Az eredetiség és újítás bővületében élő modernitáshoz képest a posztmodernizmusok egyszerre cinkos és távolságtartó kulturális ideológiái, elméleti irodalmi és irodalmi stílusú elméletei nem léphettek fel sem a metafizikus transzcendencia, sem az univerzalitás igazságigényével. A különbözőségek jelentésszóródásban megmutatkozó energiái mind a művészet, mind az elmélet jelölési folyamatait áthatják az új episztémében. A két funkció sokszor szándékoltan szétválaszthatatlan, John Barth ugyanúgy egyik első teoretikusa, mint emblemikus szerzője az új korszaknak. A posztmodern szerzők kánonját felállítani már csak azért is problematikus, mert az Allan Gingsbergtől Dave Eggersig, esetleg Bob Dylantól Margaret Atwoodig terjedő névsor sokkal inkább szólna a kanonizálás erőfeszítéséről, mint egy korszak konszenzusos csúcsteljesítményeinek lajstromáról. A posztstrukturalista irodalomelmélet a strukturalizmus örököseként hasonló módon széttartó életműveket terel egyetlen kategóriába (vö. Jean Baudrillard, Homi Bhabha, Roland Barthes, Richard Caputo, Jonathan Culler, Helen Cixous, Gilles Deleuze, Paul DeMan, Jacques Derrida, Terry Eagleton, Raymond Federman, Stanley Fish, Michel Foucault, Felix Guattari, Jürgen Habermas, Ihab Hassan, Norman N. Holland, Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Barbara Johnson, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard, Brian McHale, Marshall McLuhan, Edward Said, Susan Sontag, Richard Rorty).

A posztmodernizmusok élvezettel vetik bele magukat azon egzisztenciális és epistemológiai konfliktusokba, a történelem, ideológia, és esztétika összeegyeztethetetlen, eldönthetetlen és feloldhatatlan feszültségeibe, amelyek a modernitás számára tragikus és rémisztő kihívást jelentettek. Éppen ezért is szükséges a többes szám használata. A modernizmus számára az egység iránti nosztalgia a jelennel való szembesülés elkerülésének lehetőségét teremtette meg, a posztmodern disszemináció, a történelem

stílusarchívumának önkényes kimerítése, a saját magától megteremtett metanyelvi közvetettség egyúttal megsokszorozódást is eredményez. A múlttól és jelentől folyamatosan távolodó poétikák a modernizmus kételyeit, elbizonytalanodását vagy épp radikális megújulási kísérleteit a véletlenszerűség, megszakítottság, ismétlődés és permutáció alakzataival váltják fel a posztmodernitásban.

Ahogy a posztmodernizmus egyik bevett meghatározása szerint olyan irodalmi irányzat, amelyben domináns poétikai invenció, hogy magát az író teszi meg az irodalmi mű főszereplőjévé, úgy a posztstrukturalizmusról is elmondható, hogy olyan irodalomtudományi korszakot hozott létre, amelyben a kritika irodalomként tekint önmagára. Barbara Johnson klasszikussá vált 1978-as tanulmányát ezzel a mondattal zárja: „Irodalom és kritika különbözősége pedig talán csak abban áll, hogy a kritika sokkal inkább hajlamos, hogy vak legyen arra, ahogy saját magától való kritikai különbözősége végeredményben irodalmivá teszi” (JOHNSON 1994: 148). Amilyen kevésbé jellemzi Johnson megállapítása a modernizmust követő korszak leírásának alapműveiként kanonizált Jean-François Lyotard 1979-es vagy Fredric Jameson 1989-es elméleti munkáit, annyira igaz a posztstrukturalista disputák életteli kultúrájára. Példa erre magának Barbara Johnsonnak az 1977-es *Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida* (Referenciakeret: Poe, Lacan, Derrida) címmel kiadott tanulmánya, amely valójában egy olyan kritikai vitaláncolat végén helyezkedik el, amely a Poe-t olvasó Lacant értelmező Derrida kritikáját adó Johnsonig ér.

A *posztmodern fenséges* vizsgálatának kiindulópontja a modernizmust követő korszak öröksége lehet. Ez már önmagában is kettősséget hordoz, amennyiben kapcsolódik a nagymodern projekt befejezetlenségéhez, és a radikális modernizmus elindította nyelvi fordulat (lásd RORTY 1991) wittgensteini konvenciójához. A mindentől azonos távolságot tartó ironia: a travesztia, persziflázs, paródia és szürfikció felülírásai a posztmodernitásban létrehozzák a fenséges esztétikai minőségének metaolvasatait. A tudás és a tudatosság szerkezeteit kiemelten Louis Althusser és Fredric Jameson elméleti munkái történeti, társadalmi, politikai dimenzióba helyezve az ideológiák felől közelítik meg. A kettősség az irodalmi mű már korábban is tárgyalt szociológiai érdeklődése, illetve annak az emberi állapotra vonatkoztatott univerzális, filozófiai megközelítése között a posztmodern fenséges koncepcióiban is megmutatkozik. A betegség képzeiteitől megfosztott paranoia éppen azért válik a fenségeshez kapcsolódó fogalommal, mert a nyelven túl mutató jelölők hiányában a fenséges metafizikai jelölői egybeesnek az ábrázolás eszközének jeleivel. Az önmagát író szöveg a transzcendens metaszintet is önmagába vonja, ezzel *mise-en-abyme*-ikus jelentésburjánzást idéz elő. Mindennek keretezésében az ironikus távolságon kívül a paranoid kognitív alakzatok határozzák meg hangsúlyosan a posztmodern fenséges-koncepcióit.

A *paranoia* mint kognitív alakzat egészen eltérő jelentéstudajdonítások során került be központi fogalomként a posztmodern kritikai kánonba. Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című regényének (1965, magyarul PYNCHON 1990) kritikai recepciója igazodási pontul szolgálhat a paranoia posztmodern értelmezésében. A burjánzó jelentéstermelés paranoid poétikájában rejlő esztétikai potenciálról szükséges elválasztani a posztmodern paranoia ideologikus jelentésségét. Ennek oka, hogy a fenségeshez kötött paranoia ideológiai olvasatainak túlsúlya a posztmodern kritikában elfedi a posztmodern viszonyulásának kettősségét a modernizmushoz. Ez egyrészt ödipális iszony a naturalizmus szociológiai érdeklődéséből táplálkozó determinisztikus „bestiától” (WALCUTT 1956: 10), másrészt gyermekien vonzódó viszony is a modernista teljesség-igényhez. A párhuzamos kettősség kiemelése olyan hangsúlyeltolódást eredményezhet, amely segíti a posztmodern utáni korszak fenséges-ség-konceptióinak feltérképezését, megszokszorozódásuk okainak megértését.

Fredric Jameson 1989-es *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* című kötetében társadalmi, ideológiai, politikai kontextusba helyezi a terminust, amikor a különféle paranoiák taxonómiáját létrehozza. A Jameson megteremtette hagyomány rendkívüli hatása Thomas Pynchon recepciójában is kimutatható. Leo Bersani, a Pynchon-kritikában jelentősnek tekintett tanulmánya – *Paranoia, and Literature* (Paranoia és irodalom) – a *Súlyszivárvány* kapcsán a hatalmi hálózatok kontrolljával szembeni ellenállás eszközeként határozza meg a depatologizált paranoiát (BERSANI 1989: 113–114).

Casey Shoop *Thomas Pynchon, Postmodernism, and the Rise of the New Right in California* (Thomas Pynchon, posztmodernizmus, és az Új Jobboldal felemelkedése Kaliforniában) (2012) címmel írt szövegében szintén szociopolitikai értelmezést ad a szöveg paranoid jelentéstermelő alakzatainak, illetve azok összeomlásának, amikor az Új Jobboldal kaliforniai megjelenésének kontextusában keretezi Pynchon művét. Shoop ezt írja a *49-es tétellel* kapcsolatban:

Ha visszahelyezzük Pynchont a történelembe, valamint a történelmet Pynchon művébe, kiderül, hogy a paranoia nem egyszerűen az értelmezés képtelenségét jelöli, még csak nem is egy betegséget, hanem az új politikai ágencia jövőbeni alapját úgy munkásságában, mint általában véve az egész korszakban. (CASEY 2012: 52)

Jon Simons ugyanakkor Bersani és Shoop álláspontjával egyaránt szembemegy, amikor a jamesoni kognitív térképezés koncepciójára visszautalva a paranoid jelentéstermelés ideológiai szempontú meghatározásának kritikáját adja. Simons konklúziója a következő:

A magam részéről kockázatosnak tekintek minden olyan állítást, miszerint a *49-es tétel kiáltásában* vagy Pynchon más regényeiben politikai aktivizmusra utaló üzenetek volna-
nának kimutathatóak. Ezek a szövegek azonban feltétlenül üzennek, illetve tanulsággal
szolgálnak azzal kapcsolatban, milyen árat fizet a szubjektum a kogníció és a tudás gya-
korlataiért, az általuk létrehozott, a megismerés szerkezetei számára nélkülözhetetlen
modellek és *metaforák* szó szerint vételéért, s a *totalizáló* és paranoid elméletek létrehozá-
sáért. (saját fordítás) (SIMONS 2000: 219, kiemelés tőlem)

A posztmodern fenségesség-értelmezése, a paranoid jelentéstermelés ideologikus és
kognitív alakzatai egyaránt megtalálhatók Slavoj Žižek 1989-es *The Sublime Object
of Ideology* (Az ideológia fenséges tárgya) című kötetében. A szöveg erős ideológia,
szociopolitikai kontextusa ugyanakkor alkalmat nyújt arra, hogy a paranoia esztétikai
potenciálja is kimutathatóvá váljék. A posztstrukturalista teoretikus viták hagyomá-
nyát követve Žižek Lacan-értelmezésének kritikai olvasatával a paranoid jelentés-
ségnek a nagymodernista metaforikussággal tartott kapcsolatát kívánom kimutatni.
Úgy vélem, a posztmodern fenségest az ideologikussághoz kötő könyvének *A Valós
melyik szubjektuma* című fejezete a kötet politikai, társadalmi keretezése ellenére
alkalmas olyan olvasat létrehozására, amely dekonstruktív módon lehetővé teszi, hogy
a paranoia a totalizáló jelentéstermelés kognitív alakzataként is meghatározódjék. Az
ideologikusság mellett így a nagymodernhez kapcsolódó befogadó-esztétikai irányult-
ság azonos strukturális szinten válik elhelyezhetővé. A paranoid olvasási alakzatok
jelentéstermelő apparátusként értelmezett koncepciója így a kortárs fenségesség-ragok
spirituális, esztétikai osztályához (pl. spirituális fenséges, szociokulturális fenséges,
a kulturális fenséges) vezet el, míg annak ideologikus keretezése annak szociopoli-
tikai ellenpárjához (pl. feminista fenséges, politikai fenséges, ökológiai fenséges) utal
vissza.

6.1. A fenséges reflektív rettenete*

Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* (1965) című regénye a kritikai közmegegye-
zés szerint a posztmodern ironikus fenségességének egyik alapszövege (vö. DALSGAARD
és mtsai 2012). A Pynchon-mű hangsúlyosan nem ideológiai természetű olvasatait
motiváló paranoid olvasási alakzatokra, az olvasói bevonódásra való rákérdezés tehát

* A fejezet egy 1998-as tanulmányom átdolgozott változata: http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/16984/1/tiszataj_1998_011_083-090.pdf

értelmezésében Slavoj Žižek *A Valós melyik szubjektuma?* (1989) című szövegében jól azonosítható. A Lacant elemző Žižek kommentálásával igyekszem választ keresni arra, hogy a paranoid jelentéstermelés miként kapcsolódik a fenséges posztmodern fölfogásához.

Žižek *The Sublime Object of Ideology* (Az ideológia fenséges tárgya) című kötetében megjelent tanulmánya arra vállalkozik, hogy rehabilitálja a félreértelmezett Lacant a posztstrukturalizmus vádjai alól. A lacani elméletben a nincs metanyelv-jelmondata nem pusztán a valamiről való beszéd emancipálása valami beszédéhez, elbeszélődéséhez képest, hanem a bármily kijelentésben mindig jelenlévő távolság posztulálása. Éppen ezen a ponton látszik a legvédtelenebbnek a posztstrukturalista poeticizmus mint szándék, hiszen a feltételezett pontos jelentés szándékolt szubverziója csak egy leírható teoretikus álláspontból, metapozícióból válik elképzelhetővé.

Radikálisabb megoldást ajánl egy Lacantól idézett mondat performanciája: „De ez pontosan az, amit mondani akarok és amit mondok is – mivel, amit mondani akarok, az az, amit mondok” (idézi ŽIŽEK 1996: 197). Ehhez mindössze annyit fűz Žižek, hogy az ilyen kijelentések akadályozzák meg a metanyelvi pozíció elfoglalását (IBID.). Hogy ezt mindketten pontosan miként érthették, talán rekonstruálható abból, ami ténylegesen elhangzott. Ha kísérletképpen úgy fejezzük be az idézetet, hogy „[...] mivel amit mondok, az az, amit mondani akarok”, a mondat megőrizni látszik azonosságát. A szemantikai struktúrának a beavatkozással szembeni ezen ellenállása legalábbis árulkodó. Hisz ahogyan az is elképzelhetetlen, hogy bárki képes legyen valódi szabad asszociációra, úgy az sem gondolható el, hogy valaki képes volna magát megóvni tőle. A szabadság, akárcsak a gonoszság vagy az eredendő szégyénérzet, atemporális kategóriák, csak mindig-már jelenlévő választásként gondolhatók el. Ezért állítható, hogy a köznapi nyelv egyben önmaga tiszta metanyelve. Bármely kijelentés önmagától való távolsága mindig jelenlévő, időbeliségében meghatározott távolság. Ehhez képest lehetetlen bármely metapozíció elfoglalása, hiszen az már egy másik kijelentés lenne, amelynek úgyszintén megvolna a távolsága saját magától.

Žižek kommentárjában tehát Lacan nem az üldöző és üldözött metapozíció-tapadása felől radikalizálja a megszólalás ontológiáját, hanem a bármely beszédaktus itt-és-most-jában lelepleződő távolság kiterjesztésével. A nyelv mondódása sohasem lehet identikus, vagyis visszatérve a Lacan-idézethez: a szubjektum, melyet a nyelv beszél, azt akarja mondani, hogy mást mond. Žižek egyetlen mondatba sűríti ennek a hatásnak a jellemzését: „önmagára utaló mozgása során a jelölő nem zárt kört, hanem egy bizonyos úr körüli ellipszist ír le” (ŽIŽEK 1996: 200). Ez a mondat akkor válik világossá, értelme nyilvánvalóvá, ha nem hagyjuk figyelmen kívül, hogy az ellipszis nemcsak hiányt, hanem azt az optimális geometriai formát is jelenti, amelynek két fókusza van. Vagyis a jelölő mozgása az önmaga különbségét hordozó kör alakzatát írja le.

A jelölő Lacannál nem egyszerűen a reprezentáció-idea anyagi reprezentációja, de a reprezentáció hiányát jelöli: az eredendően elveszett tárgy helyén keletkező űrt tölti ki. Lacannál a fallikus jelölőben önnön hiánya (a kasztráció) jut pozitív létre. Amennyiben ez a jelölő nem kapcsolódik az objektum hiányához – vagyis metapozícióba kerül –, úgy mester-jelölővé, címmé, a reprezentált valóságon kívül eső valóság reprezentációjává válik. Egyrészt megfelelő utat nyit, rendet vág a jelölők kuszaságában, másfelől azonban be is von, magába ránt, így a feltételezett rend feltalálása érdekében megtett út a pusztá bevonódás aktusában nyeri el jelentőségét. A mester-jelölő logikája szerint működő viccek – például a Žižek idézte Lenin-vicc⁶ (IBID.) – elvesztik hatásukat, ha a mester-jelölőt jelölőként olvassuk. A szöveg, azaz bármely szubjektum a Másik mozgásából, az áthaladás aktusából nyeri szorongató és ellenállhatatlannul vonzó hatalomvágyát, a vágy hatalmát: a potenciális potensséget. A szöveg összes metagesztusa így hívógesztussá lesz: a lacani vágy kitermeli tárgyakát, az okozatokként megjelenő, egy másik szintet előfeltevésként tételező metapozíció kikényszeríti az értelmezést. Ezzel szemben a befogadó metanyelvi távolsága meghússítja a bevonódást, az áthaladást.

A szimbolizációnak ellenálló, a helyére mindig visszatérő Valós Lacan kései értelmezésében egybeesik a trauma csak hatásaiban, strukturális torzulásokban megkonstruálódó kemény magjával. A Valós mint kezdőpont tehát a Képzetes szimbolizációját jelölő, nem bevészhető, hanem önmagát bevésző entitás, míg a Valóst mint eredményt az okozatokként megjelenő strukturális hatások megmagyarázására szolgál erőfeszítések hozzák létre – mégpedig mindig utólagosan. A Valós tehát üres hely, amely ellenáll a szimbolikus bevészésnek. A szubjektum toposza épp ezért lehet a hagyma, lévén a szubjektumot a szimbolizációs folyamatok létrehozásának ismétlődő kudarca strukturálja.

Ahhoz, hogy a szubjektum a látszatot mint látszatot érzékelhesse, mozgásba kell lendülnie, át kell haladnia rajta, de ott nemcsak önmagát mint a látszatot éltető egyetlen energiaforrást találja, hanem a semmit, ami ő maga. Lacan állítása az, hogy a kérdésre a feleletet, a rejtélyre a megoldást, az okozatra az okot kutatva, a saját önazonosságának magvát kereső szubjektum az áthaladással mást nem, csak saját áthaladásának aktusát találja meg. A látszat ilyen fenomenológiája alapvetően paradoxikus és önreflexív, hiszen a látszat „azzal téveszt meg, hogy megtévesztést színlel” (ŽIŽEK 1996: 235). Az illúzió pusztán létével azt állítja, hogy van mit elrejtteni, ám azt eltávolítva csupán strukturális ürességet, derridai értelemben vett nyomot (*trace*) kapunk.

⁶ „Egy moszkvai kiállításon az egyik kép Lenin feleségét, Nagyezsda Krupszkáját mutatja, amint egy ifjú komszomolistával éppen az ágyban van. A kép címe: »Lenin Varsóban«. Egy zavarban lévő látogató megkérdezi az idegenvezetőtől: »De hol van Lenin?« Mire az idegenvezető csendesen és méltóságteljesen azt feleli: »Lenin Varsóban van.«” (Žižek 1996: 200)

A szubjektum félelme a kudarcról (ahogy a boldogság elszánt akarása ellehetetleníti annak elérését) valójában az igazságtól való rettegést fedi el, hisz az igazság pusztán hatásaiból visszamenőlegesen megkonstruálendő üres hely.

Žižek szerint ez a fenséges hatást keltő félelem és rettegés teszi kényszerneurotikussá a mindig a Valóssal oppozícióban elgondolt szubjektumot. E félelem és rettegés viszonya mintázza a gyönyör (*jouissance*) iránti vágyban meghatározódó szubjektum kétféle neurózisának paradox kapcsolatát. A kényszeres neurotikus megrogzött kéte-lye, amely az élvezet elviselhetetlen fokától tart, csupán egy elfedő stratégia része, amely leplezni hivatott a szubjektum hisztérikus neurotikus tudatformáját. Ez utóbbi az attól való szorongásnak struktúrája, hogy vágyának nem létezik valós tárgya. A szubjektum félelme és rettegése, akárcsak neurózisai, paradox viszonyban állnak egymással: a kényszeres neurózis egyfelől alfaja a hisztérikus neurózisnak, másfelől válfaja is (ŽIŽEK 1996: 230). Vagyis a hisztérikus neurózis mint nem (*genus*) két fajt rejt magában: a kényszeres neurózist és önmagát mint saját alfaját (vö. 7.4. fejezet). A paradoxon itt sem megoldandó talány, hanem maga a talány, valamint a talányra adott válasz együttesen.

Ugyanez a helyzet Žižek példájában (ŽIŽEK 1996: 217) a társadalom organicista és individualista felfogása között feszülő oppozíció esetében. Bár egyaránt igazolható-nak vagy támadhatónak tűnik mindkét meghatározás, mégis kétségtelenül kizárják egymást. Žižek – mint később látni fogjuk, Fredric Jamesonnal egyetértésben – azt állítja, ez az elsőre ismeretelméleti korlátnak tűnő önellentmondás maga a poszt-modernitás társadalmának lényegi antagonizmusa, s mint ilyen annak egyetlen lehet-séges definíciója. A paradoxon a formalizáció holtpontján képes arra, hogy ha nem is magát a Valóst, de a Valós bevézésének lehetetlenségét, annak hiányát lokalizálja. Ugyanígy a kettős tagadás sem állítja vissza a pozitív azonosságot, a negáció negációja azzal, hogy valamiféleképp megelőzi tárgyát, kívül kerül a pozitív/negatív dichotó-mi-án, visszamenőleg pedig megerősíti a tagadás affirmatív szerepét egy kétpólusú rend-szer egyik előfeltételeként.

A hiány tulajdonságokkal és minőségekkel bíró üres helyei hitegetik a szubjektu-mot, bármerre közelítsen is. Ha a fikció véletlenül elfoglalja az igazság üres helyét, azt a szubjektum igazságghatásként érzékeli. A szimbolikus struktúrának pedig tartal-maznia kell azt a saját lehetetlenségét szervező szingularitást, amely esetlegességében a szerkezeti szükségszerűség visszaállításának pozitív feltétele. Bármely Valós objek-tum foglalja is el a Lacan által a német filozófiai hagyomány nyomán *das Ding*nek nevezett szintet, létrejön a fenséges minősége, melyet valójában a távolság szervez, s amelyet a hozzá közeledő menthetetlenül pusztulásra ítél.

Žižek szövegének belső logikájából is következik, hogy a térbeli metaforák a biná-ris oppozíció másik tagját, az időbeliséget hivatottak elfedni. A mindig-már jelenlévő

döntések lehetőségében feltételezett atemporalitás a saját dichotómiáját megelőző paradoxonok sorába tartozik. Ez a paradox ontológiai állapot lehetővé teszi a nyelv tiszta referencialitását, megszünteti a hiányt, így a Valóst, a szubjektumot és a mozgást is. Az időbeliség az, ami lehetővé tesz különbséget, távolságot, metapozíciót, ami okozatok formájában jelenik meg, s ami a félelemtől, rettegéstől, így hát vágytól eltöltött szubjektum áthaladásával létre hozza az ok visszamenőleges megkonstruálását. Az áthaladás az értelmezés és olvasat révén, tehát a jelölő szubjektuma reprezentációjának eredményeképp létrejövő, mindig ismétlődő paranoid kudarc az, amely lehetővé teszi a szubjektum szerveződését. A jelölő szubjektuma így nem más, mint tulajdonságokkal, hatásokkal, okozatokkal felruházott, szubsztanciával nem rendelkező, tehát csak fenoménként érzékelhető és lokalizálható, de meg nem közelíthető üresség és hiány.

Az olvasás alatt álló szöveget, akárcsak a kommunikációs folyamat másik végén szereplő olvasót, paranoidnak kell tekintenünk, amennyiben két szubjektum érintkezéseként gondoljuk el az olvasás folyamatát. Ha olyan szövegről van szó, amelyről textuálisan is kimutatható, hogy az a történet elmondódását tematizálja, ebben az esetben a paranoia a szöveg episztemológiai szintjén is meg kell jelenjen. Csak az történhet meg, aminek nem az elmondása történik. Nincs olyan arkhimédészi pont, amiből a kibeszélés lehetségessé válna, a bekötött metaszint megteremti saját narratív terét és idejét, történetté válik, tehát akcióvá. A véletlenszerűen megjelenő információtöredékekből az érzékelő tudat kényszeresen rejtélyt, vagyis történetet kovácsol, a történet pedig csak elmondásában/olvasódásában létezik. A szubjektum bevonódik, és egyben megteremti az akciót azzal, hogy részese lesz. Így, ha a történet elmondása maga is történetté válik, a szöveg idejét a fentiek értelmében neurotikus temporalitásként jellemezhetjük. A narratológia terminusaival élve a metaszint narratív egységei csak akkor válnak funkcióvá, katalizátorrá, magfunkcióvá, indexikus jellé, nem pedig a kommunikációt gátló narratív formává, ha a szöveg felgerjed, hatványozódik, labirintussá lesz. Megjelenik a *mise-en abyme*-ba kódolt paradoxon, az önmagát leplező rejtély, a narratív csapda. Ezzel magyarázható a saját metaszintjét tematizáló szövegben fel-felbukkanó transzcendens jelölők zavarba ejtően fenséges jelenléte.

Egy metapozícióját inkorporáló szöveg metafizikus jelölői nem mutatnak ki a szöveg testéből, hanem a valóság és fikció különbözőségének játékba hozásával saját maguk is a bevonó hatóerő részeivé válnak. E paranoid temporalitás alakzata az időhurok, s ebben két pont között oscilláló tüköridőben uralkodik el az eldönthetetlen és a plurális. Ugyanazokra a kérdésekre mindig ugyanazok a feleletek hangzanak el; vagy ami ugyanaz, a megszámlálhatatlan kérdésre érkező megszámlálhatatlan válasz tetszőleges sorrendben köthető össze: a beleértett olvasó szerepe és az olvasói funkció is paranoidként definiálódna ebben az esetben.

A beleértett olvasó kijelölte (vagyis már eleve önkényes értelmezői helyzetből konstruálódó) olvasói pozíció a fokozatos felépülés látszata mögé rejtje magát, miközben újra és újra szétzilálja a nyomában koslató olvasói elvárásokat, az azonosság fenntartására tett erőfeszítéseket, a mindannyiszor felépített történetvariációkat; egyetlen szóval: az egységet. Amikor becsapja a könyvet, ennek a pozíciónak áll ellen az az olvasó, aki nem szereti, ha becsapják, akit nem nyűgöz le és szív magába az örvény, akit feldühít a megoldatlan rejtvény, bosszant a paradoxon, aki fogódzókat keres, és nem vállalja az érintettség kockázatát. Az olvasás rettenete nem ilyesfajta (v)iszony, hanem az olvasás paranoid aktusának előfeltétele. A paranoid helyzetbe hozott olvasón a kommunikáció transzgresszív eksztázisa lesz úrrá. Minden provokálja: projektál és introjektál, a folyamatban beáll a fenséges hatása, minden összekapcsolódik mindennel, metonimikus hálók bomlanak vízszintes és függőleges irányba. Egy oximoronnal: kialakul a jelentésség alacsony entrópia szintű káosza.

6.2. A paranoid jelentéstermelés fensége

Az ismeretelméleti korlát, ami Žižek szövegében úgyszintén központi elem, Fredric Jameson ideológiai megközelítésében a posztmodern kondíció meghatározásává válik. A metanarratívák szétesését és ellehetetlenülését *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* a Valós reprezentálhatatlanságából eredezteti. Jameson értelmezésében a globális kapitalizmus valóságai (*realities*) az egyén számára érzékelhetetlenek (JAMESON 2010: 420), így a nagy elbeszélések hiányként, a reprezentáció kudarcának nyomaként jelenik meg. Ez utóbbit a *The Political Unconscious* (A politikai tudattalan) című kötetében „hiányzó okként” (*absent cause*) határozza meg, amely fölfogása szerint az irodalmi modernizmusból származtatott örökség (JAMESON 2006: 9). A hiányzó ok ugyanis a Valós reprezentálhatatlanságából következően a modernitás átmenetében a szimbolikus alakzatok elcsúszásaiban, torzulásaiban jelenik meg.

A neomarxizmus ideológia keretezésében az egyetlen lehetséges metanarratíva a szükségszerűség valóságából a szabadság valóságának megteremtésére törengő kollektív erőfeszítés lehet, s ennek a nagy elbeszélésnek a posztmodernizmus egyetlen fejezete csupán. Jameson rendszere a posztmodern állapotot elsősorban a hiányzó ok tudattalan jelenlétéből következő kényszeres jelentéstermelő motivációként jellemzi. A töredékes valóságtapasztalat alapvetően az elszigetelt, kaotikusan szétszóródó elemek konspiratív metanarratívává törekszik összerendezni. A megismerés, interpretáció alakzataiként így Jameson a térbeliként elgondolt távolságot, elkülönböződést, ismétlést, megsokszorozódást határozza meg:

[A] posztmodern hatás megerősíti a specializálódásokat és a differenciálódásokat, hiszen azokra épül [...] nem valamiféle korábban létező organikus totalitás felbontása a kérdés, hanem inkább a többszörösség kialakulása új és váratlan módokon: az egymással össze nem függő eseménysorok, a diszkurzustípusok, az osztályozás módozatai és a valóság parcellái. Ez a teljes és teljesen esetleges pluralizmus [...], a posztmodern észlelés a „különbség kapcsolatot terem” szlogenjével fogalmazható meg. Valóban úgy tűnik, hogy az észlelés új módozatainak éppen az ilyen egymással összeegyeztethetetlen dolgok egyidejű fenntartása az alapja [...] amely nem fókuszálja a tekintetet [...] Mindezt azonban térbeli jelenségnek is kell tartanunk a szó legalapvetőbb értelmében, hiszen bármi is legyen a posztmodern összeférhetetlenségben összekombinált különféle vonások eredete [...], határozottan érzékeljük térbeli elkülönülésüket. [...] [K]ísérletünk arra, hogy összekapcsoljuk [a történelmi idő elkülönülő pillanatait] [...] nem csúszkál föl-alá egy temporális skálán [...], hanem előre-hátra ugrál egy olyan játéktáblán, amit a távolság fogalmaival gondolunk el. (JAMESON 2010: 380–382)

A jelentés különálló, szétszórt elemeinek konspiratív egységgé rendezésére Jameson bevezeti a „kognitív térképezés” (*cognitive mapping*) fogalmát. Mivel a globális kapitalizmus korában a Valós topográfiájának szerkezete a szubjektum számára nem befogható, „ezek a strukturális koordináták ma már nem érzékelhetők a közvetlen élettapasztalatokban, és a legtöbb ember általában nem is képes fogalmat alkotni róluk” (JAMESON 2010: 420). Jameson elméleti konstrukciójában a jelentéstermelés posztmodern technológiája kognitív térképezésként írható le (JAMESON 1988), amely a fragmentált valóságelemek projekciókban történő összerendezését jelenti, az egzisztenciális elidegenedésből származó szorongással szembeni megnyugtató hatás motiválja.

A *The Political Unconscious* nyitó sora manifesztumszerű állásfoglalást ad az irodalom lehetséges értelmezési keretéről, mégpedig a következőképpen:

Ez a könyv az irodalmi szövegek politikai értelmezése mellett fog érvelni. A *politikai interpretáció* nem a pszichoanalitikus, mítoszkritikai, stilisztikai, etikai, strukturalista keretezés kiegészítője, hanem *minden olvasat és értelmezés abszolút horizontja*. (saját fordítás) (JAMESON 2006: 1, kiemelés tőlem)

Fredric Jameson provokatív kijelentése állásfoglalásra készítheti bármely nyelvjátek-közösség tagját.

Mint ennek a fejezetnek az elején jeleztem, a fenséges kortárs esztétikájának osztályozása szempontjából is elengedhetetlen, hogy a posztmodern fenségeskritikájában megmutatkozó hangsúlyeltolódást, a fenséges ideologikus szempontú értelmezésének dominanciáját felváltsa a befogadasesztétikai (hermeneutikai-dekonstrukciós)

szempontú, valamint az ideologikus interpretációk egyensúlya, azok azonos strukturális szinten elhelyezett kettősségének biztosítása. Thomas Pynchon regényének a fenséges szempontjából létrehozott ideologikus értelmezései mellett fontos kiemelni az esztétikai, befogadáselméleti keretezés lehetőségeit.

A továbbiakban azt igyekszem majd kimutatni, hogy Jamesonnak a kognitív térképezésre vonatkozó terminusa az ideologikus beágyazottságból kiemelve megnyílik a fenséges ironikus negációján túlmutató, mindig-már jelenlévő tapasztalata előtt. Az ideologikus olvasatok zárt körkörössége, a fenségéstől tartott távolság ironikus ellehetetlenülése értelemszerűen nem vezet el, nem biztosíthat átmenetet egy olyan episztémé felé, amely a fenséges megsokszorozódó alkategóriáiban írja vissza az esztétikai minőség hagyományát a kortárs kulturális jelenségek heterogén halmazába. Éppen ezért tartottam kiemelt jelentőségűnek a fenséges Žižek létrehozta ideologikus koncepciójának kritikai olvasatát. Fredric Jameson és Slavoj Žižek megkerülhetetlen teljesítményt jelentő munkái dominanciát biztosítanak a fenséges ideologikus olvasatai számára, mindamellett kétséges, hogy bármely értelmezési keret – Jamesonnal szólva – „abszolútnak” volna tekinthető.

A Žižek-fejezet – mivel Lacan legkevésbé sem ideologikus szövegével kontaminálódik – az ideológiai szimbolikus rend, a mester-jelölők ürességének explikálása mellett alkalmas a befogadói bevonódás alakzatainak leírására. Míg Žižek szubjektumelméleti szövege megnyitja Lacan elméletét a társadalmi keretezés lehetőségére, amikor az áthaladás aktusában létrejövő identitás-konstrukciókat vizsgálja, a kognitív térképezés Jamesonnál kizárólagosan ágyazódik szociopolitikai keretbe. A paranoid kognitív alakzatokon belül zajló jelentéstermelés mindenekelőtt a bevonódást lehetővé tévő hermeneutikai és recepcióesztétikai eszköz egy olyan szöveg esetében, amely a totalizáló struktúrák kizárásával frontális támadást intéz a rögzített jelentésség ellen. A posztmodern fenséges ideologikus olvasatai a fenséges kanti megfogalmazásában is jelenlévő befogadhatatlanság azonos paradoxonára építve beszűkítik az értelmezés esztétikai potenciálját. Jean-François Lyotard a fenségessel kapcsolatban szintén a reprezentáció ellehetetlenülését helyezi középpontba, azonban megállapításai sokkal inkább esztétikai, poétikai, mint ideológiai következményekkel járnak.

A posztmodern fenségést annak posztstrukturalista elméletei közmegegyezés-szerűen a reprezentáció válságához kötik. Hans Bertens 1995-ös kötetében így foglalja össze Jean-François Lyotardnak a posztmodern fenségesre vonatkozó elméletét: „Lyotard esztétikája a reprezentáció vég nélküli kritikáján alapul, ami hozzájárul a heterogenitás megőrzéséhez és a disszenzus optimumához. A [posztmodern] fenséges így nem feloldáshoz vezet, ellenben a reprezentálhatatlansággal való konfrontáció radikális nyitottságát eredményezi” (saját fordítás) (BERTENS 1995: 133). A Valós reprezentációjának Jamesonnál a fenségessel kapcsolatban tárgyalt lehetetlenségéről értekezik

Lyotard, amikor 1985-ös tanulmányában összeveti a fenséges modern és posztmodern episztemológiáit. Az előbbivel kapcsolatban Lyotard így fogalmaz. „a modernista esztétika a fenséges esztétikája, még ha annak nosztalgikus fölfogása is. A reprezentálatlanságot hiányzó tartalomként helyezi előtérbe, de a forma felismerhető konzisztenciája révén a befogadó számára vigaszt és gyönyört nyújt” (saját fordítás) (LYOTARD 1993b: 46). A posztmodern ezzel szemben „a prezentálhatatlant magában a prezentációban helyezi előtérbe, ami így megtagadja magától a jól megalkotott forma vigaszát, a megosztható közlés konszenzusát, az elérhetetlen iránti nosztalgiát”; a posztmodernizmus a prezentáció lehetőségeit azért keresi, hogy „a prezentálhatatlanság még erősebb érzeteit keltse” (saját fordítás) (IBID.).

A fenséges esztétikai minőségével kapcsolatban a retorikai, filozófiai hagyomány mindig is prezentálhatatlanság és reprezentálhatatlanság paradoxikus ismeretelméletét hangsúlyozta, s hogy ez a posztmodernben a távolság metasztintjében felülíródik, s kialakul ironikus poétikájának hagyománya, nem szükségszerűen vezet el az egyetlen dimenziót ajánló ideologikus olvasatok kizárólagosságához. Visszatérve a kognitív térképezés rendkívül termékeny koncepciójához, annak meghatározásában pontosan ezért is szembeszökő, hogy az értelmező szubjektum áthaladásának Žižeknél szintén tárgyalt aktusát, a kószáló (*flâneur*) jelentéstulajdonító tevékenységét, a fragmentált jelölők kaotikus rendezetlenségéből önkényes mintázatokat létrehozó kognitív térképezés aktusát miért kizárólagosan zárt, ideologikus keretbe helyezi Jameson.

A kognitív térképezés itt vázolt koncepciója magában foglalja [Kevin] Lynch térbeli analízisének kiterjesztését a társadalom szerkezetére, vagyis saját történelmi pillanatunkra kivetítve, extrapolációját az osztályviszonyok teljességére azok globális (talán pontosabban fogalmazok, ha azt mondom, multinacionális) mértékében és fokán. A másodlagos premissza szintén fenntartandó, amennyiben az kimondja, hogy a társadalmi térképezés ellehetetlenülése ugyanolyan káros a politikai tapasztalat számára, mint a vele analóg képtelenség az urbánus terek feltérképezésére a városi tapasztalat számára. Mindebből az következik, hogy *a kognitív térképezés esztétikája ebben az értelemben integráns részét képezi bármely társadalmi-politikai projektnek.* (saját fordítás) (JAMESON 1988: 353, kiemelés tőlem)

Az ideologikus olvasatok jelentősen befolyásolták Pynchon 1965-ös, emblemikus regényének, *A 49-es tétel kiáltásának* recepcióját. Így van ez akkor is, ha a regény a foucault-i hatalmi szerkezetek, a lacani hiány, Jean Baudrillard szimulákrumfogalma, a derridai dekonstrukció számára kitüntetett és domináns interpretációs teret nyújt a hatalmasra nőtt szekunder irodalom számára. A társadalmiság olvasataira Casey Shoop egyik tanulmányát (és Robin Blyn ellenkező előjelű tézisét) hozom fel

például. Shoop szociológiai érvelését Stefan Mattessich, illetve Samuel Chase Coale hermeneutikai-dekonstrukciós értelmezéseinek kontrasztjában, azokkal dialógusba állítva kívánom bemutatni. A két szempontrendszer közti feszültség újabb illusztrációját adhatja a posztstrukturalista kritikai hagyomány vitakultúrájára oly jellemző elméleti reflexiókra.

Pynchon satirikus szövege a szerző recepcióját megalapozó és döntő mértékben meghatározó kritikai fölfogás szerint a lebegő jelölők szabad játékára épül. Stefan Mattessich 1998-as *Ekphrasis, Escape, and Countercultural Desire in The Crying of Lot 49* (Ekfrázis, szabadulás és ellenkulturális vágy a *49-es tétel kiáltásában*) című tanulmánya összefoglalását adja a hermeneutikai-dekonstrukciós kritika legmeghatározóbb megállapításainak, amikor így ír: „Oedipa tornyából bármilyen szabadulás esélyét pontosan az jelenti, hogy a regény megtagadja a jelentésséget, hogy világát egy olyan nyelvbe kíséri meg beírni, amely saját referenciális kohézióját ássa alá” (saját fordítás) (MATTESSICH 2002: 59).

Az értelmezhetetlen, mégis beszélő nevekként feltűnő identitások (*Oedipa Maas* – Oedipa My ass/Mass?; *Pierce Inverarity* – Piercing veracity/Peers in variety?), a cselekményszálak konspirációs teóriákat sejtető, tehát sehova sem vezető elemei (*Trystero* – Hermész Triszmegisztosz/Tristram Shandy?); a központinak feltűnő embléma (elnémított postakürt – a hálózatos kommunikáció cenzúrája?), a titkos társaságok eredet nélküli alakulatai (Tristero, V.E.SZ.T.Ü.N.K.) hozzák létre Pynchon regényében a posztmodern ironia fenséges hatását. Jean Baudrillard a *Fatal Strategies* (Végzetes stratégiák) 1990-es szövegében a következőket írja: „Az eksztázis jellemző minőség bármely olyan test esetében, amely addig forog önmaga körül, míg minden értelem el nem vész, s nem marad más csak a kiüresedett jelentés, a tiszta forma káprázó ragyogása” (saját fordítás) (BAUDRILLARD 1990: 9).

Pynchon elbeszélésének fent felsorolt elemeit ilyen eksztatikus hatásként értelmezi a kritikai recepció hermeneutikai-dekonstrukciós hagyománya, a Claude Lévi-Strauss-i értelemben vett lebegő jelölökként azonosítva azokat. Szabad játékukban a szemiozisz nullfokán kialakuló jelentésburjánzás a posztmodern ironikus fenségesének kanonikus megfogalmazása. Ugyanakkor Lévi-Strauss elmélete a posztmodern disszemináció központi fogalmaként használt lebegő jelölőt az emberi állapot (*la condition humaine*) alapvető jellemzőjeként, a fenséges egységesítő hatásaként vezeti be, amit a hangsúlyozottan metafizikai keretezésű *mana*-típus fogalmával társít.

Társadalmainkban folyamatosan, makacsul tartja (és nyilvánvalóan a jövőben is tartani fogja) magát az az alapvető helyzet, ami az emberi állapotból következik: jelesül, hogy az ember a kezdetektől fogva rendelkezik a jelölők totalitásának olyan egységével, amelyről nem tudja, mi módon köthetné bármilyen jelölthöz, ami – bár adott – mégis

ismeretlen ebbéli adottságában. E kettő nem egyenértékű, vagyis „inadekvát”, ami az összeegyeztethetlenségből eredő olyan túlcordulást eredményez, amit csak *az isteni belátás képes magába vonni*; mindez a jelölők túltengését eredményezi arányban azon jelölőkkel, amelyekhez azok kapcsolhatók. Így aztán az ember erőfeszítése során, hogy megértse a világot, mindannyiszor a jelölési folyamatok áradó bőségét bocsátja ki magából. [...] Úgy vélem, *a mana-típus fogalmai* – bármily szerteágazók legyenek is, és bármennyire is általánosságban kezeljük őket (amely gondolkodás látható módon nem tűnt el társadalmainkból) – sem többek, sem kevesebbek, mint *lebegő jelölők*, amik a véges elgondolására való képtelenségünket jelölik (ugyanakkor minden művészeti tevékenység, költészet, zene és esztétikai újítás letéteményesei), még akkor is, ha a tudományos gondolkodás – bár *elfojtani nem is tudja* – részben kontrollálni képes azokat. (saját fordítás) (LÉVI-STRAUSS 1987: ix, kiemelés tőlem)

A lebegő jelölő mint az önmagába visszatérő jelentéstulajdonítás üres és körkörös alakzata tehát elméleti gyökereiben fenntartja a kifelé irányuló denotációt (vö. „isteni belátás”). Hasonló kettősség a Pynchon-szöveghez ismét csak közmegegyezésszerűen társuló paranoid olvasási alakzatok értelmezési kereteinek különbségében is megfigyelhető. A hermeneutikai-dekonstrukciós kritika a reprezentáció lyotard-i értelemben vett krízisének megfogalmazásaként tekint a modernizmus utáni regényre azzal, hogy „a posztmodern a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként” jellemzi (LYOTARD 1993a: 8). Az allegóriák katakresztikus átalakításai (az elnémított postakürt azonosított hiányában egyszerre jelent mindent és semmit) a paranoid értelemtulajdonítást a jelölt hiánya körül ismétlődő mozgás eksztázisaként határozza meg. Az interpretációs paranoia társadalmi, politikai keretezése ezzel szemben egy radikálisan eltérő kritikai hagyomány jelenlétét jelzi a posztmodern fenségesének esetében.

A kaliforniai Kinneretben élő Oedipa Maas már Mucho felesége, amikor volt barátja, Pierce Inverarity halálakor arról értesül, hogy a férfi hagyatékának kezelőjeként San Narcisóba kell utaznia. A küldetés (*quest*) reflektált szabályai szerint Oedipa élete és világa feje tetejére áll, beleszeret Metzgerbe, az örökösödési ügyvédbe, majd különféle ismeretségekbe és kalandokba bonyolódik, ám a monomitosz lezáratlan marad. Pierce Inverarity filatelista hagyatékában a vízjeleken titokzatos elnémított postakürt tűnik fel, egy alternatív, rejtőzködő postahálózat, a Tristero emblémája. Oedipa a rejtély megfejtésére indul, s bárkivel vagy bármibe ütközik is – legyen szó együttesről, szélsőjobboldali politikai társaságról, Jakab-kori bosszúdrámáról –, a szerteágazó jelek egyre messzebb vezetnek. Végül (egy újabb beszélő név) Gengis Cohen segít Oedipának összeállítani a bélyegekből egy aukciós tételt: aki jelentkezik érte, tudni fogja a Tristero-rejtély megfejtését; csak hogy a 49-es tétel kikiáltása előtt a regény véget ér.

Pynchon emblemikus művét annak posztstrukturalista értelmezései tehát a posztmodern fenséges nagy erejű megfogalmazásaként, a Valós reprezentálhatatlanságából származtatott befogadhatatlan jelentéstitűlet megragadásának irodalmi teljesítményeként kanonizálták. Stefan Mattessich Baudrillardot idézve a „formális jegyek szédítő túlbujánzását” (saját fordítás) (idézi MATTESSICH 2002: 75) mutatja ki a műben. *The Functions of Conspiracy and the Performance of Paranoia* (A konspirációk funkciói és a paranoia előadása) című tanulmányában Samuel Chase Coale a nagy elbeszélések ellehetetlenülésének lyotard-i tézisére hivatkozva azt írja: „Pynchon nem pusztán a konspirációs elméletekkel és paranoiával kapcsolatos amerikai megszállottságot és iszonyt helyezi fókuszba, hanem mindeközben a posztmodern írástechnikák teljes arzenáljának bevetésével támadást intéz a lineáris metanarratívák ellen is” (saját fordítás) (COALE 2005: 135). Ugyanakkor Coale is a fenséges hagyományának felülírását emeli ki, amikor a véletlenszerű, kaotikus és elszigetelt jelölők összekapcsolására törekvő paranoid, jelentéstermelő kísérletekben az önmagukon túl mutató, rejtett mintázatok „posztmodern rendjének” poétikai elemelkedettségét hangsúlyozza (COALE 2005: 160).

Leo Bersani ideológiai olvasata szintén az „univerzalizáló”, jelentésegysítő erő jelenlétét hangsúlyozza Pynchon narratíváiban (BERSANI 1989: 101), a „látható mögötti rend”, a „láthatatlan hálózatoság” (*interconnectedness*) központi szerepét tételezi a paranoia magasztos képzeteiben (BERSANI 1989: 102). Bersani azonban a Mattessich és Coale képviselte hermeneutikai-dekonstrukciós kritikai hagyománnyal szemben a korábban vázolt jamesoni társadalmi aspektust részesíti előnyben.

Casey Shoop tanulmányában a két megközelítés viszonyával kapcsolatban a következő megállapítást teszi: „a feltételezés, hogy a hermeneutikai bizonytalanság előremutató, nem számol azzal, hogy valójában a tények és a fikció közötti határvonal *tevőleges* elmosásával a fejlődéssel szembe menő politikai következményeket teremt” (saját fordítás) (SHOOP 2012: 59, kiemelés az eredetiben). Jelen munka szempontjából kisebb a jelentősége annak, hogy Shoop a posztfaktuális politikai retorika manipulatív stratégiáját a posztmodernitás poétikai hermeneutikájához köti, mint annak, hogy alapvetően pozitívista, folyamatos fejlődést előfeltételező, „esztatológikus” (SHOOP 2012: 83) filozófiára építi fel sajátos Pynchon-értelmezését. A posztmodern követő korszak fenséges-konceptióinak osztályozásában (vö. 9–10. fejezet) majd döntő szerep jut az egymást kioltó episztémák szinkretizmusában rejlő ismeretelméleti és poétikai potenciálnak.

Visszatérve *A 49-es tétel kiáltásához*, Casey Shoop a regény sokat értelmezett, a jelentésség fenségét felmutató tájleírását idézi mint a nem ideologikus értelmezések kanonikus tárgyát (SHOOP 2012: 69). A szöveghely a hermeneutikai-dekonstrukciós olvasatokban a jelentésség totalizációja helyén fellépő szimulákrum kápráztató fenségességének megfogalmazása.

Schol nem mozdult semmi. Lenézett egy lejtőn, hunyorognia kellett a napfényben, odalent messzire nyúlt a házak tömege, mintha egyszerre nőttek volna ki, mint egy gondozott vetés, a matt barna földből; és eszébe jutott, amikor kinyitotta tranzisztoros rádióját, hogy kicserélje az elemet, és meglátta élete első nyomtatott áramkörét. Az utcák és házak rendezett örvénylése, *madártávlatból*, most ugyanolyan hirtelen, elképesztő élességgel vágott a tudatába, mint az a régi áramkörü lap. Bár a rádiókról még kevesebbet tudott, mint Dél-Kalifornia lakóiról, mindkét felszíni mintázatban volt valami *hieroglifikus: rejtett jelentés*, kommunikációs szándék. úgy látszott, a nyomtatott áramkör mondanójának sohasem lenne vége (ha megpróbálna rájönni); ugyanígy első San Narciso-i percében is éppen hogy a megértés küszöbe alatt reszketett valamilyen kinyilatkoztatás. Füstköd tapadt körben a láthatárhoz, a nap fájdalmasan tűzött a nyersgyapjú színű tájra; Oedipa és a Chevroletje mintha egy páratlan *vallásos pillanat* közepében parkolt volna. Mintha szavak szóltak volna valami más frekvencián, vagy *egy ciklon mozdulatlan magjában*, amely olyan lassú forgás középpontja, hogy Oedipa még a centrifugális hűvös-ségét sem érezhette felhevült bőrén. [...] Ilyesmit érzett-e, mikor a hangszigetelt üveg mögül nézte valamelyik kollégáját, akinek koponyáján rendben klappol a fejhallgató, és olyan stilizált mozdulatokkal dobja fel a következő lemezt, ahogy egy *papi személy* bánhat a *krizmával*, a *tömjénnel*, a *kehellyel*, de közben egészen rá van hangolódva a hangra, hangokra, a zenére, a zene mondanivalójára, nyakig belemerül, odavan érte, mint a tömörked *hívó*, aki hallgatja [...]. (PYNCHON 1990: 19–21, kiemelés tőlem)

A madártávlatból szemlélődő Oedipa a „páratlan vallásos pillanattól” tartott távolság középpontjában saját projekcióinak jelentésségét, magasztos, fenséges pillanatát éli meg. Shoop szociopolitikai értelmezése ezzel az értelmezéssel szemben a következőképp érvel: „A kritikusok ezt a jelenetet az egymással látszólag kapcsolatban nem álló szerkezetekre vetített paranoid kivetítésként olvassák [...]. Míg a bekezdés a város »fölött magasan elemelt szögből« létrehozott paranoid jelentésének előíró asszociációit valóban tartalmazza, magam a földön szétterjedő paranoia leíró olvasatát ajánlom” (saját fordítás) (SHOOP 2012: 69). A szerző a leírás helyszínéül szolgáló Orange megyében eredeztethető Új Jobboldal és reaganizmus elszigeteltnek tűnő jelenségeit (antikommunizmus, privatizáció, emelkedő katonai kiadások...) összekötő paranoiával azonosítja a leírásban feltárulkozó látvány jelentésségét. A potenciális jobboldali szavazók levelezési címeinek listázása Shoop interpretációjában így a Tristero-rejtély megoldásává válik (SHOOP 2012: 70–71); a paranoid jelentéstermelés pedig a riválissal szembeni önmeghatározás politikai paranoiájává: „– Maguk is egy ilyen jobboldali lökött banda? – kérdezte a diplomata Metzger. Fallopian ráhunyorított: – Ők vádolnak minket paranoiával. – Ők?” (idézi SHOOP 2012: 72).

A gyorsforgalmi úthálózat asszociatív összekapcsolása egy drogos érrendszerével (PYNCHON 1990: 22) ebben az olvasatban az 1956-os Szövetségi Autópálya Törvény (Federal Highway Act) metaforája (SHOOP 2012: 70–71). A pynchoni paranoid fenségesének talán legsűrítettebb megfogalmazása a regényben a következő szöveghely: „Oedipa elintézendőibe az is beletartozott, [...] hogy igyekezzék sötét géppé [válni] a planetárium közepén, és lüktető, csillagzó Jelentést sugározzon a hagyatékba, mindenütt a fölé boltosodó kupolában” (PYNCHON 1990: 81). Shoop értelmezésében a színészből előbb Kalifornia kormányzójává, majd elnökké váló Ronald Reagan felemelkedésének allegóriáját adja az idézett mondat, a színész-politikus Reagan mint a képviselési demokrácia szimulákrumának megtestesítője vetül jelentésként, az Új Jobboldal projekciójaként a történelem horizontjára (SHOOP 2012: 77).

Casey Shoop interpretációjával szemben Robin Blyn 2020-as, *Beyond Anarchist Miracles: The Crying of Lot 49 and Network Aesthetics* (Túl anarchista csodákon: *A 49-es tétel kiáltása és a hálózat-esztétika*) című tanulmánya hasonló szociopolitikai elméleti megközelítésből épp ellentétes konklúzióra jut. „[M]ivel az anarchista és a neoliberális hálózatok mindig-már egymásba kapcsolódnak, *A 49-es tétel kiáltása* kísérletet tesz arra, hogy változást provokáljon ki a hálózatokból, melyek segítői és támogatói a neoliberális dominanciának” (saját fordítás) (BLYN 2020: 598). Casey Shoop egyik állítását e fejezetben fentebb már idéztem a hermeneutikai-dekonstrukciós és szociopolitikai olvasatok viszonyáról, most szerepeljen itt egy másik:

A 49-es tétel kiáltása elemi ereje abban keresendő, ahogy [...] egyrészt a regény a posztmodern állapot parabolájaként a hermeneutikus elbizonytalanodást az elkülönülődés („a látható mögötti más rendek”) redukálhatatlan jeleként kezeli a világban, másrészt pedig a szöveg a reaganzdasági [reagonomic] állapot leírása is, amelyben a szétszóródó különbségek játéka útjára indul, hogy kifejezze és megszilárdítsa a neoliberalizmus hegemoniáját. (saját fordítás) (SHOOP 2012: 80)

Hogy a posztmodern fenséges kritikájának a kortárs művészetben is jelenlévő kettős hagyománya közül melyik mutatkozik sikeresebbnek az olvasás alakzatainak megszólítására, az további teoretikus vitákat nyit meg. *A 49-es tétel kiáltása* olvasható a jelentésség apoteózisaként, az olvasói bevonódás, a befogadás aktusának ismeretelméleti parabolájaként, a posztmodernizmus metapoétikai diszkurzusaként ugyanúgy, ahogy egy adott politikai agenda pozitivista, a progresszivitás célulvő folyamatának beteljesítését ösztönző és ígérő allegóriaként is. Ugyanakkor mindenképp egyetérthetünk Casey Shooppal abban, hogy Fredric Jameson állításával szemben a politikai interpretáció nem lehet „minden olvasat és értelmezés abszolút horizontja”.

6.3. Különálló posztmodern indíttatás

A posztmodern irodalom ikonikus szerzőjének tartott, hazánkban három évtizede töretlen népszerűségnek örvendő Paul Auster egy interjúbán maga is reflektál az amerikai irodalomban érzékelhető szociológiai érdeklődés dominanciájára:

A helyzet az, hogy az amerikai regény megváltozott. Engem szenvedélyesen foglalkoztatnak az olyan szövegek, mint Melville és Hawthorne regényei, Poe történetei vagy Thoreau írásai, melyek érdeklődése nem köthető a szociológiához, ami felé a regényírás az Egyesült Államokban fordult. Az teljesen más. Ezeknek a műveknek filozófiai, metafizikai dimenziói voltak, melyekről mára megfeledkeztek, vagy egyszerűen csak figyelmen kívül hagyják őket. (saját fordítás) (idézi VARVOGLI 2001: 4)

Az Auster felvázolta személyes kánon ezer szálon kötődik az amerikai fenséges hagyományához, amely az ezredforduló után ismét vonzó viszonyulási pontot jelent a megújulás igényével fellépő poétikai törekvések számára. A posztmodern irodalomban azonosítható kettősség párhuzamba állítható a nagymodernizmus versus radikális modernizmus megosztottságának örökségével. Ahogyan e kettő dialógusa is a végeredményben a különböző izmusok, iskolák, csoportosulások megsokszorozódásával járt a hatvanas-hetvenes évek avantgardizmusában, úgy visszamenőlegesen a kortárs „prefix-izmusok” felől is tételezhető hasonló kettősség átöröklődése a modernista korszakból a posztmodernbe.

Hipotézisemben a korai Pynchon-olvasatok paranoid, illetve szociopolitikai értelmezéseivel poétikáját tekintve szemben áll Paul Auster prózájának a humanizmus hagyományához kötődő ontológiai, metafizikai, érdeklődése. A poétikai kettősségre azért is lehet találó éppen Pynchon és Auster kontrasztja, mert mindkét posztmodern szerző teljesen zökkenőmentesen épült be életművével az ezredfordulót követő, immár két évtizedes irodalmi szcénába. Pynchon 2015-ben magyarul megjelent *Kísérleti fázisa* hasonló eredménnyel vethető össze Auster 2018-as *4 3 2 1* című regényével (magyarul: AUSTER 2020a), mint ahogyan ez megtehető *A 49-es tétel kiáltása* és a *New York trilógia* (1986) (magyarul: AUSTER 2004b) esetében is. A folytonosságot jelzi az is, hogy a meta-modernista szerzőként emlegetett nevek közül (Julian Barnes, Roberto Bolaño, Dave Eggers, Jonathan Franzen, John Maxwell Coetzee, Ian McEwan, Haruki Murakami, Cynthia Ozick, Zadie Smith és David Foster Wallace) többek munkássága megtalálható a posztmodernizmus kánonjaiban. Hogy mennyire jelenlévő a paranoid olvasási alakzatokhoz, a lebegő jelölők szabad játékához, valamint a társadalmi érzékenységhez kötődő hagyomány dominanciája a posztmodernben, s hogy milyen mértékben teszi

kevéssé érzékelhetővé a kortárs kultúrában később bűvópatakként feltörő, a romantikus fenségesség koncepcióját visszaemelő metafizikai, ontológiai irányultságot, azt a kritikai félreolvasás egy különös példájával kívánom igazolni.

Paul Auster *Üvegváros* című elbeszélése 1985-ben jelent meg, ezt követte két újabb kötet, melyek végül egy esztendő múlva a *New York trilógiában* egyetlen szövegtestként jelentek meg. *A 49-es tétel kiáltása* mellett Auster regénye talán a másik kiemelten gazdag recepcióval rendelkező posztmodern irodalmi mű. Ezt elsősorban annak köszönheti, hogy olyan jelentős és kitűnő kritikusok, mint Steven E. Alford, Dennis Barone, Scott A. Dimovitz, Alison Russell vagy Elizabeth Wesseling létrehozták a trilógia nagy hatású dekonstrukciós olvasatait, és ezzel dekonstrukciós anti-detektív-regényként a posztmodern kánonba emelték Paul Auster első regényét. A nyitó prózai mű megjelenését követő bőséges és pozitív kritikai fogadtatás után azonban Paul Auster az addigival hasonlóságot mutató poétikai, filozófiai, ismeretelméleti keretbe ágyazott, töretlenül sikeres regényei, filmjei iránt megcsappant a kritikai recepció érdeklődése, ami elsősorban a Pynchon esetében hatékonyan bizonyuló dekonstrukciós olvasatok terméketlenségének volt köszönhető. Ennek az ellentmondásnak, valamint Paul Auster poétikájának és korai műveinek egy teljes kötetet szenteltem *Fehér terek – Paul Auster* címmel (HEGYI 2016), ott részletesebben tárgyalom Auster poétikájának az amerikai metafizikus, filozófiai hagyományhoz kötődő sajátosságait.

Jelen munkában mindössze egyetlen példát kívánok hozni arra, hogy a John Barth, Donald Barthelme, William Gaddis, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut neveivel fémjelezett irodalmi áramlat teljesítményének kritikai feldolgozása közben miként maradt vakfoltban annak az irodalmi tradíciónak a hatása, amelyet az előző fejezetekben igyekeztem felvázolni, s amelynek posztmodern jelenlétét Paul Auster munkái is tanúsítják. Annak megerősítésére, hogy a metaleptikus szerkezetekben rejlő etikai és humanista tartalmak jelenlétét immár más kritikusok is kimutatják Auster életművében, álljon itt egy idézet Csató Pétertől.

Több mint három évtized távlatából visszatekintve, Paul Auster első és talán máig legismertebb műve, a *New York trilógia* (1987) értelmezhető egyfajta elméleti-filozófiai alapvetésként, azaz mindazon jellegzetes austeri motívumok szubsztrátumaként, amelyek későbbi műveiben is rendre megjelennek, ám sokkal kevésbé közvetlen és koncentrált módon. A *Trilógia* három kisregénye – az *Üvegváros*, a *Kísértetek* és *A bezárt szoba* – tulajdonképpen Auster eddigi életművének leginkább kísérletező jellegű, explicit módon metafikcionális alkotásai, amelyekben szinte már nem is szépíróként, hanem filozófusként vagy teoretikusként vizsgál olyan elméleti toposzokat, mint a szerzői autoritás ontológiai meghatározhatatlansága, a fikció és a valóság megkülönböztetésének episztemológiai buktatói, a nyelv materialitása, illetve az én (nyelvi) konstruáltsága. A későbbi szövegek

azonban látszólag tartózkodnak a merész kísérletezéstől és a direkt elméleti kérdésfelvetésektől, ez a tematikai különbség pedig az Auster-regények kritikai fogadtatásában is jól érzékelhető. Közel múltban megjelent monográfiájában Hegyi Pál jogosan mutat rá az Auster-fogadtatástörténet aránytalanságára, amely abban mutatkozik meg, hogy bár az életmű jelentős méretűre duzzadt, a szakirodalomban több mint harminc év után is túlsúlyban vannak a *Trilógiára* fókuszáló tanulmányok és monográfiák. Hegyi szerint „a kritika részben tapasztalható értetlensége [az életmű *Trilógián* túli műveivel szemben] talán éppen abból táplálkozik, hogy Auster áttörést jelentő, *New York trilógia* című kötetének narratív jegyei kiemelten alkalmasnak bizonyultak a dekonstrukciós olvasói eljárások mechanikus/illusztratív bemutatására a szöveg ismeretelméleti, lételméleti kontextusaiból kiragadottan is.” Hegyi rendhagyó módon – ahogyan ő fogalmaz – „a recepció fehér terében/vakfoltjában eltűnő [Auster-]műveket: az induló Auster verseitől drámáin, emlékiratain át egészen az első kiforrott kötet (*Üvegváros*) kiadásáig terjedő periódust” dolgozza fel. Érvelése szerint, „[e]zeket a szövegeket ráolvasva a később megszületendő regényekre megválaszolható a kérdés, hogy vajon az austeri poétika alapvetően ellenáll-e a jelentéselhalasztódással, a lebegő jelölők szabad játékával és disszeminációval jellemezhető dekonstrukciós olvasatoknak, vagy éppen hogy feloldódik bennük.”

Hegyi Pál fenti megállapításaival egyetértésben, és értelmezői álláspontjával részben azonosulva, a jelen tanulmány célja: egy az Auster-kritikában méltatlanul alulreprezentált regény, a 2009-ben megjelent *Láthatatlan* (*Invisible*) elemzése. Metareflexív narratív stratégiái okán a *Láthatatlan* sok tekintetben kongeniális a *Trilógiával*, amennyiben ahhoz hasonlóan ebben a regényben is folyton megkérdőjeleződik szöveg és szerző ontológiai tereinek átjárhatatlansága. Ez a megkérdőjelezés azonban, érvelésem szerint, nem a szöveg materialitását előtérbe állító explicit dekonstrukciós/metafikciós kísérletezés, hanem egy kifinomult módon működő metaleptikus narratív stratégia révén megy végbe. Jelen esetben a metalepszis alkalmazása korántsem merül ki abban, hogy öncélú módon de-monstrálja a nyelv mélystruktúráiban rejlő szubverzív mechanizmusok működésmódjának tipikus posztmodern/poszt-strukturalista toposzát. Ehelyett a *metaleptikus narratív stratégia* a tipikus episztemológiai és ontológiai kérdésfelvetések mellett itt *etikai dimenziót* is ölt, így az absztrakt filozófiai vonatkozások mellett sohasem szorulnak háttérbe a regény *egzisztenciális* aspektusai. (CSATÓ 2019: 80–81, kiemelés tőlem)

Alison Russell négy évvel Auster regényének megjelenése után publikálta a szerző recepciója szempontjából alapvető és megkerülhetetlen tanulmányát *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction* (*A New York trilógia dekonstrukciója: Paul Auster anti-detektívregénye*) címmel. A szöveg már címében jelzi, hogy a kritikus Auster szövegét a detektívregény posztmodern felülírásaként, dekonstrukcióként, meta-, illetve szürfikcióként értelmezi. Russell interpretációja lényegi módon

határozta meg, helyezte el dekonstrukciós értelmezési keretben a szöveget, bár mind a szerző korábban született költeményei és drámái, mind a későbbi regények, filmek és forgatókönyvek eltérő poétikai szerkezetet mutatnak.

A regény első kötete azzal indít, hogy Daniel Quinn ponyvaregényíróként egy téves kapcsolat véletlene folytán összetévesztik Paul Auster magándetektívvel, a protagonista pedig hirtelen ötlettől vezérelve felvállalja a szerepet, s elvállalja a felajánlott munkát. Az *Üvegváros* központi jelenetében a ponyvaíróból nyomozónak állt Quinn három alkalommal is találkozik az addig távolról követett személlyel, a fiára fenyegető veszélyt jelentő Peter Stillman professzorral.

Az epizódban Daniel Quinn tehát magándetektívként szerepel, a hős ezért – hogy „valódi” kilétét elrejtse – több alkalommal álnéven mutatkozik be az idő tudósának (AUSTER 2004b: 92–109). Auster már idézett kritikusa, Alison Russell egy félreolvasással azt állítja, hogy Quinn első találkozásukkor Paul Austerként nevezi meg magát. „Quinn elhatározza, hogy személyesen is találkozik a logocentrikus apával. Előbb *Paul Auster*ként, majd Henry Darkként, végezetül Peter Stillmanként mutatkozik be” (saját fordítás) (RUSSELL 1990: 75, kiemelés tőlem). Ezzel szemben az első bemutatkozás alkalmával valójában ez szerepel a regényben: „A nevem Quinn” (AUSTER 2004b: 93).

Ez a nyelvbtlás lényegi, a poétikai struktúrát érintő félreolvasásra (*misperision*) mutat rá. A szöveg logikája szerint épp a valóság és fikcionalitás közti különbség veszne el, ha Russellnek állítása helytálló volna, ami pedig logikusan erősítené a dekonstrukciós-paranoid olvasatot. A kettősügynök csavarára rájátszva azonban Quinn úgy hazudik, hogy az igazságot mondja (saját nevén, Quinnként mutatkozik be), így valós és valótlán polaritása a dichotómiát aláásva azon kívülre mutat, ahelyett, hogy a végső, valós jelölőt (a biográfiai író) vonná be egy metaleptikus *mise-en-abyme*-ba. Így nem a Pynchonnál tárgyalt körkörös jelentéstermelés alakzatáról van szó, hanem sokkal inkább egy olyan alakzatról, amit *kiforduló kettős keretezésnek* nevezek (vö. 7.4. fejezet). A kiforduló vagy extenzív kettős keretezést olyan narratív alakzatként határozom meg, amelyben a beágyazott történet nem a *mise-en-abyme* esetében általában hangsúlyozott végtelen tükröződést hoz létre, hanem két tükröződő felület közti oszcilláló mozgást, annak terében pedig létrejön a reprezentáció kifelé irányuló metaleptikus szintje.

Diegetikus szinten Daniel Quinn egy ponyvaregényíró, hypodiegetikus szinten Paul Auster magándetektív bőrébe bújt imposztor. Azzal, hogy detektív szerepében Daniel Quinnként mutatkozik be, mindössze a diegetikus szintre utalja a jelölést (Daniel Quinn mint ponyvaíró), ahonnan a szemiózis visszacsatol a beágyazott diszkurzushoz, s onnan ez a jelölési folyamat újraindul. Ebben az oda-visszatarató ingázó mozgásban egyrészt felcserélhetővé válnak a diegetikus szintek alá-fölérendeltségi pólusai, másrészt ennek révén e zárt rendszeren belül válik lehetővé a jelen nem lévő újabb metaleptikus szintre történő metafizikai utalás: ilyen értelemben beszélhetünk kifelé irányuló kettős

keretezésről. A kiforduló kettős keretezés itt hivatkozott alakzatát párjával a beomló kettős keretezéssel együtt részletesen majd a következő fejezet tárgyalja.

Paul Auster magádetektív teljességgel hiányzik a szövegvilágból, az ő *a priori* létezése az a *primum movens*, az a végső mozgató, aki ugyan nem jelölheti a biográfia szerzőt, de platóni értelemben vett ideája képzetét igen. Ez a szerkezet alapvetően változna, ha Russell – előfeltevéseit leleplező – bloomi félreolvasásához híven Paul Austerként mutatkozott volna be Quinn, hiszen akkor az életrajzi szerzővel jelölt reprezentálatlan valóság lebegő jelölőjét kapnánk. Ebben az esetben Auster regénye klasszikus dekonstrukciós szöveg volna: az üres jelölők szabad játéka köré szerveződő posztmodern poétika jellegzetes példája (mint ahogy a kritika ekként is használja). Éppen ezért is írhatja Alison Russel konklúzióul, hogy „[a]z Üvegvárost önköltő referenciakeretei paranoid szöveggé teszik” (saját fordítás) (RUSSELL 1990: 76).

Auster korai regényeinek túlsúlyban lévő dekonstrukciós olvasatai a később született művek esetében nem bizonyultak termékenynek. Auster teljesítményét a fenséges vizsgálatának szempontjából abban az innovatív poétikában látom, ami többek között a kiforduló és beomló kettős keretezés révén képes narratíváit a hawthorni, melville-i, thoreau-i transzcendentalizmus hagyományához visszakötni. A Hudson River festőiskola kapcsán már idéztem a *Holdpalota* című Auster-regényből a Hold hangsúlyosan metafizikus, transzcendens szimbólumának ekfrázisát Ralph Albert Blakelock, a borítón is szereplő *Holdfény* című festményéről.

A paranoid olvasási alakzatok mintázatait hiába is keressük az Auster-regényben; és még akkor is így van ez, ha a *New York trilógia* recepcióját és kanonizációját alapvető mértékben határozzák meg az erre tett értelmezési kísérletek. A posztstrukturalista kritikai disputák újabb példájául idézem Jeffrey T. Nealon Alison Russell imént citált következtetésével radikálisan szembemenő megállapítását: „Auster detektív/író karaktere különleges lehetőség számunkra, hogy a posztmodern amerikai irodalmon belül némileg különálló indítást figyelhessünk meg” (saját fordítás) (NEALON 1996: 95).

7. Az elméletellenesség elméletei

A túlzott köldöknézéssel, valamint a szövegirodalom öncélúságával vádolt posztmodern annak kritikusan szerint az ezredforduló táján már halott (KIRBY 2006: 37). Terry Eagleton *After Theory* (Az elmélet után) című kötete szerint korábbi formájában maga a kritika is: „A kultúra-elmélet szégyenkezve fordult el az erkölctől, metafizikától, zavartan a szerelemtől, biológiától, vallástól [...], hallgatott a halálról. [...] Alig van rétege az emberi létezésnek, amivel kapcsolatban ne vallott volna kudarcot” (saját fordítás) (EAGLETON 2003: 101–102). A pozitívizmus Auguste Comte-tól örökölt dialektikája szerint a posztmodern meghaladó korszak antitézise szükségszerű progresszióban vezet el egy új episztémé szintéziséhez. Nem erre utalnak azonban a jelenkor irodalmi jelenségei (vö. SÁRI B. 2018). Széttartó folyamatokra utalnak a kortárs irányzatokra aggatott, a modernizmust különféle előképzőkkel toldozgató olyan címkék, mint például: altermodernizmus, automodernitás, digimodernizmus, hipermodernitás, metamodernizmus, neomodernizmus, poszt-posztmodernizmus, pszeudomodernizmus, remodernizmus, szürmodernizmus vagy szupermodernizmus. Eagleton azonban a modernitást megelőző preteoretikus naivitásához való visszatérés képtelenségét is hangsúlyozza: „Ha bárki azt hinné, hogy e könyvcím [*After Theory*] arra utal, hogy a teóriának vége és visszatérhetünk az ártatlanság korához, annak csatlakoznia kell. Nem lehetséges a visszatérés” (saját fordítás) (EAGLETON 2003: 1).

Márpedig az igény a humanizmus értékeinek visszaemelésére a kulturális tapasztalatba az emberi állapot változatlanágából következik, éppen ezért értékelhette azok hiányát Eagleton a posztmodern kritika kudarcaként. Ugyanakkor a posztmodern elméleti belátások pozitív poétikai hozadékként hatják át a jelenkor mindennapi fogyasztásra szánt popkulturális termékeit is. A helyzet ellentmondásosságát jelzi, hogy 2006-ban Allan Kirby *The Death of Postmodernism and Beyond* (A posztmodernizmus halála, és ami azon túl van) című tanulmányában még a posztmodern halálának bizonyítékát látja abban, hogy annak poétikai eszköztára lesüllyedt a *Shrek* animációs filmsorozat szintjére (KIRBY 2006: 34). Több mint tíz évvel később a posztstrukturalizmus metaleptikus *mise-en-abyme*-ja #DrosteEffect metajelöléssel külön topik a közösségi oldalakon, a digimodern *Fekete tükör* (*Black Mirror*) című televíziós sorozat úttörően

interaktív *Bandersnatch* című epizódja (2018), az *Eredet (Inception)* című Christopher Nolan-film (2010) vagy Ernest Cline regénye, az új *Neurománcként* ünnepelt *Ready Player One* (2011) mind-mind központi strukturális elemként épít rájuk.

A modernizmus fentiekben felsorolt prefixumainak nagy része, az összefoglaló poszt-poszt-, valamint az alter-, hiper-, szuper-, szür-, két pozíció egymással tartott viszonyára utal. Az izmusok burjánzásában megmutatkozó történelem- és kultúraszemlélet rétegzettsége, valamint az azokhoz kötődő termékeny és gazdag elméleti háttér okán külön kötetet igényelne az új irányzatok bemutatása. Ehelyett a legkidolgozottabb elméleti apparátussal rendelkező, majd' két évtizedes múltra visszatekintő metamodernizmus vázlatos ismertetését választom a kortárs kritika elméleti összetettségének illusztrálására, azok alapotívációinak körvonalazásához. Előfeltevésem, hogy a történeti, társadalmi, politikai, ökológiai szempontok közül a kulturális dimenziót kiemelve, a fenséges iránti kortárs fogékonyságban hasonló kettősségek és aszimmetrikus, illetve oszcilláló alakzatok mutathatók ki, mint amelynek az eddigi történeti-poétikai kronológiában is megmutatkoztak. A metamodernizmus önmeghatározásának vizsgálata és értelmezése kialakulásának logikájából következően közelebb vihet azon ellentmondás feloldásához, ami a redukálhatatlan teória és a humanizmushoz való visszatérés igénye közt feszül. Mielőtt a metamodernizmus elméleti belátásait vázlatosan összegezném, feladatomnak tekintem a leggyakrabban említett prefix-izmusok és azok irányultságainak jelzésszerű felsorolását. Ahol lehetséges, említést teszek a hozzájuk köthető nevekről, manifesztumokról, egy-egy fontosabb szövegről is.

7.1. A prefix-izmusok

A paradigmaváltás szimbolikus kezdőpontját a kritikai közmegegyezés az ipari forradalom negyedik hullámához köti (vö. KIRBY 2006). A korszakhatárt bejelentő egyik korai szöveg szerzője, a már idézett Alan Kirby saját *pszeudomodernizmus* (később *digimodernizmus*) fogalmát ehhez és a következményként fellépő digitális neurózishoz köti. „A technológizált fogamatlanság kifejezetten kortárs jelenség: [...] jellegzetes elegye az infantilis és a magasan fejlett, a képességes és a tehetetlen karakterjegyeinek. Eltérő okokból, de a ma emberéből hiányzik a képesség »a nagy elbeszélésekkel szembeni bizamatlanságra«, ami Lyotardnál még a posztmoderneket jellemezte” (saját fordítás) (KIRBY 2006: 37). Kirby szerint a szerzői jog háttérbe szorulásával a szerző is eltűnik, közönsége nem befogadja, hanem használja, készíti, és megsokszorozza az alkotásokat. A részvétel így illuzórikussá, a koherencia fölöslegessé válik. Mind ez a szerző érvelésében a posztmodern kultúra átmenetiségében, a jelentések efemer

illékonyágában, a nyolcvanas évek kápráztatóan pompás vákuumában gyökerezik. „[M]íg a posztmodernizmus az iróniát, a szofisztikált játékosságot kereste allúzióiban, utalásaiban a kételyre, történelemre és a felhalmozott tudásra, a pszeudomodernizmus jellegzetes intellektuális állapota a nemtörődöm tudatlanság fanatizmusa és neurózisa” (saját fordítás) (IBID.).

Mint az alábbi vázlatos felsorolás is igazolni fogja, a prefix-izmusok különböző szempontrendszeirenek metszetében a paradigmaváltás négy alapvető kulturális jellemzője látszik hangsúlyosnak (vö. KIRBY 2009: 225ff).

- (1) A folyamatos oszcilláció a kultúra egészét áthatja (az interaktív befogadás a folyamatot tekintve valójában sorozatos be- és kilépés, ahogyan a „multitasking” is lineárisan megszakított tevékenységek sorozata).
- (2) A kulturális emlékezet elválaszthatatlan a mozdulat amnéziájától (míg a befogadás fizikai akciók (klikkek, gesztusok, *swipe*-ok) nélkül elképzelhetetlen, addig a levelek, fényképek, írások és zeneművek nem archiválódnak fizikai formájukban).
- (3) A kulturális termék végletesen szituatív (egy valóságshow ismétlése ugyanannyira abszurd volna, mint egy aranylakodalmon lejátszani a pár megismerkedésének apropójául szolgáló DJ-szettet).
- (4) A posztmodern utáni kultúra a hibriditás kultúrája (amint az egész glóbusz valamennyi országa, a kultúrák teljessége szinkronitálásában és szinkretikusságában szintén elérhető, így a kulturális konzumerizmus annak elemeit egy homogén felületről tetszőleges vagy véletlenszerű módon rendezheti össze).

A poszt-posztmodernitás izmusait az alábbiakban ugyanúgy egy kétosztatú szerkezetben, a társadalmi-episztemológiai és a spirituális-ontológiai dimenziókban tárgyalom, ahogyan a fenséges alkategóriáit a későbbi fejezetek tanulsága alapján úgyszintén a szociopolitikai-kulturális, illetve metafizikai-spirituális osztályokra bontható érdeklődés motiválja.

A *digimodernizmus* Alan Kirby munkásságában saját pszeudomodernizmus-fogalmából nőtt ki. Kirby három évvel a *The Death of Postmodernism and Beyond* tanulmánya után *Digimodernism – How New Technologies Dismantle Postmodernism and Reconfigure Our Culture* (Digimodernizmus – Miként bontják le az új technológiák a posztmodernit és konfigurálják újra kultúránkat) címmel publikált kötetet. Tézise, hogy a digitális paradigmaváltás attól a ponttól kezdődik, amikor az új technológia visszavonhatatlanul áthatja a kulturális és művészi kifejezésformákat. A digimodernizmus mindenekelőtt a textualitás új fogalmát jelenti, ahol a szöveg nem jelentések hordozója, sem az értelemtulajdonítás reaktív felülete, sokkal inkább rendszer és jelentéstermelő gépezet (KIRBY 2009: 51).

A *transzmodernizmust* Enrique Dussel indította útjára 1995 körül. Humanista, etikai, teológiai filozófiáját a felszabadítás filozófiájának nevezi (*filosofía de la liberación*). A latin-amerikai filozófus munkái történelmi, szociopolitikai keretben adják a kolonializmus, a kapitalizmus, a szexizmus és a rasszizmus sajátos kritikáját. *Twenty Theses on Politics* (Húsz tétel a politikáról) című kötetében a fenségest tárgyaló ötödik tételben a hatalmi szerkezetek fetisizmusáról ír, amely az eredetétől elszakított reprezentáció önmagába forduló, inverz és abszolút jelölőit eredményezi. A nyugati kultúra decentráálásával, az „implicit etikai elvek” fogalmának bevezetésével a transzmodernizmus a posztmodern utáni izmusok spiritualista irányzatának képviselője, amelyre jelentős hatást gyakoroltak Ralph Waldo Emerson transzcendentalista elvei (DUSSEL 2008: 57).

A dél-amerikai irányzathoz hasonlóan etikaközpontú, saját manifesztumot is megjelentető angliai *Új puritanizmust* (*The New Puritans*) az ezredfordulón a Dogme 95 filmes mozgalma inspirálta (vö. BLINCOE – THORNE [eds.] 2000). Az irodalmi mozgalom rövidéletűnek bizonyult, centrális kulturális logikán alapuló frontális támadása a kanonizált brit posztmodern irodalommal szemben éppen annak a hitelességnek volt híján, amelyből Enrique Dussel liminális szociológiai, politológiai, filozófiai munkássága erejét nyeri.

Az *új őszinteség* (*The New Sincerity, Neo-Sincerity*) a koherencia, teljesség, autentikusság fogalmait központba helyezve az iróniától, töredezettségtől, megszakítástól, közvetettségtől és közvetítettségtől mentes kommunikáció modelljeit keresi külső és belső valóság, mű és befogadó, valamint a személyközi kapcsolatok viszonyrendszereiben. A frivol manifesztumot Jesse Thorn jegyzi (THORN 2006), legfontosabb dokumentuma mégis David Foster Wallace 1993-as *E Unibus Pluram* (Egyetlenből több) című esszéje. Wallace részletesen elemzi, hogy a televíziós kultúra és reklámpar miként fordítja a posztmodern kritika eszköztárát marketingstratégiáinak megerősítésére, csak hogy „az ironia teljességgel hasztalannak bizonyul abban a pillanatban, amikor a célba vett képmutatás helyébe bármi konstruktívat kellene állítani” (saját fordítás) (WALLACE 1993: 183). Ugyanígy jellemzi a kilencvenes évek modoros posztmodern-epigonjait, akiket egyszer majd felváltanak az „új lázadók, akik hajlandók lesznek megkockáztatni egy szokásos unott ásítást és szánakozó fejcsóválást [...], ami mellé megkapják, hogy »ez már mennyire banális«, szentimentális meg patetikus: [akik megkockáztatják] a hitelességet” (saját fordítás) (WALLACE 1993: 193).

Az *altermodernizmus* fogalmát Nicolas Bourriaud 1998-as *Esthétique relationnelle* (Relációs esztétika) (BOURRIAUD 2002) című filozófiai, esztétikai értekezésében alapozza meg. Az elsősorban képzőművészeti irányzat reakció a standardizált, közönségtől eltávolodott műtárgytermelés formalizált folyamatai ellen. Bourriaud kritikájában a műalkotás címzettje a posztmodernitás után nem a közönség, hanem a galériák műkereskedelemmel összefonódó promóciós csatornáit, így módon a kommunikáció

hozzáférhetetlenné vált befogadói oldalról. A technológiai szintre emelt jelentéstermelés motorja ebben a struktúrában a hatékonyság, éppen ezért a művészet visszatérő funkciója – mint sokszor máskor a művészettörténet során – elsősorban az emberi kommunikáció, a párbeszéd, a személyköziség és tranzakcionalitás helyreállítása – mégpedig ezúttal az intézményesített konzumer akadémizmussal szemben. A modernista agendát hátrahagyva, a posztindusztriális kor új „szintézise”, „szingularitása” nem az egyén, mivel az immár az emberi egzisztencia emancipálásának feladatával jön létre (BOURRIAUD 1998: 41). Bourriaud relációs esztétikája a jelek, formák, akciók és tárgyak összehatása révén létrehozott dialógusra fókuszál, a műalkotást aszerint ítéli meg, hogy milyen mértékben „reprezentálja, hozza létre, vagy segíti elő a személyközi kommunikációt” (saját fordítás) (BOURRIAUD 1998: 41). Az altermodernizmus szoros rokonságot tart a hipermodernitás ismeretelméleti önmeghatározásával és a szupermodernizmus antropológiai megközelítésével.

A *hipermodernitás* Gilles Lipovetsky *Les temps hypermodernes* (Hipermodern idők) (2004) című kötetében tárgyalta fogalma társadalmi-történeti konstrukció. Miután a posztmodernitásról kijelenti, hogy „[e]nnek a korszaknak vége” (LIPOVETSKY 2004: 30), Lipovetsky a kategória pozitív definícióját a modernizmusból származtatja. Tézise szerint, míg az átmenetinek tekintett posztmodernitás kiindulópontjaként a modernitás korlátlan individualizmusa, a szingularitás iránti fanatikus lelkesedése, az egyén autonómiájának maximuma elérhetetlen cél maradt, addig a hipermodern fogyasztói ethosz számára az mindennapi tapasztalat és gyakorlat. Így a hipermodernitás a modernitás felső foka, kiteljesedett állapota, amely megszabadulva a premodernitás normáinak strukturáló elveitől, létrehozza a társadalmak „hiperkonzumer” korszakát, amely a modernításban hanyatlásnak induló nagy elbeszéléseket és a „jelentések hagyományos struktúráit nem visszaállítani kívánja, hanem felcserélni a fogyasztás és a divat logikájával” (saját fordítás) (LIPOVETSKY 2004: 14). Gilles Lipovetsky és Marc Augé antropológust közösen francia nyelvterületen a szürmodernizmus teoretikusaiként említik.

A *szupermodernizmus* Marc Augé fogalmi újítása, aki *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Nem-helyek: bevezetés a szupermodernitás antropológiájába) (1992) című munkájában három posztmodernitás utáni korjellemző együtteseként határozza meg annak jelentését. A „mértéktelen többletként” jellemezhető három terület közül az első az „események túltengése” (AUGÉ 1995: 28).

- (1) A felgyorsult történelemben a komplex adaptív rendszerekre jellemző kiszámíthatatlanság az éppen zajló, de a félmúltat jelentő folyamatokat is feldolgozhatatlanná és hozzáférhetetlenné teszi az individuum számára, aki így végképp elszakad életvilága társadalmi, történeti kontextusától. A skála befoghatatlanná és befogadhatatlanná növekvő tartománya az elidegenedés új minőségét teremti meg, amelyben a jelentéstulajdonítás társadalmi közmegegyezésen alapuló

standardjai illékonnyá válnak. Az egyén elszigetelten, távlatosság hiányában létezésének mostjában, az események túlzásig vitt bőségének áradatában folyamatosan kényszerül kutatni világa jelentését.

- (2) A második attribútum a címben is szereplő „nem-helyek” kategóriájára épül. Augé „nem-hely” terminusa Michel de Certeau antropológiai helyének jelentésétől elkülönülően a „tér túltengését” jelöli, amire példaként az oszcilláló, átmeneti mozgással járó átszállások pihenőhelyeit és a közlekedési eszközök belső tereit hozza. Az átmeneti szállások, hotelszobák, reptéri várók, utasfülkék személytelen helységei ugyanannyira idegenek, mint amennyire otthonosnak tűnik a glóbusz bármely tája a képernyők vagy a gyorsforgalmi autópályák, lerövidülő repülőutak biztosította közelségben.
- (3) A harmadik terület a referenciák individualizációja. „A kollektív történelem még soha ennyire közvetlen módon nem határozta meg az egyéni történeteket, ugyanakkor soha ennyire instabilnak nem mutatkoztak még a kollektív azonosulás referenciapontjai” (saját fordítás) (AUGÉ 1995: 37). A jelentéstermelés kollektivitás hiányában fokozottan korlátozódik az individuum határain belülre. Marc Augé esszéjének megközelítésében e három jellemző adja a szupermodernitás antropológiáját.

A *neo-modernizmus* tudományelméleti és kritikátörténeti korszakhatárként látja a posztmodernitás visszahúzóódását. Jan Fay sajátos pragmatikus retorikája megalapozásával kívánja empirikus alapokon összevetni a bölcsészeti- és természettudományos vizsgálatok egzaktságát. A „természettudományos bölcsészet” (*scientific humanities*) vállalása, hogy az interpretáció módszertanát és gyakorlatát kiterjessze a természettudományos felfedezések és technológiai innovációk területeire. A kemény és lágy tudományok határterületeinek feltérképezésével az új paradigma elsősorban etikai, politológiai és szociológiai megfontolások bevonásával kíván termékenyítőleg hatni a természettudományos rendszerekre. Fay *After Postmodernism* (A posztmodern után) című kötete Auguste Comte pozitivistá piramisához tér vissza, amikor a természettudományokhoz legközelebb álló szociológia eredményeire támaszkodva egy posztmodern relativizmust meghaladó, rehabilitált neo-modern tudományelméletet ígér (FAY 2012: 194–197).

Hasonló modernista egység lehetőségét jelenti be Victor A. Grauer *Toward a Unified Theory of The Arts* (A művészetek egyesített elmélete felé) (1993) című tanulmányában, amely a zeneművészet és a festészet modernista, avantgarde és kortárs példáit vizsgálva egy valamennyi művészeti ágat egybefogó szemiotikai elmélet megalkotására tesz kísérletet. Grauer a *Modernism/Postmodernism/Neomodernism* című írásában a posztmodern ironiával és önreflexióval szemben a neomodernizmus geometriai, logikai és matematikai rigorózságára épülő „új érzékenység” térnyerését jósolja meg (GRAUER 1982: 6).

A *remodernizmus* képzőművészeti irányzata Billy Childish és Charles Thomson korábbi „Stuckism” (kb. torpanizmus) mozgalmából indult. Ennek húszpontos manifesztumában (CHILDISH – THOMSON 1999) fektetik le a remodernizmus későbbi alapelveit. A spirituális érdeklődésű mozgalom a konsumerizmussal és posztmodern cinizmussal szemben establishment-ellenes hitelességet, az amatőr gerillaművészet harciasságát, az önismeret imperatívuszát hirdeti, miközben paradox módon építeni is kíván a megtagadott hagyományra. A remodernizmus szándéka szerint izmusellenesség, olyan egyéni kezdeményezésekre támaszkodó képzőművészeti irányzat, amely ellenzi a koncepcionalizmust, kísérletező poétikája elveti a formai rögzítettséget, amivel marginális kanonikus pozíciója folyamatos megőrzésére törekszik (SURHONE és mtsai [eds] 2010: 15ff).

Az *Új humanizmus* (*New Humanism*) mozgalma, amelynek spiritualizmusa, ember- és egyénközpontú kezdeményezése a remodernizmussal rokonítható, az építészet területéről érkezik. A mozgalom nem kapcsolódik a huszadik század első felének Matthew Arnold fémjelezte, azonos nevű kritikai irányzatához, szellemiségében azonban meglepő párhuzamokat mutat Irina Bokova 2010-ben *New Humanism for the 21st Century* (Új humanizmus a huszonegyedik századért) címmel meghirdetett UNESCO-iniciatívájával. A ManTownNHuman csoportosulás tagjai manifesztumukban (DONALD és mtsai 2008) az ideologikusságtól megszabadított, tradicionális humanista értékeket hangsúlyozó művészetet, az emberiesség értékeket előtérbe állító, lokálpatrióta építészetet, valamint önellátó kisközösségek számára kialakított élhető épített környezetet ajánlanak. A mozgalom ökokritikai irányultsága magára az urbánus építészet létjogosultságára is rákérdez.

Az „*off-modern*” esztétikai elveinek kidolgozása Svetlana Boym komparatista, író és médiaművész egész életét kitöltötte, számos könyvet írt és három manifesztumot is közzé tett a modernizmushoz kötődő új viszony és poétika meghatározásának kísérleteiként. Az „*off*” prepozíció a letérést, leágazást, kitérőt, digressziót és regressziót kíván kifejezni: a modernizmus sosem volt aranykora iránti jelen idejű nosztalgia jövőbeni (*prospective*) kivételéseként. A következő fejezetben szó lesz a metamodernizmus „mintha-gondolkodásáról”, amely két, egymást kizáró valóságértelmezést kapcsol paradox módon össze. Boym a „mi-volna-ha” kérdés lehetőségeiben keresi a nosztalgia jelenét és jövőjét. Második, 2011-es *The Off-Modern Condition* (Az off-modern állapot) című kiáltványában így ír:

Az off-modern nem más, mint kitérő a modernizmus [befejezetlen] projektjének rejtett potenciáljai felé. Rejtett ösvényeit, terelő útvonalait deríti fel a fejlődés és modernizáció technológiai, gazdasági és filozófiai narratíváinak hibahatárain. [...] Más szóval, a „mi-volna-ha” [what if] modernitását nyitja meg, nem pedig egyszerűen magát a modernizációt. (saját fordítás) (BOYM 2011)

A nosztalgia az off-modern számára a művészi túlélés esélyét adja azzal, hogy az alkotás folyamatában, a nosztalgia fogalmának kreatív újragondolása révén a meg- és hazatérés lehetetlenségét jelentéssel telíti meg. Az off-modern humanizmusára jellemző az emberi hibákban és esendőségben rejlő artisztikum középpontba állítása, ugyanakkor kifejezetten elméletként tekint magára, mert fölfogásában a jelen, „nem hozza el a kritikai gondolkodás végét, sokkal inkább nyit teret annak szenvedélyes művelésére, bármilyen idejétmúlt vagy megkésett legyen is ez a tevékenység” (saját fordítás) (BOYM 2017: 7).

Összegzésül megállapítható, hogy egyrészt a posztmodern utáni izmusok különválaszthatók azok társadalmi, illetve spirituális-metafizikai érzékenysége, irányultsága szerint, ugyanakkor közös elemként jelenik meg ellentmondásos viszonyulásuk mind a modernitás, mind a posztmodernitás episztémáihez. A teljesség prospektív nosztalgiája arra készíti a modernizmus befejezetlen projektjének továbbvivőit, hogy a két korszak közti feszültség kiaknázásával elhozzák az izmusok és manifesztumok – modern, mert mai – reneszánszát. A manifesztumok újbóli divatjának köszönhető a *100 Artists' Manifestos: From the Futurist to the Stuckists* (100 művészeti manifesztum: a futuristáktól a torpanistákig) című szöveggyűjtemény megjelenése is, amit Alex Danchev 2011-ben publikált. A százból mindösszesen öt manifesztum datálható az ezredforduló utánra, a fent felsorolt nevek közül pedig csupán Billy Childish és Charles Thomson párosa kapott helyet a kötetben. A többek között Shia Lebeouf hollywoodi filmsztár performanszai, gyakran botrányt keltő nyilvános szereplései révén a popkulturális szcénákban is egyre ismertebbé váló metamodernizmus sikere önmagában is jelzi, hogy ez az arány jelentős mértékben megváltozott.

7.2. Metamodern oszcilláció

A *metamodernizmus* posztmodernhez kötődő, egyben attól eltávolodó kettős tulajdonságát már maga az előképző is jelzi. A posztstrukturalizmus terminológiájában a görög eredetű meta (*μετα-*) prefixum a „mögöttes”, „valamin túli”, illetve a „metafizika” szóösszetételből elvonással képzett „reflexió” és „transzcendencia” jelentéseit hordozza (pl. metalepszis, metamedialitás, metateória). A metamodernizmus homonímmá redukált előképzője azonban a Platón *Lakomájából* vett (Szókratész beszélgetése Diotimával: 204a–204b) metakszü (*μεταξύ*) vagy metakszis, ami a „közötti”, „köztes” határozószókkal, az ellentétes pólusok közti mozgásként fordítható le. A *Lakoma* híres dialógusában Szókratész kérdésére, hogy ha se nem a bölcsek, se nem a tudatlanok, akkor mégis kik volnának a filozófusok, Diotima így felel:

A gyerek is tudja, hogy a két véglet közöttiek (*μεταξύ*), amilyen Erósz is. Minthogy a bölcsesség az egyik legszebb vívmány, és Erósz lényege: a szépség iránti szerelem, így Erósz szükségképpen bölcsességszerető, és mint filozófus, a bölcs és tudatlan közt leledzik. (PLATÓN 1974: 62)

A két véglet közti oszcillálás szinte valamennyi prefix-izmus közös jellemzője, mely elsősorban a neurózis kifejezésének és feloldásának vágyából táplálkozik.

A metamodernizmus jelszava („Előre, éljen az oszcilláció! /*We Must Go Forth and Oscillate!*“) Luke Turner 2011-es manifesztumának zárósora (TURNER 2011). A kiáltvány első hét pontja az új irányzat modernizmushoz és posztmodernhez való viszonyát határozza meg többek között a pynchoni entrópia, a lyotard-i nagy elbeszélések, a dekonstrukciós elkülönöződés posztstrukturalista fogalmainak segítségével, hangsúlyosan a globális kapitalizmus szociopolitikai kritikájának keretezésében. A zárópont azonban már új esztétikát hirdet meg:

8. Célunk egy ideológiai beágyazottságtól mentes, pragmatikus romanticizmus elérése. A metamodernizmus önmeghatározása szerint nem más, mint átmeneti, köztes állapot irónián és őszinteségen, naivitáson és túlinformáltságon, optimizmuson és kételyen innen és túl: olyan illékony állapot, amely szüntelenül törekszik a számosság eltérő és megragadhatatlan horizontjai felé. (saját fordítás) (TURNER 2011)

Seth Abramson 2015-ös, *Ten Basic Principles of Metamodernism* (A metamodernizmus tíz alapelve) című szövege szintén pontokba szedve, kiáltványszerűen definiálja a metamodern elveket. A tíz pont mindegyike két véglet közt oszcilláló mintázatot ír le. A tézisek szerint a modernizmus és posztmodernizmus szimultánnak tételezett pólusai közt közvetítő metamodernizmus folyamatos ingázó mozgást végez. E mozgás fluxusa az interszekcionalitás terében létrehozott interdiszciplináris dialógussal és produktív együttműködéssel váltja fel a szembenálló társadalmi osztályok, az ellenérdekű ideológiai közösségek meghaladott dialektikáját. Ebben a szimultaneitással és mellérendeléssel jellemzett térben lehetővé válik a valóság reprezentálhatatlanságából eredő paradoxon befogadása, fenntarthatóvá lesz a metanarratívák önkioltó igazságigénye. A szubjektum és a Másik közt feszülő távolság összeomlásával létrejöhet a szubjektivitások megsokszorozódása, amely így felváltja az identitások posztmodern széttöredeződését, „balkanizálódását”, s lehetővé teszi a szubjektív pozíciók folyamatos áthelyeződését, oszcillációját (ABRAMSON 2015). A posztmodern letargia és amoralitás így lecserélhető azzal a politikai, gazdasági, ökológiai optimizmussal, ami a *grand narrative*-okhoz való óvatos visszatérésre ösztönöz (IBID.). A fenséges kortárs koncepcióinak vizsgálata szempontjából az *Alkotó kétely* (*Generative*

Ambiguity) alcímet viselő nyolcadik pont kiemelt jelentőséggel bír. Abramson így fogalmaz:

A metamodern szimultaneitás és kétely biztosítja a neo-kantiánus fenségesség felemelkedését (amely annak bizonyossága, hogy alkotó módon nyűgözhetnek le és inspirálhatnak a paradoxikusan egymás mellé rendelt valóságok, melyek akkor sem befoghatók, amikor éppen befogadjuk és megtapasztaljuk őket). (saját fordítás) (IBID.)

A metamodernizmus két jelentős teoretikusa, Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker 2010-ben publikálta a metamodernizmus számára alapvető jelentőségű, *Notes on metamodernism* (Jegyzetek a metamodernizmusról) című közös tanulmányukat, amelyben bejelentik az új episztémé neoromantikus fordulatát. A metamodernizmus meghatározásukban ingázó mozgás a modernista elköteleződés és a posztmodern elkülönülés között. Az új irányzat innovációja az ellentétes pólusokat fenntartó oszcilláció lokalizálhatatlanságán túl az „érzelmek szerkezetének” (*structure of feelings*) elméleti fogalomként történő bevonása és előtérbe helyezése (VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 2).

Az interpretációs gyakorlat teoretikus fordulatát többek között éppen a szubjektív érzelmekkel szemben kialakuló tudományos igénynek köszönheti a kritikátörténet. A modernizmus megjelenésével hozzátvetőlegesen egy időszakra tehető orosz formalizmus, illetve a T. S. Eliothoz is köthető *Új kritika* (*New Criticism*) megjelenése előtti tudományos paradigmát nevezi az irodalomtudomány-történet preteoretikus korszaknak. A mű jelenését a klasszikus irodalomtudomány a szerző életrajzából, a történelmi, társadalmi kontextusból kívánta kiolvasni. Ebben a szemléletben a szerző tartályként gyűjti benyomásait, tapasztalatait az őt körülvevő világról, s mindezt sűrítve, esszenciáig desztillálva önti művészi formába. A szépség művészetté alakított utánzásának hagyománya Platón mimézis-fogalmáig és imitáció-elméletéig nyúlik vissza, s az angolszász kritikában a tizenhetedik század végéig uralkodó gyakorlat maradt. A romantika tizenkilencedik századi megjelenésével azonban a hangsúly fokozatosan az érzelmek felé tolódik az értelmezői praxisban, s kifejezéselméletként (*expression theory*) válik domináns kritikai irányzattá. Az orosz formalizmus és az amerikai Új kritika huszadik század eleji kialakulása után csak elvétve történik kísérlet ennek a hagyománynak a visszaírására – ilyen például Jean-Paul Sartre emóció-elmélete (SARTRE 1962: 64ff). A metamodernizmus azonban radikális „romantikus fordulatot” (VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 2) hirdet meg, amikor a *Notes on metamodernism* (Jegyzetek a metamodernizmusról) című szövegük Novalis híres, az idézetgyűjtemények örökzöld darabjaként a mémek korában új népszerűsége szert tett sorait szerepelteti (IBID.):

A világot romantikába kell öltöztetni, mert csak így találhatunk vissza eredeti értelméhez. Amikor a hétköznapi magasztossággal, a megszokott titokzatossággal, az ismerőst idegen fenséggel, a végest pedig a végtelen képzetével ruházom föl, romantikussá változtatom a világot. (saját fordítás) (NOVALIS 1929: 335)

Vermeulen és van den Akker a modernizmus, posztmodernizmus episztemológiáit a hegeli „pozitív” idealizmus (tézis–antitézis–szintézis szerkezetének) dialektikájaként határozza meg, míg a metamodernizmus ismeretelméletét a kanti negatív idealizmussal társítja. Ez utóbbit a szerzők „mintha” (*as if*) gondolkodásként írják le (VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 5). Míg a modernizmus (pozitív idealista) episztéméje előfeltételezi a teleologikus fejlődés comte-i értelemben vett pozitivistá folyamatát, s a beteljesületlenséghez való viszonyában helyezi el magát a radikális vagy a nagymodern módozatban, addig a metamodern kor számára ez az előfeltétel eleve nem is létezik (vö. HA 2018). A mozgás pusztán önmagáért való mozgás, amelyet az tesz lehetővé, hogy a szubjektum a mozgás/motiváció érdekében a reprezentálhatatlan valóság percepcióján belül – szándékos önbecsapással – létrehozza saját pozitív keretezését. Ebben a romantikus szimulákrumban a társadalmi és erkölcsi jó, a transzcendens igazság „mintha-elérhetővé” válik.

Ontológiai értelemben a metamodernizmus a modernista lelkesedés és a távolságtartó posztmodern irónia közt ingázik (VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 5–6). A fent említett keretezés pozitív terén belül létrejövő energia felgerjedve – a holland filozófusok állításában – a fanatizmusig erősödhet, eléri modernista végpontját; ekkor az inga visszaleng: a posztmodern (negatív idealizmusának) radikális kételye a keretezés terén kívülrre vonzza, irányítja az immár ellenirányú mozgást (IBID.). A fenséges posztmodern utáni poétikáinak szempontjából ezt a már Paul Austernél is kimutatott, Raoul Eshelman által bevezetett performatista keretezést (*performatist framing*) meghatározó fogalomnak tartom. Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker maguk is idézik Eshelman performatista teóriáját (ESHELMAN 2008: 2):

A performatista mű oly módon épül fel, hogy a befogadó – egyéb választási lehetőség hiányában – kénytelen legyen elfogadni a számára felkínált egyetlen kizárólagos megoldást a műalkotásban felvetett problémára. Más szóval a szerző ránk kényszerít egy bizonyos megoldást, mégpedig valamilyen dogmatikus, rituális, vagy egyéb előíró módszer révén. Ez két közvetlen hatással is jár. A kényszerítő keretezés elvág bennünket – még ha csak időlegesen is – az azt körülvevő kontextustól, és visszatér a mű terébe. Amint bevonódtunk, ez azonosulásra készíti minket valamely személlyel, cselekedettel vagy helyzettel, oly módon, amire csakis a mű egészének határain belül nyílik lehetőség. Így aztán a performatizmus végül hozzájut posztmetafizikus csemegejéhez, sőt, be is falhatja.

Egyrészt jobb belátásunk ellenére a keretezésen belül gyakorlatilag valami teljesen valószínűtlennel és hihetlennel fogunk azonosulni, másrészt viszont érezzünk a kényszerítő erő jelenlétét és ismerjük a helyzet fonákját. A metafizikus kétely és irónia nem törlődött el, ám kordában tartja maga a keretezés. (saját fordítás) (idézi VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 6)

A „posztmetafizikus csemege” iránti igény márpedig elemi erővel jelentkezik a kortárs kulturális szcénákban. Erre kiváló példa valamennyi hollywoodi zsánerfilm elemelkedett zárata, a szuperhős-képregények filmes adaptációinak domináns trendje, de még inkább az a rendkívül izgalmas popkulturális jelenség, amit az eltérő műfajok keresztezése (*cross-genre*, *hybrid genre*) jelent az elmúlt évtizedekben. A horror és a vígjáték pólusai a *horredy* elegyében a műfaji oszcilláló lehetőségét teremti meg például a *Pride and Prejudice and Zombies* (Büszkeség és balítélet meg a zombik) (2016) című horror-vígjátékban.

A *Bridget Jones naplója* (*Bridget Jones's Diary*) (2001) poétikáját tekintve ironikus, posztmodern felülírás és anakronizmus, ekként a románc beteljesüléséből táplálkozó gyönyört, a befogadásban létrejövő teljesség katarziszát visszautalja Jane Austen regényéhez. A 2016-os appropriáció poétikai újítása azonban radikálisan eltérő műfajelméleti, esztétikai alapokról építkezik. A komédia és horror keresztezése a zsánerek közti folyamatos oszcilláció révén úgy képes mind Jane Austen romantikus előszövegét, mind annak posztmodern felülírását „bekebelezni”, hogy a románcos beteljesülésből eredő felemelő öröm a kettős keretezésen belül válik megtapasztalhatóvá.

A két holland filozófus Jos De Mul 1999-es *Romantic Desire in (Post)modern Art and Philosophy* (Romantikus vágy a (poszt)modern művészetben és filozófiában) című kötetének romantika-konceptióját a metamodernizmus szempontjából alapvető viszonyítási pontnak tekinti (vö. VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 8). De Mul a romantika kortárs visszatérését a következőképp jellemzi: „A romantikus tapasztalat a modernista lelkesedés és a posztmodern irónia között oszcillál: egyrészt a totalitás iránti modernista igény és a posztmodern pluralizmus között, másrészt a végtelen iránti modernista vágy és a végesség elfogadásának posztmodern radikalizmusa között ingázik” (saját fordítás) (DE MUL 1999: 25).

A ponyva- és lektűrirodalom, illetve a szórakoztató filmipar zsánerműfajai számára a fenséges hatásának megteremtése a zárlatban elérendő cél, betartandó norma, kötelezően végrehajtandó teljesítmény. Ebben a mesterségbeli kontextusban határozom meg a funkcionális fenséges fogalmát, ami műfaji követelményként vagy a konvenciók ismétlése révén (pl. *Bridget Jones naplója*) jön létre, vagy az adott kulturális termék sajátos, egyedi műfaj-meghatározásának függvényében (pl. *Büszkeség és balítélet meg a zombik*). Értelmezésben a funkcionális fenséges pusztán narratológiai elemként kezelt strukturális hely,

egység és rendeltetés. Maga a szerkezeti elem nem garantálja a fenséges hatásának megte-
remtését, ironikus felülírásai pedig – a funkcióra utaló reflexióként – a trópus önmagá-
ba záródó szerkezete miatt képtelennek bizonyulnak az elemelkedettség határátlépésére.
David Foster Wallace ezzel kapcsolatban Lewis Hyde-ot idézi: „Az irónia csak vész esetén
használandó. Hosszútávon az ironikus hang annak a börtönbe zárt embernek a hangja,
aki beleszeretett rácsaiba” (saját fordítás) (idézi WALLACE 1993: 183).

7.3. Metamodern kettős keretezés

Sajátos, kiforduló és beomló kettős keretezés fogalom páromat Raoul Eshelman *Perfor-
matism, or the End of Postmodernism* (A performatizmus, avagy a posztmodern vége)
című kötetében megalapozott, *kettős keretezés* (*double framing*) terminusának alkate-
góriáiként, ugyanakkor attól számos jellemzőjében elkülönítve kívánom alkalmazni
mind Paul Auster néhány művének, mind a fenséges kortárs fejleményeit illusztráló
egy-egy műalkotások későbbi elemzése során. Eshelman koncepciója kettős elmé-
leti háttérre épül: egyrészt az osztenzív jelenet és jel fogalom párjára, másrészt a keret,
keretezés teoremaira. Ezek mindegyike összetett és szerteágazó elméleti kontextussal
rendelkezik; rövid ismertetésüket számos ok indokolja.

Bár magát a kettős keretezést mint értelmezési eszközt hatékonynak tartom a poszt-
modern utáni korszak bizonyos típusú szövegeinek értelmezése esetében, szempont-
rendszerem legalább három ponton elkülönül Eshelmanétól. Eshelman részben társa-
dalmi érdeklődésű szövegek interpretációjára alakította ki saját fogalmát: erre saját
konstrukcióm nem alkalmas. A keretezés megalapozásnál a komparatista kritikus
erőteljesen hagyatkozik Erving Goffman szintén a szociológia és a politológia terüle-
tein megkerülhetetlen munkásságára, magam a derridai hagyomány irányába töreked-
nék. Mivel saját koncepcióm a jel, keretezés, kettősség és oszcilláció részegységeire épül,
így nem hagyhatom figyelmen kívül Eshelman már kanonizált, az osztenzív jelre épülő
központi terminusát; már csak azért sem, mivel óhatatlan, hogy saját konstrukcióm
bizonyos mértékig annak alkategóriájaként sorolódjék be. Azonban míg saját fogalom-
páron pusztán egy poétikai mechanizmus két oldalát kívánja leírni, a német teoretikus
koncepciója az esztétika „új monizmusának” kialakítására, a performatizmus poszt-
modern utáni episztémájének meghatározására törekszik. Azért tehát, hogy a kiforduló
és beomló kettős keretezésnek a performatista keretezéshez képest megállapítható
különbségei kimutathatók legyenek, szükséges felvázolni a performatizmus számára
központi jelentőségű néhány fogalom: az eredendő esemény és jelenet, az osztenzív jel
és jelenet, valamint a keret és keretezés teoretikus hagyományait.

7.3.1. Kettős keretezés: az oszténzív jelenet

A „double framing” koncepcióját Raoul Eshelman 2008-as kötetében vezeti be (ESHELMAN 2008: 36ff). Eshelman terminusa a generatív antropológia eredményeiből merít, amely nevében arra a fölfogásra utal, hogy az emberi kultúra alapvetően a nyelv eredetét jelentő (*origin of language*) egyetlen eredendő pillanat (*originary moment*) terméke. Az antropológia új korszakát meghozó, Eric Gans megalapozta tudományág az emberi állapot állandóságát ehhez az eredendő eseményhez (*originary event*) köti, amely folyamatos genetikus, memetikus áthelyeződések során örökíti át az olyan emberi kategóriákat, mint a vágy, a viszonyosság, a művészet, a vallás és az erkölcs.

A kettős keretezés terminusának kialakulása maga szolgáltat bizonyosságot erről. Eric Gans az 1993-as *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology* (Eredendő gondolkodás: a generatív antropológia elemei) című kötetében az állati kommunikáció zárt rendszereitől eltérő emberi nyelv antropológiai megalapozása során köszönetet mond René Girard-nak a mimetikus vágy fogalmának kidolgozásáért (GANS 1993: 8). René Girard, aki Claude Lévi-Straussnak a modernitás antropológiáját forradalmasító strukturalista kutatásaira építi életművét, *La Violence et le sacré* (Erőszak és a szent) című könyvében fejezetcímmel tiszteleg Lévi-Strauss munkássága előtt (GIRARD 1972: 223–249). A generatív lánc ezzel körbe is ért, hiszen Lévi-Strauss antropológiai mítoszkritikája nélkül a posztmodern utáni poétikákat kutató Eshelman sem alkothatta volna meg saját rendszerét. A posztstrukturalista disputák korábban példázott kettősségeivel szemben (vö. Lacan vs. Derrida, Derrida vs. Johnson) ez a láncolat a tudománytörténet generatív folytonosságának egységét illusztrálja. Eshelman könyve reflektál is minderre a tudományelméleti, kritikátörténeti, egyben esztétikai kettősségre az alábbi bekezdésben.

Elég egy pillantást vetni a kultúrtörténetre, hogy belássuk, a jelek dualista és monista felfogása mindig is váltotta egymást. Ennek az oka abban keresendő, hogy mindkét típusnak megvannak az inverz előnyei és hátrányai. A dualista koncepció a jelek értelmezésében hatékonyabb, míg gyengébbnek mutatkozik a befogadóra kifejtett hatás leírásában, monista párjánál viszont a helyzet ennek épp fordítottja. Egy adott ponton túl, amikor az egyik típus végképp kimeríti leíró, illetve kreatív tartalékait, a másik lép helyébe. Még ha valaki nem is hisz az éles korszakhatárokból, a romantikától a realizmuson át a szimbolizmusig, majd a modernizmus avantgardjáig vezető folyamat mégis csak arra utal, hogy a jelek természete változik, és ennek hatása korántsem lebecsülendő. A művészet-történet eddigi tapasztalata óva int bennünket attól a feltételezéstől, hogy ebben a váltogazdaságban a megkésetttség érzése jelentené az utolsó állomást. Ha így lenne, a jel posztmodern felfogása a történelem vége utáni időtlen időig uralkodna, és soha semmiképp nem váltaná fel a jel monista és egységes koncepciója. (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: xi.)

Eshelman saját „új monizmusát” (*new monism*) Eric Gans osztenzív jelenet (*ostensive scene*) fogalmára építi fel. A beszédhelyzetben aktualizált, megmutatható jelenlét közelségében létrejövő, majd rítussá váló szituáció elméletének keletkezéstörténete maga is a kettősségektől az egység felé tartó folyamatra épül. René Girard egy 1979-es tanulmányában (*Differentiation and Undifferentiation in Lévi-Strauss and Current Critical Theory* [Differenciáltság és differenciálatlanság Lévi-Straussnál, valamint a kortárs kritikai elméletben]) Claude Lévi-Strauss – a szemiotikus Ferdinand de Saussure bináris oppozícióira épülő – antropológiai strukturalizmusának korlátaira világít rá. Lévi-Strauss két mítosz-értelmezését saját bűnbak-mechanizmus fogalmával összeolvasva Girard arra jut, hogy az interpretációk a felállított dualitásba zárva képtelenné válnak a rítus valódi jelentésének felismerésére. Szerinte Lévi-Strauss strukturalista rendszerében a nyelvet és a közösséget létrehozó differenciáltság hiányában fellépő káosz azzal válik feloldhatóvá, hogy egy véletlenszerűen kiválasztott bűnbak megölésével az áldozat mint többlet tűnik el a valós oppozíciójaként meghatározott fantasztikusban. „Ha a két mítoszt vesszük, azt látni [...], hogy azok a strukturálisan félreértett bűnbak-effektus mitikus megnyilvánulásai. [...] Lévi-Strauss tisztán logikai megoldást kínál a folyamatra” (saját fordítás) (GIRARD 1979: 416). René Girard átveszi a differenciáltság (*différenciation*) és differenciálatlanság (*indifférenciation*) fogalmait, de a binaritás zártságát leépítve eltérő irányban keres magyarázatot a bűnbak feláldozásának rituáléira. „Vajon egyenlőségjel tehető-e a primitív hitvilágokban a differenciálatlanság és a fantasztikus közé? Nem igazán.” (saját fordítás) (GIRARD 1979: 413)

Girard tehát Lévi-Strauss eredményeire épít, amikor a különbözőségek strukturáló erejében látja a nyelvi rendszerek létezésének alapját, és azok hiányában a közösség homeosztázisát, valamint a benne élő embert fenyegető káosz okát. Ugyanakkor két legjelentősebb újítása e kettősség révén létrehozott monadikus egység irányába mutat, ami majd Eric Gans munkássága számára lesz úttörő jelentőségű. A *La Violence et le sacré* kötetében a mimetikus vággyal (*désir mimétique*) kapcsolatban kifejti: „A rivalizáció nem az azonos tárgyra irányuló két vágy véletlen egybeeséséből keletkezik, ehelyett a szubjektumban attól ébred vágy a tárgy iránt, mert a másik vágyik rá. A másik vágya ráébreszti a szubjektumot a tárgy vágykeltő voltára” (saját fordítás) (GIRARD 1972: 145, kiemelés az eredetiben).

A másik központi elméleti konstrukció Girard életművében a Kenneth Burke 1937-es művéből átvett (BURKE 1965: 285) és újraértelmezett bűnbak-mechanizmus (*le mécanisme du bouc émissaire*). A mimetikus vágy a közösségekben előbb-utóbb a differenciálatlanság kríziséhez vezet, mert tagjainak vágya ugyanarra irányul. Így Lévi-Strauss elméletének megfelelően megindul a bűnbakkeresés, amelynek célja a társadalmi homeosztázist fenyegető erőszak megszüntetése. A mindenki-mindenki-ellen fertőző és differenciálatlan káoszát felváltja a közösség egyetlen tagjára irányuló

erőszak differenciáltsága. Mítosz-értelmezéseiben René Girard a bűnbakeffektus négy sztereotípiáját (GIRARD 2014: 25–78) határozza meg: (1) a társadalmi, kulturális válság leírását; (2) a differenciálatlanság kaotikus állapotáért felelős, fertőzősként terjedő bűnök azonosítását; (3) az áldozati jelek (vagyis a második sztereotípiá-elemeinek) ráolvasását a kiválasztott üldözendőre; végül (4) magát az erőszakot, amit a dionüszoszi *diaszparagmosz* (az áldozat feldarabolása) fogalmával társít (GIRARD 2014: 150). A Girard rendszeréből kirajzolódó, Claude Lévi-Strauss bűnbak-mechanizmusától lényegi módon eltérő két különbség párhuzamba állítható az általam kiforduló és beomló keretezésnek nevezett alakzatokkal. Az áldozati rituálé extenzív, amennyiben a kaotikus és profán differenciálatlanságtól a szent monadikus differenciáltságáig vezet el.

Ha a kollektív áldozatnak a változások olyan teljes ciklusát tulajdonítják, amely előmozdítja a normálishoz való visszatérést, akkor ők ebből a dupla átvitelből szükségképpen arra következtetnek, hogy érdemes hinni az egyidejűleg kettős és egyetlen transzcendentális hatalomban, amely hol pusztulást, hol üdvöt hoz – a büntetést és a jutalmat. [...] Ha ezen áldozat a halála után jótéteményeivel képes elhalmozni az őt megölőket, ez azt jelenti, hogy feltámadt, vagy, hogy nem is igazán halt meg. A bűnbak oksága [...] feltalálja mindazt, amit transzcendensnek és természetfelettinek nevezünk. (GIRARD 2014: 79)

A fenti kifelé irányuló mozgás intenzív ellenpárja magára a jelölésre, a nyelvre, annak tételezett egységére vonatkozik. Girard a kimérákat szerepeltető mítoszok, illetve a szét-tépett Dionüszosz – máshol Zagreusz – történetét elemezve utal erre implicit módon, s a kettőt párhuzamba is állítja: „A szörnyben mindig a létező formákból kölcsönzött elemek kombinálódnak és keverednek, olyanok, amelyek igyekeznek sajátosak lenni. Minótaurusz ember és bika keveréke. Különben Dionüszosz is, de benne isten hívja fel magára a figyelemet” (GIRARD 2014: 60). A bűnbakmechanizmus rítusainak girard-i keretezésében értelmezett Dionüszosz-mítosz egyszerre mutatja a progresszív extenzió és a regresszív intenzió jellemzőit. Dionüszosz, akinek kultusza a pusztá kézzel szét-tépett áldozat nyers húsának, vérének fogyasztásával, a bakkhanáliák szertartásaival az állati léthez köthető (bikán kívül Dionüszosz megjelenik kecske, oroszlán, szarvasborjú alakjában is), végül halhatatlan istenné válik. Amint Oidipusz tulajdonságai (sánta, vérfertőző) áldozati tulajdonságokként előrevetítik a bűnbakká válás erőszakos fázisát, úgy Dinoüszosz eredettörténete előre bejelenti a bűnbakká válás transzcendens fázisát. Ez a fázis azonban kettős, ellenirányú mozgást fejt ki: végtelen progressziót extenzíve az isteni felmagasztosulás felé, és regressziót intenzíve a jelölés és a reprezentáció nyelvi rendszerének magja, a jel irányába.

Girard hosszasan elemzi ezt az ellenirányú párhuzamosságot Zeusz és a főisten Szemelével nemzett fia, Dionüszosz egy-egy mitotémája között. A fiát felfalni készülő Kronosszal szemben Zeust körülvevő kruténok ijesztő, halálos félelmet ébresztő zajt csapnak, hogy elnyomják az emiatt egyre fokozódó gyereksírást, s ezzel megvédjék a csecsemőt. A titánok ellenben csillogó tükrökkel csábítják, csörgőket rázva csalogatják, vonják körükbe a gyermek Dionüszoszt, hogy aztán végül széttépjék és felfalják (GIRARD 2014: 120–123). A két mitotéma inverz tükröződésében a védelem/elriasztás, valamint a pusztítás/csábítás elemei valójában a két történet szerkezeti azonosságát fedik fel, a centrum és periféria viszonyosságára mutatnak rá. Itt ugyanakkor lényegi mozzanat az agresszió, aminek elhárítása eltakarja azt a szerkezetet, amire a gyermeket felfaló titánok mitotémája rámutat. A középponti szent áldozatot (Dionüszosz) feldaraboló és bekebelező (*diaszparagmosz*) periféria differenciálatlan titánjainak tettét és pusztulását. A feldühödött Zeusz ugyanis villámaival halálra sújtja a titánokat, akiknek porából aztán majd embert gyúr, így a Titánok által bekebelezett Dionüszosz végső soron az emberi test legbelső alkotóeleme a mítoszban.

A regresszió azonban ennél is tovább megy. Dionüszosz eredetileg nem is Szemelé fia volt, hanem Zagreusz néven látott napvilágot Perszephoné és Zeusz gyermekeként. Héra féltékenységből megölette a titánokkal, ezért rejtette Zeusz Szemelé méhébe. Zeusz bosszúálló felesége csellel Szemelé halálát okozta, így Dionüszosz mitikus inkubátorba került. A mítosz egyik változata szerint a nüszoszi barlang mesterséges méhében cseperedett fel (innen volna nevének feltételezett eredete: Zeusz nüszoszi fia), egy eltérő változat szerint visszavarrták apja ágyékába. Másodszor is világra jön tehát, harmadszor pedig istenné válásakor születik újjá.

René Girard kutatásában a fenti regresszió mind a kimérák, mind Dionüszosz esetében a szétدارabolás és újjáalkotás rítusaiban a nyelvhez, a reprezentációhoz, végeredményben a jel születéséhez köthető. A darabokra szaggatott Dionüszosz újraalkotott egységében teremti meg saját jelentését. Az ő alakja a kulturális hagyományban is a megkettőződésben és rekonstrukcióban generatívan létrejövő jelentésség szimbolikus eredete, eredendő forrása.

Az első ismert drámaíró, Theszpisz időszámításunk előtt 534-ben, az első Nagy Dionüszia alkalmával hozta létre a dithüramboszokat szavaló kórus diegetikus és lírai előadásából a dráma performatív és mimetikus műnemét. Azáltal, hogy a kórus egyik tagját kiemeli és cselekvő szereplővé lépteti elő, s ezzel megbontja a kórus egységét, Theszpisz megteremti és visszaírja kettejük dialógusába a dráma újabb szinten létrejövő egységét. A dezintegrációból metalepszis révén kialakuló új egység képzete Girard-nál Dionüszosz alakja mellett a kimérák elkülönböző részekből összerakott szörnyetegeihez kapcsolódik még hangsúlyosan.

A szörnyek az észlelt dolgok darabokra szakadásából eredhetnek, bomlásból, amelyet a természetes sajátságokat nem tükröző újraegyesülés követ. Instabil hallucináció a szörny, amely csak visszatekintve szokott kikristályosodni stabil formákban, hamis szörny-jellemzőkkel, mivel a visszaemlékezés már egy újból stabilizált világban történik. (GIRARD 2014: 60)

A szörny legyőzésével megélhetővé válik a katarzis és annak transzcendenciához utaló megtisztító ereje; a mérgező differenciálatlanságból rendet kovácsoló közösség számára eljöhet az önmagával megbékélés egyensúlyi állapota (GIRARD 2014: 75). A rendezettség itt maga a jelentés, ahogy Dionüszosz bonyodalmas születéstörténete sem szól másról, mint saját drámájának jelentéséről, a pusztulásra ítélt gyermek diadalmas és isteni felmagasztosulásának nagy elbeszéléséről.

A szintlépő ingamozgásra épülő kiforduló (transzcendens felé irányuló) és beomló (a reprezentáció jeleit és a jelentésséget létrehozó) keretezések mellett a bevezetőben már említett negyedik központi kognitív alakzat, az egyoldalú *mise-en-abyme* implicit jelenléte szintén kimutatható René Girard antropológiai rendszerében is: mégpedig éppen a kimérákkal kapcsolatban. Tézisem szerint abban az esetben nevezhető egy adott bináris oppozíció valamelyik tagja bekebelező polaritásnak, ha egyszerre válfaja és alfaja ellenpárjának. A kimérák funkciójának hatékonysága a bűnbak-effektusban Girard szerint maga is egy kettéválásnak köszönhető, mivel

a „kétértelmű” ősi istenség kettéhasadt egy tökéletesen jó hősré és egy tökéletesen rossz, a közösséget pusztító szörnyetegre: Oidipusz és a szfinx, Szent György és a sárkány, az arawak vízi kígyó és felszabadító megölője. A szörny örökli mindazt, ami a történetben gyűlöletes volt, a *válságot*, a *bűnöket*, az áldozat-kiválasztás *kritériumait*, az első három üldözési sztereotípiát. A hős csak a negyedik sztereotípiát testesíti meg, a gyilkosságot, a szakrificiális döntést, amely annál is felszabadítóbb, mivel erőszakos voltát a szörny gonoszúsága tökéletesen igazolja. (GIRARD 2014: 137, kiemelés az eredetiben)

Az eddigiek értelmében tehát a kiméra intenzíve felbomló és újra összeálló jel, amely extenzíve szerepet játszik a bűnbakmechanizmus monomitoszának a transzcendenshez utaló előadásában, performálásában. A végtelen hatást azonban nem csak a kiforduló keretezés fenségessége, de a kiméra immanens polaritásában megmutakozó *mise-en-abyme*-ikus aszimmetria is létrehozza intenzív, beomló módon. René Girard a fenti idézettől néhány sornyi távolságra ugyanis a következő megállapítást teszi: „A szörnyben azonban megtaláljuk mind a bizonyosan hamisat, mind a lehetséges igazat [...]. Ha együtt tekintjük őket, egyfajta egységet alkotnak” (GIRARD 2014: 61).

Ebben a felfogásban a szfinx bizonyosan szörnyeteg, de potenciálisan Oidipusz is. Ugyanakkor ezt a bizonyosságot Gide második sztereotípiája ássa alá, amely a bűnbak

jelölőinek a jelölthöz kötött kapcsolódását Saussure nyelvészeti strukturalizmusára alapozva önkényesként határozza meg. Ugyanis Gide szerint a bűnbakképzés során nem egy bináris oppozíció két polaritása áll szemben egymással, példájában semmiképpen nem a hazafi kerül konfliktusba az idegennel, vagyis a másutt hazafival (GIRARD 2014: 41). Ezzel ellentétben egy pozitívként tételezett polaritás ütközik aszimmetrikus módon a bináris oppozíció teljes hiányával; a példánál maradva: a patrióta a hazátlannal találja magát szemben. Tulajdonképpen ez az elbizonytalanító, bekebelező aszimmetria a szfinx valódi kérdése a Valóshoz.

Raoul Eshelman a kettős keretezés poétikai fogalmának megalapozásakor közvetlenül a fentiekben vázolt generatív teoretikus folyamat legutóbbi fejleményét jelentő Eric Gans antropológiai vizsgálatához fordul. Gans átemeli René Girard mimetikus elméletét az evolúciós előnyt jelentő mimézisről, amely a tanulási folyamatok felgyorsításának áraként a közösség belső konfliktusait hozza magával. Eric Gans alapvető kérdése a nyelv keletkezésének körülményeire irányul, magyarázatot keres arra a kapcsolatra, ami a mimézist és az imitációt beköti, elvezeti a reprezentációhoz. Azzal a hagyományos antropológiai előfeltevéssel vitázik, miszerint a nyelv kialakulása közvetlen eredménye annak, hogy a protohumán fajok közösségei rákényszerültek környezetük leírására. 1941-es *The Origin of Language: A Formal Theory of Representation* (A nyelv eredete: a reprezentáció formális elmélete) című kötetében Gans radikálisan szakít az állati kommunikációs rendszerek természetes evolúciójának elképzelésével, és a jelölő szimbolikus dimenziójára koncentrál, amely – mert strukturálisan önkényes kapcsolatban áll a jelölttel – nem redukálható a tapasztalati valóság egyetlen valamely elemére (GANS 1941: x).

Eric Gans tehát a fokozatos fejlődés folyamata helyett a reprezentáció kialakulásának szinguláris mozzanatát keresi központi kategóriájának megalkotásakor. Az eredendő esemény (*originary event*) (GANS 1941: 6ff; 1997: 143), illetve később eredendő jelenet (*originary scene*) (GANS 1993: 42) leírásában a protohumán faj egy csoportja körülveszi a zsákmányállat tetemét, ami azonban éppen a mimetikus vágy eredményeképp már nem pusztán a vágy tárgya, hanem a René Girard-i értelmében vett rivalizáció okozója. A tárgy vágykeltő kapacitása felhatványozódik a felé irányuló figyelem és vágy körkörös végigfutó imitációjában. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan felsokszorozódik az a fenyegetés is, aminek a csoport tagjai a többiek részéről ki vannak téve, illetve amit ők maguk társaik számára jelentenek. Az imitációból eredő vágy és fenyegetettség végtelenné fokozódó kapacitása a tárgyakban lokalizálódik, amely – mivel önmagába zárttá válik – így a szent aura (*sacred aura*) forrásává lesz (GANS 1993: 165; 1997: 135).

A paradoxon éppen abból adódik, hogy a figyelő tekintet egyszerre kívánja megszerezni a vágy tárgyát és elkerülni a veszélyt, vagyis az imitációra való törekvés (ami a vadászat sikerét meghozta) egyenlő az imitáció elkerülésének igyekezetével, hiszen az

intra-kollektív erőszakban inkább pusztuláshoz és pusztításhoz vezet, mint magához az utánzásához (GANS 1997: 18). Eric Gans ezen a ponton extrapolálja Girard elméletét generatív antropológiává, amikor arra a következtetésre jut, hogy az eredendő jelenetben a tárgy megkettőződik: létrejön a reprezentáció. A tárgyra irányuló fenntartott figyelem és a megszerzését célzó akció megakadása ingamozgást hoz létre, amelyben megteremtődik a tárgy szimbolikus jelentése.

A kollektív kohézió belső törvénye a csoport fennmaradását helyezi előtérbe minden mással szemben, így egyik tagja sem érinti meg a húst, de ebben a kimerevített pillanatban lesz legalább egyvalaki, aki ezt a közös és váratlan mozdulatlanságot a tárgyon felülemelkedő jelként, vagyis szent tabuként fogja fel (GANS 1941: 66). A tárgy tehát saját szent aurájának forrása, amelynek hatalma abban áll, hogy egyszerre irányítsa magára a közösség valamennyi (egymást imitáló) tagjának vágyakozó figyelmét és tiltsa meg a vágy kielégítését. Ezzel szimbolikus jellé válik, amelynek megértése az imitáció révén ismét végigterjed a körön. Tárgy és jel kettéválik. A jel behozhatatlan előnye a tárggyal szemben abban áll, hogy „ökonómiai helyettesítője a hozzáférhetetlen jelöltnek. A javak szűkösek, így állandó versengés okozói, a jelek számossága azonban nem korlátozott, hiszen azok bármikor megismételhetők, reprodukálhatók” (saját fordítás) (GANS 1993: 9). A vágy tárgya immár az egyének tudatában megképződő közvetített jelekkel cserélődik fel. A nyelvvel együtt ebben a mozzanatban saját öntudatra ébredésével megszületik az egyén is, ez pedig alapvetően etikai pillanat, hiszen a kölcsönös agresszió elhalasztódásával jár. A jel tabuként az eredendő jelenetben egyben szent is a tőle elidegendő egyének számára. A szent tárgy azonban nem ismételhető hozzá hasonló tárgyak helyettesítése, csakis rituálék révén. Gans szerint kizárólag az eredendő helyzet és annak újrajátszásaiban lehetséges a jelölő transzcendenciájának megszületése, vagyis magában a szerkezetben, a központ és a periféria viszonyosságában (vö. a titánok széttépte Dionüszosz). Az időtlen és végtelen létezésnek pusztán manifesztációja a vágy tárgya, ami így már szétoztásra, feldarabolásra kerülhet (*diaszparagmosz*) az elkövetkező lakomában (GANS 1993: 92).

Ezen a ponton tér vissza az érvelés a kiindulást jelentő Raoul Eshelman performatizmusához és az abban központi helyet foglaló osztenzív jelenethez, amely a fenti rövid antropológiai áttekintést szükségessé tette. Eric Gans generatív antropológiai rendszerében az eredendő jelenet fogalma mellett, illetve azt felváltva, megjelenik az osztenzív jelenet és jel terminusa.

Ennek a rituálénak a központi mozzanata a jel kollektív újrajátszása, performanciája. Leginkább primitív formáját azért nevezhetjük osztenzívnek, mert szüksége van az istenség rámutatható, megfogható jelenlétére. Ez pedig olyan jelenlét, amit a világban kell felkutatni [...]. Akárcsak az eredendő jelenet esetében is megfigyelhető volt, az osztenzív

jel egyszerre és kettősen mutat mind a központi istenségre, mind a világban létező címetzettjeire, vagyis a periférián őt körülvevő résztvevőkre. (saját fordítás) (IBID.)

Az osztenzív jelenet ilyen értelemben kötődik tehát a „világban létező címetzettek” percepciójához, a műalkotás befogadásának rituáléihoz. Ezek, úgy tűnik, a posztmodern utáni korszakban új jelentőségre tesznek szert: Eshelman szemiotikus ingája a romantika és a nagymodernizmus után ismét a jelölők monadikus egysége felé látszik kilengeni.

A fenti antropológiai kitérőre már csak azért is szükség volt, mert Raoul Eshelman vázlatos, négy bekezdésbe és egyetlen diagramba sűrített összefoglalója az osztenzív jelenetről (ESHELMAN 2008: 4–5) nem szolgál elégséges és megfelelően alapos magyarázattal arra, hogy miért éppen az osztenzív jelenet és jel szolgál rendszerében a kettős keretezés fogalmának alapjául. Így a későbbiekben nem nyílna mód annak kifejtésére, hogy a kiforduló és beomló kettős keretezés fogalompárja milyen jellemzőiben hasonlít, illetve tér el Eshelman performatista terminusától.

7.3.2. Performatista kettős keretezés

Raoul Eshelman saját performatizmusában az erős performatív beszédaktusára alapozva négy központi elemet sorol fel: (1) a monista szemiotika osztenzívítését; (2) az esztétikai zárlat létrehozásáért felelős kettős keretezés alakzatát; (3) az „átlátszatlan” (*opaque*), tömör (*dense*) szubjektivitást; (4) valamint tér és idő relációinak teista, autorális szerveződését. Bollobás Enikő *They Aren't Until I Call Them* (Addig az nincs is, amíg én nem jelzem) című kötetében egy teljes fejezetet szentel az erős performatívnek, amely a szingularitás beszédaktusának átfogó elméleti megfogalmazását adja (BOLLOBÁS 2010: 25–70). Bollobás a megszólaló radikális jelenlétéhez és hiányához, illetve az esemény tiszta szingularitásához kötött erős performatívval kapcsolatosan a következőket állapítja meg:

Az eredendő (*originary*) performatív a jövőbeni megelőzöttség és ismétlései között létesít kapcsolatot: míg a teremtmény pillanat feltalálja saját hagyományát, amelyen belül értelmet nyer, Isten eredeti szavai egy olyan megalapozott formula ismétlései, amelyek retrospektív módon íródnak vissza az eredendő pillanatba. Ennek folyományaként az eredendő performatív eredetisége és elsősége – amit Derrida „általános citacionalitása” az „iterabilitás modelljéhez” köt (Limited 17, 18) – felülírja az eredeti és az abból származtatott, illetve az elsődleges és másodlagos pillanat közti megkülönböztetést. (saját fordítás) (BOLLOBÁS 2010: 37)

Az erős performatív párhuzamos felfogására épül Eshelman monista jel fogalma, melynek

neve saját performatív aktusának sikerére utal a nyelv, kultusz, kultúra és a szép megalapozásában rejlő, potenciálisan azonnal bekövetkező és végzetes konfliktus elhalasztásában. Az osztenzív jel valójában performatív tautológia: egy szimultán, spontán létrehozott nyelvi projekció, ami a benne immanensen meglévő konfliktusok és ellentmondások ellenére működőképes. (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: 6)

A Bollobás és Eshelman hangsúlyozta aporetikusság az eredendő pillanat erős performatívját, valamint annak citacionalitásként elgondolt bármely pillanatban ismétlődésként létrejövő beszédaktusait egyaránt jellemzi (IBID.). Eshelman a szemiotika monista koncepciójának fentiekben tárgyalt visszatérésével indokolja a performatizmus paradigmátikus fordulatát. A szürfikcióba kódolt radikális relativizmus, a beágyazott történetek, a protagonistává előlépő szerző, a metafikcionális narratív szintek hypodiegetikus visszaírása, a mindezekből adódó végtelen ciklusok *mise-en-abyme*-jai az eldönthetetlenségek olyan hagyományát termelik ki, amely a vele bloomi hatásiszonyban álló, a zárlat megteremtésére törő performatista esztétika innovatív alakzatait is létrehozzák. Eshelman érvelésében ezen poétikai újítások közös eleme a keret.

A keret az antikvitásban gyökerező jelentése a mű kiegészítő funkcióját hangsúlyozza az Immanuel Kant és Jacques Derrida idevonatkozó filozófiai írásaiban is központi parergon kifejezés görög etimológiájában. Első ismert előfordulása Euripidésznél a Héraklész tizenkét munkája mellett felsorolandó kisebb feladatokra (*parerga*) vonatkozott (EURIPIDES, KOVACS [ed.] 1998: 444), a parergon (*πάρεργον*) összetétel (para-ergon) szó szerint jelentése: „mű melletti”.

Ezt a hagyományt erősíti Immanuel Kant *Az ítéelőerő kritikájában*, ahol ékítményként, a szépség ellenében ható díszítményként határozza meg a parergont.

Még amit ékítménynek (parergonnak) nevezünk – vagyis az, ami a tárgy teljes megjelenítéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőlegesen, mint toldalék tartozik hozzá –, az ízlés tetszését még ez is csupán formája által képes fokozni; ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok ruházatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat. Ha pedig az ékítmény maga nem szép forma, akkor, mint például az aranyozott keret, pusztán arra alkalmas, hogy a vonzó inger által mintegy a tetszésnek ajánlja a festményt; az ilyen ékítményt dísznek nevezzük, és ez kárára van a valódi szépségnek. (KANT 2003: 141–142)

1978-as *La Vérité en peinture* (Az igazság a festészetben) kötet *Parergon* című fejezetében Jacques Derrida a parergon fent idézett kanti fogalmát annak szó szerinti, metaforikus, végül episztemológiai dimenzióiban vizsgálva a mű és keret viszonyára kérdez rá. Amennyiben a keretbe feszülő képre pillantunk, a keret a fal kiegészítőjének tűnik; ha a falra tekintünk, a keret a kép részévé válik. Így a keret a külső és belső elválasztásának műveletéért felelős, és bár nem azonosítható magával a műalkotással, de a művön kívül eső valóságnak sem tekinthető, így szükségképp saját logikával kell rendelkeznie. A keret ilyen formán olyan liminális tér, amelynek funkciója a keretezés során kontextualizálja, egyben újra meg újra rekontextualizálja azt, amit keretez. Derrida a műben lokalizált hiányhoz köti a minden oppozíciót zavarba ejtő kontextualizálás ingázó folyamatát: „A parergon valami olyat ír be, ami többetként jön, a saját területéhez képest külső [...], s csak abban a mértékben lép közbe a belsőben, amennyiben a belső hiányzik. [...] E nélkül a hiány nélkül az ergonnak nem lenne szüksége a parergonra” (DERRIDA 2001: 169). A határon levés, a részegész *pars pro toto* viszonyai Derridánál a pajzs-a-pajzsban végtelen tükröződéséhez kötik a parergon keretezését. „Ha a kifejezés »az igazság a festészetben« rendelkezik az »igazság« erejével és játékba kerülve megnyílik a feneketlen mélység [abîme] felé, akkor talán ami kockán forog a festészetben, az az igazság, és ami az igazságban forog kockán (ama kifejezés), az a feneketlen mélység [abîme]” (saját fordítás) (DERRIDA 1978: 12).

A performatív keretezés paradoxon logikájáról Derrida a *Préjugés: devant la loi* (Előítéletek: a törvény előtt) (1985) című kötetében ír. A keret nem rögzített határ, bár annyiban mégis az, hogy biztosítja a hozzáférést a műhöz, de a paszpartuval jellemezhető váltókeretként vagy folyékony szegélyként (*bordure*) nem szigeteli el a kereten belül lévő szöveget és a kereten kívüli referencialitást (DERRIDA 2001: 143ff). A keret a keretezés játékában, performanciájában jön létre. Ahogyan Eshelman rendszerében az egyik fontos teoretikus hivatkozási pontot jelentő Edwin Goffman is J. L. Austin beszédaktusaihoz kapcsolja saját átkulcsolás fogalmát (GOFFMAN 1974: 303–308), úgy Derrida is a mű „szinguláris performanciájához” (DERRIDA 2018: 66) köti a keret folyamatos keretezések játéka során kialakuló határtalan elhatárolást. Ilyen értelemben a keretezés kettőssége a referencialitás lényegi struktúrájára kérdez rá, amikor szüntelen mozgásként, a kép belülről történő keretezése során létrehozza a középponti perspektívát (DERRIDA 2018: 8). „A parergon külső, amelyet a belső belsejébe szólítunk, hogy azt belsőként hozza létre” (DERRIDA 2001: 170). Ez a kettős, oszcilláló keretezés a goffmani átkulcsolás (*keying*) (GOFFMAN 1974: 40–82) fogalmának bevezetését megelőzően J. L. Austinnál is megjelenik, amikor a performatívumokkal kapcsolatban „a tenger megváltozásáról” (*sea-change*) ír, s megállapítását azzal a szituációval példázva, amikor

ugyanazt a beszédaktust egy színész performanciájának új keretezése kiüresíti vagy teljesen átírja (AUSTIN 1990: 45). Összegezve, a performatív keretezés során létrejövő külső és belső keretek közötti iteratív mozgás kijelöli magát a keretezés peremét, valamint a középponti perspektívát. A keretezés tehát kizárólag folyamatként, dinamikus működésében lokalizálható csupán, amint a centrális perspektíva is pusztán a parergonális eljárásoknak a befogadót bevonó aktusaiban jön létre.

Raoul Eshelman kettős keretezés fogalmát a fentiek rekapitulációja során a mű egységességének, szingularitásának kérdései köré szervezi.

A keret, ami első pillantásra csak a festményt díszítő utólagos gondolatnak tűnik, valójában annak lényegi, ám eldönthetetlen előfeltétele. A keret a tér azon része, amely egyszerre van belül és kívül, ahol annak módja, ahogyan textus és kontextus találkozik, a mű számára megkerülhetetlenül lényegbevágó, előre meghatározni ugyanakkor lehetetlenség. Egy adott festményt, szöveget vagy épületet egységes, lezárt egészként beállító bármely igény vagy kijelentés ebbe a csapdába esik. A kereten átvezető mű előre feltételezett lezárt-sága mindig-már az azt körülvevő kontextus függvénye, ami pedig végtelenül távol van attól, hogy koherens egésznek legyen tekinthető. (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: 1–2)

A performatista keretezés Eshelman meghatározásában az erős performatív narratív hatóerejére épít. A külső elbeszélői keret teoretikus rendszerében egy olyan erős beszédaktust teremt, amelyben a mű felkínálta konfliktusok és problémák egy adott kontextuális keretbe ágyazva, meghatározott kimenetellel és megoldási lehetőségekkel jelennek meg. Ezért is nevezi a szerző autoriális vagy teista keretezésnek, cselekménynek ezt a narratológiai felépítést, hiszen az egység lezáró szerkezetének létrehozása céljával a mű megalkotója olyan erős beleértett olvasói pozíciót kódol a narrációba, amely a befogadó számára mindössze a kimenetek korlátozott, gyakran egyetlen elemre szűkített lehetőségét kínálja fel. A hitetlenkedés időleges és akaratlagos felfüggesztéséhez hasonló módon (*willing suspension of disbelief*) (COLERIDGE 1834: 174), a bevonódás aktusával azonos pillanatban teremtdik meg a reprezentáció sajátos logikája, amelynek paradoxitása éppen ebből az egyidejűségből következően nem kérdőjeleződhet meg. Eshelman példája az *Amerikai szépség* (1999) című film narratív szerkezete. Az amerikai fenséges egyedi megfogalmazását adó történet felütéseként a protagonista Lester Burnham a halálon túlról számol be élete utolsó évének szép és fenséges pillanatairól. A transzcendens keretezés, az elbeszélés mindentudó, teista nézőpontja valójában kiindulópont, magának a történetnek a forrása, így mindvégig stabil marad. A posztmodernt jellemző metafizikus kétely ugyanakkor folyamatosan jelen van a narrátor vitriolos, kíméletlenül ironikus hangjában. A külső keretezés a megszólalásnak a mű belső terében lokalizálható módjára korlátozza ezt az iróniát, míg a deiktikusan már

eleve a keretezésen kívülre mutató, transzcendentális szingularitást előfeltételező poétika (vö. a természetté váló performatista szubjektum hangja) érintetlen marad.

A külső keret lezárja a kontextus kontrollálhatatlan, *mise-en-abyme*-ikus végtelen tükröződése elől a mű terét, és az oszcilláló értelmezői folyamatokat a belső keret felé tereli. Miközben a kifelé irányuló mozgásban a tükröződés meggátolásával a keret átjárható határként jelenik meg a mű „esetleges és dogmatikus minősége” felé (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: 4), a másik irányban az osztenzív jel szemiózisa, a jel monadikus felfogása felé nyitja meg az interpretációt a belső keretezés terében. A befelé irányuló ingamozgás itt képviselt szemiotikus koncepciója szemben áll Eshelman felfogásával.

Raoul Eshelman a kettős keretezéssel kapcsolatban az etikai dimenziót hangsúlyozza, amikor értelmezésében a befelé irányuló értelmezési lánc a jó/rossz kettősség negatív pólusának törlésével éri el a rendezettséget: megtisztulás helyett ebben az esetben a megtisztítás révén (vö. áldozati jelenet / *sacrificial scene*) (ESHELMAN 2008: 8–9). Eshelman mindkét folyamatban az érvelő-meggyőző beszédmóddal szembe állított Pszeudo-Longinosz-i eksztatikus transzgresszió bevonást eredményező mozzanataát hangsúlyozza: „Az új korszak esztétikai és identifikációs szinteken teremti meg szépség-hit beállítódását (*an attitude of beautiful belief*), és nem kognitív, kritikai folyamatok révén” (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: 12). A film indításának első, eredendő pillanatában megszólaló, a mű megteremtésétől elválaszthatatlan elbeszélői hang transzcendenciája a külső kereten túlra vezető metafizikus optimizmus teista dogmájaként kódolja az interpretációt. Az *Amerikai szépség* poétikájában annak révén, hogy a beleértett befogadói pozíció egybeesik a teista, auctoriális elbeszélői konstrukcióval, elkerülhetetlenné teszi, hogy az értelmezői folyamatok oszcillációjában azt külső pontként határozzuk meg. A belső polaritás ellentétes irányban az osztenzív jelenethez és jelhez tereli ugyanezt a folyamatot.

A film egy másik cselekményszálon Ricky Fitts történetét beszéli el. A többszörösen traumatizált Ricky rendes elfoglaltsága, hogy videokamerájával szép és fenséges pillanatokat gyűjt. A filmdráma központi jelenetében a fiatalember Lester lányának, Jane-nek megmutatja azt a felvételt, amin rögzítette életének legfelemelőbb, fenséges tapasztalatát (*Amerikai szépség* 1:01:52–1:05:00). Az épületsaroknál kialakuló szélörvényben lebegve pörgő-forgó fehér nejlonzacskó tánca kettős jelentést hordoz: az ingázó interpretációs mozgás az osztenzív jeleneten belül is kialakul. Mindenekelőtt a fehér zacskó a jelentés eredendő eseményében a szemiózis ürügye, önmaga és önmaga reprezentációja is egyben. Az eldobott szemét sodródása egyrészt ironikus, ha tetszik, ökokritikai olvasatot kap („A” jelentés), ugyanakkor Rickynek a kamera objektívján keresztül projektálódó tekintetében a performansz maga a fenséges áthelelő tapasztalata („B” jelentés). Az „A” jelentés mindannyiszor tovább ingadozik „A” és „B” között, hiszen az irónia a zacskó jelölőjében ugyanúgy jelen van, mint levitáló

táncában a fenséges, ám a „B” jelentés nem osztódik tovább (vö. 3. *ábra*). Ahogyan a szintlépő ingamozgás meghatározásakor ezt részletesen is kifejtem, a jelölés ezen alakzatába kódolt értelmezői döntés szerzői és befogadói oldalról egyaránt kontrollálható. A kettős keretezés poétikai konstrukciójának leírását a következőképpen foglalja össze Eshelman:

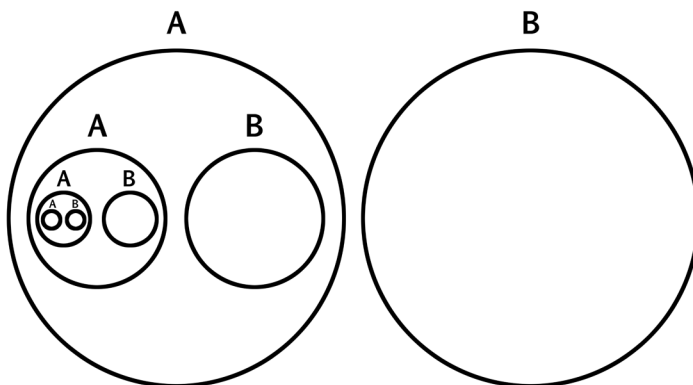
A performatizmust jellemző esztétikai eszköz a kettős keretezés. A kettős keretezés a külső (a mű szerkezete) és belső (valamilyen osztenzív jel vagy jelenet) keret közötti kapcsolaton alapul. A mű olyan módon épül fel, hogy az alapját képező premissza a két felület között oszcillál: az egyik logikája körkörös, zárt módon egészíti ki a másikat. Mindez sajátos performatív tautológiát eredményez, amely lehetővé teszi a kognitív úton megkérdőjelezhető, de formailag megdönthetetlen érvényű metafizikai jelölők végtelen körforrását a keretezés határain belül. Ezek a metafizikai jelölők ugyanakkor csak az adott mű keretezésén belül bírnak érvénnyel. Nyilvánvalóan mesterséges természetük, megalkotottságuk egyszerre erősíti meg a mű önmagától való elkülönböződését és jelenlétebe kódolt tényyszerűen adott voltát, miközben önkorlátozó módon jelöli ki saját esztétikai státuszának objektív, privilegizált, pozitív tapasztalatként meghatározott minőségét. Mivel mind a metafizikai jelölők elutasítása, mind a velük való azonosulás nyitott lehetőség a keretezés terében, ez az értelmezői helyzet a befogadót a zárt mű mesterséges fensége és a végtelen kontextualizálás banalitása közti választásra kényszeríti. A performatista műalkotás nem meggyőzni kívánja befogadóját, sokkal inkább hitbéli kérdéssé teszi az értelmezést. Mindez azt eredményezi, hogy a néző, olvasó ideológiai, erkölcsi pozíciókat foglalhat el, amire máskülönben nem volna lehetősége. A befogadás-elméletek felől szemlélve a folyamatot elmondható, hogy a performansz akkor sikeres, ha a befogadó hitrendszere valamilyen módon megváltozik, s az így létrejövő új mintázatot saját életvilágára, valóságára projektálja. (saját fordítás) (ESHELMAN 2008: 36–37)

7.4. A tükröződés, oszcilláció és keretezés alakzatai

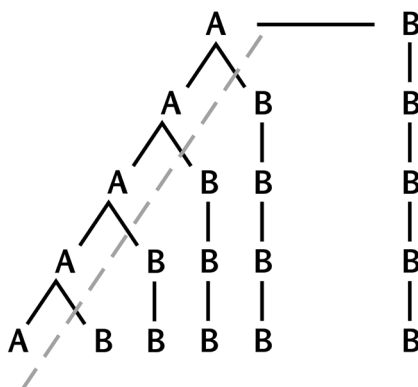
A fenséges esztétikai minőségével jellemezhető elméletek és műalkotások eddigi olvasatai a kettősségek keretezéseit, a bekebelező, metaleptikus ingamozgást, a folyamatos regresszióban és progresszióban létrejövő végtelen hatását, a bevonódás hitbéli mozzanatát hangsúlyozták. A szoros olvasatok során derivatív módon négy különféle kognitív alakzatot, illetve azok egy szerkezeti alesetét azonosítottam. A kiforduló és beomló kettős keretezés fogalmait az eshelmani „double framing” alkategóriáiként használom. Mindkettő strukturálisan a szintlépő ingamozgás oszcilláló dinamizmusára épül, ezért

annak meghatározása meg kell előzze a fenti terminusok definícióit. Mindenekelőtt azonban szükséges kitérni a Melville-fejezetben megelőlegezett, a narratív igazság-igény vizsgálatában szerepet játszó sajátos egyoldalú *mise-en-abyme* terminusomra. Valamennyi bevezetni kívánt fogalom meghatározását és ábráit módszertani megfontolásból együtt, ebben az alfejezetben összerendezve adom meg.

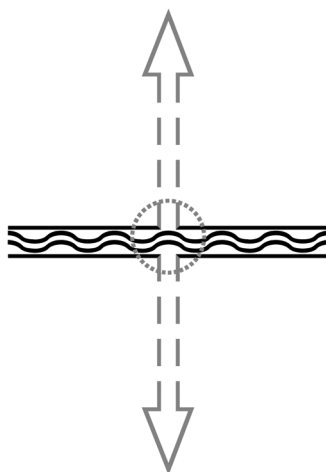
(1) Az egyoldalú *mise-en-abyme*-ot az 1.2-es alfejezetben részletesen tárgyalt *mise-en-abyme* megkettőzött, aszimmetrikus változataként azonosítom. A bekebelező polaritásnak is nevezhető alakzat esetében az adott dualitás egyik eleme alfajként foglalja magában saját válfaját, miközben önmaga az így keletkező kételemű alrendszerben ismét válfajként jelenik meg, amely ellenpárját megint csak alkategóriaként inkorporálja egy újabb alrendszerben, és így tovább *ad infinitum*. Mivel a szimmetrikus *mise-en-abyme* önmagába zárt rendszerével szemben az egyoldalú *mise-en-abyme* nyitott, aszimmetrikus párjában a végtelen tükröződés ismétlődései csak a binaritás egyik oldalán jelennek meg, így ez az alakzat az elbizonytalanító bevonás-bevonódás poétikai eszköze. Ha „A” és „B” dualitás „A” eleméről azt állítjuk, hogy van benne „B” is, akkor a kettősség „A” oldalán, és mindig csak ott, valamennyi újabb alárendelt szinten megjelenik az „A” is és a „B” is. Ezzel úgy stabilizálódik az első szint „A”–„B” dualitása, hogy az „A” oldal végtelen elágazásaival szemben lévő „B” oldal valamennyi azonos eleme üres kategória marad, míg az „A” szerkezeti áthelyeződések során változik színtről szintre (ld. 2–3. ábra). A két oldal közti különbség a szintek sokszorozódásában, illetve annak hiányában áll, s e kettő választási lehetőséget kínál fel, ami vagy befogadói döntés, vagy a narratív keretezés függvénye. A kettős keretezés zártságával kombinálva az egymást kölcsönösen kizáró *mise-en-abyme*-ikus pólus és az üres kategória kópiáit sokszorozó oldal közti választási kényszer bevonódást eredményez befogadói oldalon.



2. ábra. Az egyoldalú *mise-en-abyme* diagramja



3. ábra. Az egyoldalú *mise-en-abyme* bekebelező aszimmetrikus binaritásába kódolt kettősségeinek ágrajza



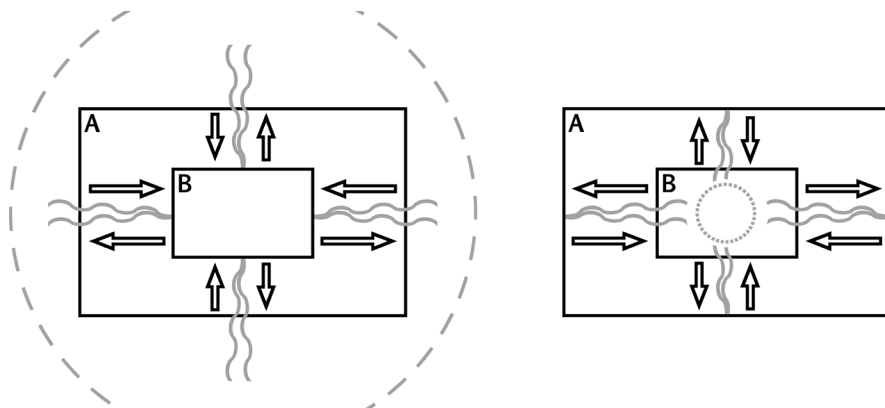
4. ábra. A szintlépő ingamozgás: az oszcillációban megképződő középpontból kiinduló függőleges tengely

(2) A *szintlépő ingamozgást* vagy *metaleptikus oszcillációt* kognitív mintázatként határozom meg. Egy adott binaritás két pólusa közti vízszintes tengelyen történő oda-vissza ingázó mozgás az Eric Gans-i értelemben vett centrális osztenzív jel kialakulásához vezet. A rezgő mozgás során a végtelenített áthaladás ismétlődő nyomai teremtik meg utólagosan a középpont perspektíváját. Annak ellenére, hogy csak a két pólus periférikus viszonyítási pontjai adóttak, az ingázó mozgás számára létezik centrum, amely így a két ellentétes elem egységként jelenik meg. A perifériák kijelölt középpontban a tárgy az osztenzív jelenetben egyszerre önmaga és önmaga reprezentációja, vagyis gansi értelemben

vett osztenzív jel. A tárgy mint a reprezentáció forrása függőleges tengelyen, kifelé tartó, kiforduló jelölő mozgásában az utólagosan teremtdő metafizikus jelölt szimulákruma felé tart. Befelé tartó irányban az önmagába omló jelölési folyamat az osztenzív jel monadikusságának szimulákrumát eredményezi. A függőleges tengely jelölési rendje a kettős keretetéssel kombinálva vezet el a kiforduló és beomló kettős keretetés alakzataihoz.

(3)–(4) A *kiforduló és beomló kettős keretetés* narratológiai szerkezeti ábrázolás. A két alakzatot a mű kerete és egy belső narratív keret egymást kizáró eldönthetlensége az értelmezés oszcillációját eredményezi (ld. 5–6. ábra). Annak okán, hogy a két lehetséges interpretáció közti centrum instabil marad, a műalkotás egy saját belső logikája szerinti választást kényszerít ki a befogadói oldalon. Mivel a posztmodern szürfikció körkörös tautológiáját ez a szerkezet elkerüli azzal, hogy a külső keret zárt marad, valamint hogy a két keret viszonya nem *mise-en-abyme*-ikus tükröződésre, hanem (két felkínált, egymást kölcsönösen kioltó jelentés-forगतókönyv közti) kizáró vagyra épül, az értékválasztás a narratív rendszerbe kódolt.

A *kiforduló kettős keretetés* azzal, hogy a szintlépés szimulákrumában visszamenőlegesen megteremti a jelentés egységét, az elemelkedés, a megbékélés, visszarendeződés, bölcs belátás katarzisát, a megtisztulás lehetőségét nyújtja. A *beomló kettős keretetés* a szemiozist szingularitássá redukáló folyamat, amely a metaleptikus áthelyeződés során visszamenőlegesen a jel mondaikus egységének képzetét teremti meg. A keret-a-keretben függőleges szerkezete mellett annak különös aleseteként az (5) *utókeretetés* mellérendelt para-ergonként, a főszöveget visszamenőlegesen felülíró csattanóként is beépülhet a narrációba. Valamennyi struktúra úgy épül fel, hogy a fenséges hatását nem a meggyőzés eszközeivel éri el, hanem a Pszeudo-Longinosz-i értelemben vett áthelyeződés (transzgresszió és eksztázis), tehát a hit bevonó aktusa által.



5–6. ábra. A kiforduló és a beomló kettős keretetés diagramjai

8. Kettős keretezés az Auster-narratívában

Az üres, lebegő jelölőkre épülő paranoid olvasási alakzatokkal összevetésben egy korábbi fejezetben már volt szó a Paul Auster poétikáját jellemző különálló posztmodern indíttatásról. Auster pályája, ahogyan például Don DeLillo, Jonathan Franzen vagy Toni Morrison munkássága, episztéméken átívelő életműként jellemezhető. A következőkben Auster egyes szövegein és filmjein kívül több más kortárs szerző munkájában megkísérlem kimutatni a kiforduló és beomló kettős keretezés poétikai alakzatait.

8.1. Négy, három, kettő, egy

Paul Auster *Láthatatlan* című, 2009-es regénye (magyarul: AUSTER 2011) szerkezetét, témáit, diszkurzusát tekintve a csökkenő sorozatok több alakzatával is jellemezhető. A szöveg, a cselekmény mindvégig a nagy elbeszélés szingularitása mint üres, láthatatlan középpont körül forog, amit a konnotált műalkotások is jeleznek: Dante Alighieri *Isteni színjátéka*, Bach egyik kétszólamú invenciója, és Carl Theodore Dreyer *Ordet* (Ige) (1955) című filmje. Mindegyik felsorolt alkotás a lezárt egység teljességére törekszik. Auster regényében a szingularitás láthatatlan, üres negyedik elemének körvonalait az eltérő szerkezeti szinteken valamennyiszer hármasságok rajzolják ki. Ezek a triók a keretezés különféle konstrukcióiba ágyazottan vagy kifelé, a transzcendencia irracionalizmusa irányába vagy beomló módon, a jelölés kettősségként megképződő terei felé nyílnak meg. A történet középpontjában olyan témák állnak, amelyek önmagukként jelölhetetlennek látszanak: a véletlen aleatorikus káosza, a fizikai erőszak és a háború nyelven kívülisége, a jelölés megszakítottsága és eldönthetetlensége, az incesztus tabuja.

A regény metapoetikus allegóriaként felütésében Dante *Poklának* egyik szereplőjével, a levágott fejét kezében lóbáló provanszál költő, Bertran de Born képével indít. A háborúhoz szerelmes ódát író tizenkettedik századi szerző fej nélküli figurája a szöveg központi emblémája. A megszakítottság képzeete végigterjed a szöveg egészén,

valamennyi rétegén: jellemzi a cselekményt ugyanúgy, mint a strukturális felosztást, az elbeszélői hangokat és a jelölési alakzatokat.

A cselekményszálak aleatorikusak és elvarratlanok maradnak, minden nagy egység egy-egy én-trió átmenetileg stabilizálódó hármasságára köré épül, akár maga a szerkezet. A grandiózus narratíva eredendően négy évszakot felölelő íve saját hármasságában marad csonka: a *Tavas*z (fiatalság), *Nyár* (szerelem), *Ősz* („Fall”, bukás, háború) fejezeteit sohasem zárja le a hiány fehér tereivel nyugtató *Tél*, helyette az egyik mellékszerplő, Cécile Juin para-ergonját, paratextusát, egy napló utólagos keretezését kapjuk.

A *Tavas*z egyes szám első személyű narrációjában az ifjú költőreménység, Adam Walker a hatvanas évek végén egy véletlen találkozás során megismerkedik a politológiát oktató Rudolf Bornnal és barátnőjével Margot-val. Born mint atyai jó barát anyagilag támogatná Adam lapalapító ambícióit, aki időközben azonban szeretői viszonyba bonyolódik a francia egyetemi oktató barátnőjével, így kialakul egy bonyolult szerelmi hármasszög. A fiatalember és az idősebb pár ismeretségének egy erőszakos este vet véget. A véletlen Born és Adam sétája során egy fiatalembert sodor elébük, aki töltetlen fegyverrel ugyan, de készpénzt követel tőlük, mire Born a tizennyolc éves Cedric Williamst hidegvérrel leszúrja (vö. áldozati *jelenet* [*sacrificial scene*], ESHELMAN 2009: 8–9).

A *Nyár* egyes szám második személyben meséli el Adam és nővére, Gwyn egy New York-i apartmanban 1967 nyarán kibontakozó vérfertőző szerelmi kapcsolatát. A már-már ikreként egységet alkotó párt elvesztett testvérük emléke is összeköti. Andyt gyászolva a fiú születésnapján minden évben három stációból álló rítust tartanak. A második egységben az egyes szám első személyt átveszi James Freeman, a híres író karaktere, innenől az ő keretezésében olvassuk a történetet. 2007-ben járunk, messze már a hatvanas évek végének forrongó politikai, társadalmi korszaka. A halálos beteg Adam egykori barátjának, Jimnek küldi el az olvasó kezében lévő regény kéziratát. A záró *Ősz* című rész még csak vázlatokban készült el, ezt James Freeman önti egyes szám harmadik személyű, a szereplőket kezdőbetűikkel jelölő formába. A történet múltjában ismét színre lép Rudolf Born. Adam el akarja csábítani Cécile Juin, a férfi jövődöbelijének lányát, hogy az özvegy bizalmába férkőzve leplezze le a gyilkost. Ismét kialakul egy hármasság, Adam a naiva Cécile-en keresztül vívja háborúját Born ellen.

Végezetül James Freeman meglátogatja Gwynt, aki kategorikusan cáfolja, hogy az incesztusra sor került volna. A neves író találkozik Cécile-lel is, aki átadja naplóját, amiben leírja miként találkozott sok év múltán az idős Bornnal a Hold-dombon, egy távoli karibi szigeten. A negyedik rész ennek a naplónak a szövegéből áll.

A *Láthatlanban* felépülő én-triók értelmezésében a szintlépő ingamozgás variációiban az osztenzív jel kibomló reprezentációs erejét tematizálják. Auster szövege – mint a nyitó bekezdés allegóriája előre beharangozza – lefejezett szöveg, az induló

progressziók mindannyiszor megszakadnak a harmadik elemnél, mielőtt a négyes szám zárlatát, zárókövét elérhetnék. Ha sorra vesszük a fenti szinopszisban szereplő hármasságokat, látható, hogy a központi hiány strukturálja őket. Dante azért száműzi az általa is nagyra becsült költőt, Bertrand de Born-t a pokolba, mert viszályt szított apa és fia, II. Henrik és örököse között. Rudolf Born mint apafigura Margot közvetítő, bábszerű szubjektumán keresztül kerül polaritásba Adammel. A kettejük közti oszcilláló, ellenséges, mégis közelítő eldönthetetlenségben jön létre Margot alakja, aki a nyitányban sablonos *femme fatale*, és ebben a hármasságban alakja mindvégig az *automaton* mechanikus közvetítő felülete is marad. Ez a gépies, mediális performativitás meg is jelenik a szövegben, amikor Adam elképzei, hogy Born a Margot-val közösül idegen látványára elégit ki magát. A helyettesítő apa és helyettesítő fia egysége még szimulákrumként sem jöhet létre ebben a binaritásban, a középpont osztenzív jele összeomlik: Margot nyom nélkül eltűnik a történetből.

Born erőszakos tetteivel az ifjúság (tavasz) ártatlan törekvése az egységre tehát kudarcot vall. A harmadik egység háborús narratívája az első fejezet tükörképét adja. Born és Adam most már ellenségekként tükrözik egymást, a közvetítő szubjektum ezúttal az ártatlanságában is koraérett Cécile Juin. A bosszútörténet nagy elbeszélése itt is befejezetlen, Adam és Born útjai elválnak anélkül, hogy történetük konklúziójához érne, hogy Cécile-en vagy a bosszú pusztító aktusán keresztül találkozhatnak. A két szemben álló pólus ingázó dinamikájában azonban performálódik Cécile története: az ő naplója, az ő barátsága és szövege lesz az, ami erős performatívként végül a három fő strukturális egységet a zárlat felől, visszamenőlegesen lesz képes keretezni.

A regény szerkezete hangsúlyozottan csonka, hiszen a *Tél* negyedik eleme hiányzik, Adam már nem él, Cécile naplója pedig nem a sorozat újabb darabjaként, hanem a teljes megelőző narratíva keretként kapcsolódik a szövegtesthez. Ha ezt a keretet leválasztjuk, egy saját befejezetlenségét, esetlegességét performáló trilógiát kapunk. Eddig a pontig a foucault-i *aléa* örvénylő hiánya és szaggatottság szervezi a szöveg mélystrukturáját.

[H]a a diszkurzív eseményeket homogén, ám megszakított (*discontinu*) sorozatként kell felfognunk, milyen státust adjunk ennek a megszakítottnak? Nyilvánvalóan nem az idő pillanatainak egymásutániságáról van szó, sem pedig a különböző gondolkodó alanyok sokféleségéről; hanem olyan cezúrákról, amelyek szétörlik a pillanatot, és az alanyt pozíciók és lehetséges funkciók sokaságába szórják szét. Efféle megszakítottság (*discontinuité*) sújtja és bénítja a hagyományosan legkisebb elismert vagy legalábbis legkevésbé vitatható egységeket: a pillanatot és az alanyt. És alattuk, tőlük függetlenül e megszakított sorozatok között olyan viszonyokat kell kialakítanunk, amelyekre nem az egymásutániság (vagy egyidejűség) jellemző, egy (vagy több) tudatban; az alany és az idő filozófiáján kívül

ki kell dolgoznunk a megszakított rendszeresség elméletét. Végül pedig, ha igaz, hogy minden ilyen diszkurzív és megszakított sorozat bizonyos határokon belül szabályszerű, akkor már nem lehet mechanikus oksági és ideális szükségszerűségű kapcsolatokat létesíteni alkotóelemeik között. Be kell vezetnünk a véletlen (*alea*), mint az események létrehozásának kategóriáját. Itt szintén érezhető egy olyan elmélet hiánya, amely lehetővé tenné a gondolkodás és a véletlen kapcsolatainak elgondolását. (FOUCAULT 1991: 883)

Az Auster-szöveg keretezési stratégiái ugyanakkor a radikális diszkontinuitás megtartása mellett elindítják a kiforduló és beomló jelölési folyamatokat is. Az alapvetően az Egyesült Államokban és Franciaországban játszódó történet a negyedik egység keretében a periférián és határon túli ismeretlen karibi sziget távoli zugában játszódik, a Hold-dombon. Az Auster *Holdpalotáját* idéző tér a kettős keretezésben létrejövő kifelé forduló metafizikus jelölési folyamat indexe. A szintlépő ingamozgás Eshelman modelljének két pólusa itt a *Tavas* és az *Ősz*, a centrum erős performatívja pedig a *Nyár*. E hármasság belső keretezésére épül rá a napló paratextusának külső parergonja, s a kettő közötti oszcillációban, a véletlenszerűség, csonka és kudarcos történeteiben válik lehetségessé az olyan szavak kimondása, mint szerelem, barátság, gyász és feltámadás. Mindez azonban döntés és választás kérdése is egyben: Adam és Cécile találkozása csak a mű zárata után volna lehetséges, Gwyn narratívája pedig kioltja a testvérszerelmek lehetőségét. Vagyis a kérdés – hogy megtörtént-e a barátság, megtörtént-e a szerelem, s legfőképp, hogy megtörténik-e a feltámadás – egyben cselekedet is, s a döntés az olvasó kezében van.

A két tárgyalt háromszög szembenálló pólusai közé centrumként kerül a harmadik évszak, a *Nyár* háromszöge. Ez a fejezet egy osztenzív eseményt beszél el: Adam és Gwyn incesztuózus szerelme a *Doppelgänger*-irodalom poe-i hagyományába illeszkedik. A két testvér egysége a két keretező háromszög közti ingamozgásban jön létre. Az ő történetük azonban a kettejük közti térben performált centrális harmadik személy, a gyermekként meghalt testvér, Andy története. Adam és Gwyn rítusa az idő szingularitásának szakrális, ismétlődő gyakorlata, amely három szakaszból áll. Miután gyertyát gyújtottak, ételt és italt vettek magukhoz és elénekelték a kötelező születésnapit, Gwyn és Adam először múlt, aztán jelen, végül jövő időben mondják ki, teremtik meg osztenzív jelként Andyt és reprezentációját. A feltámasztás rítusa egyrészt a folyamatos regresszió és progresszió ellenirányú fejlődésében, másrészt a keretezésben oszcilláló jelentéstulajdonítás terében történik meg.

Az egyes fejezetek narratíváiban létrehozott én-triók előadásait fenntartott szerkezeti regresszió keretezi. Az eshelmani kontrollált kontextust itt kiemelten a már említett három mű jelenti: Dante *Isteni színjátékának* hármassága, a Bach-mű kettős szólama, s végül Carl Theodore Dreyer filmjelenetének szingularitása. A narráció szintjén az

elbeszélői hang fokozatosan távolodik el ez egyes szám első személytől a harmadikig, ahol a szereplők már csak esszenciájuktól megfosztottan, szellemként, kezdőbetűikkel kerülnek megnevezésre. A negyedik, a külső keret utólagosan biztosító részben pedig egy mellékszereplő billenti ki az Adam-íróbarát konstrukciót ahelyett, hogy a *Tél* megnyugtató zárlatával nagymodernista kerek egészet alkotna. Cécile Juin naplója ismét egy én-trióra épül, az írás tere ezúttal a filosz Cécile (a tudás archívumának birtokosa), Samuel (a karibi őslakos) és Rudolf de Born (a félőrült gyarmatosító) közötti felületként jelenik meg.

A záró egység paratextusként, para-ergonként azonban a regényindító dantei pokolhoz kapcsolódik. Az infernó bugyrainak ereszkedő spirálját a Hold-domb irracionális emelkedője tükrözi a pokoli karibi melegben. Cécile Juin mellékszereplőként laterálisan maga is a keret műveleteinek része, hiszen nevének jelentésen június, így visszaköti az értelmezést a *Tavaszi* és *Ősz* pólusai közt megteremtődő osztenzív jelenethez, a *Nyár* központi szövegrészének, a Dreyer-film jelenetének monadikus egységéhez.

Amint a szintlépő ingamozgás variációira is, úgy a kettős keretezésre szintén számos példát találni Auster regényében. Cécile Juin paratextusa utólagosan keretezi az azt megelőző hármasságot. A narráción belül James Freeman története, társalkotói beavatkozása, majd előlépése szereplővé pedig párhuzamos külső keret von a hármasságokra épülő cselekményszálak köré. Ugyanakkor nem csak extradiegetikus szinteken, de hypodiegetikusan is kialakulnak kettős keretezések. Dante *Pokla*, az Erzsébet-kori bosszúdrama három színe a bennük beágyazott diszkurzushoz képest válik külsővé, és ez a mintázat rajzolódik ki a szöveg centrális filmjelenetében is.

A „fenséges” (*sublime*) kifejezés kétszer szerepel a szövegben, mindkétszer a korporalitáshoz köthetően. Először az étel illata fenséges (AUSTER 2009: 33), a második szöveghelyen az orgazmus gyönyöre (AUSTER 2009: 119). Az oszthatatlan egységet a szöveg számos pontján tematizáltan a test helyettesíthetetlen szingularitása jelenti a táplálkozás, a nemi aktusok, valamint a fizikai erőszak tranzakcióiban. Ezt az egységet idézné meg az évszakok nagy, ciklikus körforgásának elbeszélése, ami azonban megszakítottságában, illetve a lefejezett test képzetében tükröződve eltűnik a káosz aleatorikus jelölési rendszerében.

A kettős keretezés hiányában, befejezetlenségében az egység lehetősége paradox módon mégis adott. Bár a *Tél* fejezetének szerkezeti helyét elfoglalja egy paratextus, ám para-ergonként mégis csak megerősíti a megszakított keret határterületét. A külső keret tehát – ha megszakítottságában is – a nagy elbeszélés, a belső keret pedig a véletlenszerű jelölési láncok adják. A kettő közti ingázó mozgásban válik lehetővé a szingularitás egyszerre jelenlévő és ugyanakkor hiányként meghatározott helyének (az értelmezői tudat mögött hagyott) nyomok kirajzolva területe. Adam és Gwyn, Ádám és ikertestvére (*twin*) egysége a gansi, gilbert-i értelemben vett szakrális tabuként

egyszerre hozzáférhető és tételezhetetlen, éppen így a regény szerkezetébe kódolt többi egyoldalú *mise-en-abyme* is a befogadói döntés felé tereli a kettős keretek közti tér oszcillációjában létrejövő választást.

Az értelmezői helyzet poétikai potenciáljára a regény külön is felhívja a figyelmet a bevont műalkotások regresszív láncolatával. A regény többször is ad autopoeitikus utalást arra, hogy bár négyes osztatú, valójában egy háromfelvonásos Erzsébet-kori bosszúdrámaként olvasandó, ami a bachi kétszólamúság mennyei harmóniáján át visz el a test szingularitásának (1) osztenzív jelenetéhez, vagy épp (2) metafizikai reprezentációjához a befogadói tudat döntésének függvényében. Carl Theodor Dreyer *Ordet* (Ige) című 1955-ös filmjének központi jelenete az erős performatív beszédaktusának jelenete, amely egyszerre irányul intenzív módon az osztenzív jel szemiózisan belülré, és extenzív módon a metafizikus jelölő felé.

Huszonnégy óra sivár lélekelemzés után az agónia lassan alábbhagy. A fordulat szombaton kezdődik, a második este azon a július eleji hétvégén, amit Manhattanben töltesz. Vacsora után a nővéreddel a 104-es buszon lementek a Broadwayn a New Yorker mozihoz, és besétáltak a sötét, hűs helyre, hogy megnézzétek Carl Dreyer 1955-ös *Ordet* című filmjét. Normális esetben nem érdekelne egy kereszténységről és hitkérdésekről szóló film, de Dreyer rendezése olyan pontos és dermesztő, hogy egykettőre magával ragad a történet, ami egy zeneműre emlékeztet, mintha a film egy kéttételes Bach-invenció vizuális fordítása lenne. A lutheranizmus esztétikája, sűgöd Gwyn fülébe egy ponton, de mivel nincs bejárása a gondolataidba, fogalma sincs, miről beszélsz, és értetlen homlok-ráncolással reagál a kommentárra.

Aligha szükséges feleleveníteni a cselekmény bonyodalmaikat. Akármennyire ellenállhatatlanok azok a csavarok és fordulatok, azért csak egy történetet adnak ki a végtelen sok történet között, egy filmet a filmek tömkelegében, és ha nincs a vége, az *Ordet* sem hatott volna rád jobban, mint a többi jó film, amit az évek során láttál. A vége számít, mert a vége csinál veled valamit, ami abszolút váratlan, ami olyan erővel csap beléd, mint a tölgyfát döntő fejsze.

A gyerekszülésben meghalt parasztasszonyt nyitott koporsóba tették, mellette zokogó férje ül. A házaspár kislányának kezét fogva besétál a terembe az örült testvér, aki Krisztus második eljövételének hiszi magát. A maroknyi gyászoló rokon és barát szeme láttára, akik arra várnak, miféle blaszfémiát fog elkövetni ebben az ünnepélyes pillanatban, názáreti Jézus leendő megtestesülése nyugodt, halk hangon megszólítja a halott asszonyt. Kelj fel, parancsolja neki, emelkedj ki a koporsóból és térj vissza az élők világába. Pár pillanat múlva az asszony kezei megmozdulnak. Azt hiszed, ez csak hallucináció lehet, a nézőpont az objektív valóságból a zavart testvér agyára váltott. De nem. A nő kinyitja a szemét, és pillanatok múlva felül, újra életre kel. (AUSTER 2011: 140–141)

A jelenet az erős performatív aktusának metanarratíváját mondja el, a csoda azonban a beágyazott keretezésen áthaladva a diegetikus szinten elbeszélte cselekményt felülírva fejt ki hatását. A jel és saját reprezentációja eredetként nem, csak iteratív ismétlődésében, visszamenőlegesen teremthető meg az erős performatívban (vö. BOLLOBÁS 2010: 37). A feltámasztás újratemtő aktusa visszamenőleges támasztja fel az emlékezés rítusának erős performatívjában Andyt, Cedric Williamst és Adam Walkert is. Pontosabban mindez már az olvasó saját elváráshorizontjára, saját életvilágára is visszaható interpretatív döntése. A dantei pokol bugyrainak regresszióját tükröző Quilla (Író toll) szigetén magasodó Hold-domb progressziója tükröző alakzat, de nem szimmetrikus. A Hold-domb a *Láthatatlan* című Auster-regény paratextusaként azonos szerkezeti szinten elhelyezkedő napló központi szimbóluma, így egyszerre alá- és mellérendelt elem, alfaj és válfaj a binaritáson belül. A dantei pokol bekebelező pólusaként párhuzamosan teremti meg a Hold irracionálisát mint metafizikai létezőt, és teszi választható értelmezési középponttá az egész narratíván belül egy egyoldalú, aszimmetrikus *mise-en-abyme* végtelen regressziójában.

8.2. A *Lulu a hídon*: a performatív utókeretezés példái

Míg a *Láthatatlan* című regényt a kiforduló kettős keretezés alakzata jellemzi hangsúlyosan, Paul Auster 1998-as *Lulu a hídon* (Lulu on the Bridge) című szerzői filmjének poétikai szerkezete dominánsan annak beomló ellenpárjára épül. A keret a narratív szerkezetben is manifeszt módon érzékelhető. A nyitójelenetben Izzy Maurer, a sikeres jazzsaxofonista koncertje előtt épp könnyít magán, miközben piszoár fölötti falrészén vele együtt merülünk el G. W. Pabst 1929-es *Pandora szelencéje* című filmjének kiragasztott képkockáiban, rajtuk a kor dívájának, Louise Brooksnak és (paradox módon) a filmbéli Celiának igéző torzóival. A koncert során egy vendég eltévedt pisztolygolyója leteríti Izzyt, aki a padlón fekvé látja a mennyezetről felé zuhanó faldarabot egyre közeledni. Legközelebb ehhez a narratív kerethez már csak a film zárójelenetében térünk vissza, amikor a címszereplő Lulu (Celia) az utcán megpillantja az Izzy holttestével kiforduló mentőautót (vö. áldozati jelenet [*sacrificial scene*]; Eshelman 2008: 8–9). A film azonban, amelyet az ezredforduló előtt megjelent kritikák „a szerelem mindent átformáló, megtisztulást hozó erejének” katartikus apoteózisaként üdvözlöttek (saját fordítás) (Levi 1998), a keretet jelentő idő- és cselekménysíkon egyszerre kívül (a sosem volt történetben) és belül (az osztrénzív jel szemioziséban) játszódik.

Izzy ezen a második síkon belül pusztán csak megsérül, a sors kiszámíthatatlan szeszélye folytán megismerkedik Celiával, és életre szóló szerelmi kapcsolat bontakozik

ki kettejük között, ami kísérteties és hátborzongató (*unheimlich*) módon egy véletlen felbukkanó, sötétben derengő és levitáló kódarab köré épül. A filmvégi narratív csattanóként tudja meg a néző, hogy a mágikus kódarab és a film elején látott lehulló falrész egybeesik, hogy Celia és Izzy története sohasem játszódott le, illetve nagyon is megtörtént, hiszen mindvégig erről a románcról szólt a mozi. A kő monolitjának osztenzív jele a narratívában magát a jelölést, a reprezentáció teremtő aktusát jelöli, s ilyen értelemben válik kibontandóvá a film keretezése.

Celia Burns ugyanis színésznő, aki Izzy közbenjárására az 1927-es Pabst-remekmű feldolgozásában játszáná Louise Brooks címszerepét. Ehhez elengedhetetlen, hogy beleássa magát az eredeti alkotás részleteibe, körülményeibe, tágabb értelemben vett alkotói kontextusába. Mary Louise Brooks 1982-ben jelentette meg a hollywoodi filmgyártó gépezettel vívott egyszemélyes harcára kihegyezett önéletrajzát *Lulu in Hollywood* (Lulu Hollywoodban) címmel. A *Pandora szelencéje* meghatározó mérföldkő a színésznő pályáján, nem csak a biográfia és az Auster-film címeinek összejátszása, de a szelence sokaságot rejtő monolitja is összeköti valamennyi felsorolt narratívát. Adott tehát Georg Wilhelm Pabst eredeti/eredendő filmje, Louise Brooks (Lulu) önéletrajzi fikciója, s az ezeknek a keretezésében létrejövő Celia-szerelem. Az előbbi felsorolás elemei a *mise-en-abyme* klasszikus szimmetriáját mutatja a végtelen tükröződés regressziójában, azonban a külső keret (Izzy véletlen tragédiája) aszimmetrikus elrendezést épít a két keret között utólagosan megteremtett értelmezői oszcilláció köré.

A zárójelenet para-ergonja, utószövege csattanóként indítja meg a visszamenőleges irányú interpretatív folyamatokat. A keretezésnek ezt az utólagos alakzatát „formatív utókeretezésnek” nevezem (az alfejezet végén néhány példa szerepel variációira, eltérő változataira is). Mivel a bináris oppozíciók aszimmetrikusak, a jelentésség mindvégig nyitott marad a *Lulu a hídon*ban, a két megerősített, egymást mégis kizáró olvasat közti döntés a befogadói oldalon található. Ezt hangsúlyozza, hogy a feldolgozás munkája sosem zárul le, a film végül nem készül el. A titokzatos monolit mágiájára semmiféle magyarázattal nem szolgál egyik keret sem, s ahogyan a Louise Brooks-önéletrajz is hangsúlyosan megalkotott, úgy a teljes film szintén saját fikcionalitását, álomszerűségét hangsúlyozza mind látványvilágát (vö. ultraibolya fények), mind cselekményét (vö. váratlan és valószerűtlen konfliktusok) tekintve.

Paul Auster a posztmodernről különálló indíttatása a humanista nagy elbeszélések újrafogalmazásában keresendő. Bár művei mutatják a posztstrukturalizmus elméleti felismeréseire alapozott poétikai tükröződések, a fikció és valóság elbizonytalanodó határait járó metaleptikus narratív technikák jellemzőit, nem annyira a lebegő jelölők szabad játéka, sokkal inkább szerelem és barátság, emberi érintettség és kockázat, a bukásból kibontakozó magasztosság esélyei foglalkoztatják ezeket a szövegeket. Auster regényei az egység elbeszélhetetlenségével szembesülve a valóság végtelen

irrationalitásában kutatják a jelentésség lehetőségeit. Nagyszabású regénye, a *4 3 2 1* (AUSTER 2020a) az egymás variációiban összefonódó, de egymást kizáró életutak szólamokban performálja az egység sosemvolt harmóniáját. Éppen azért lesz domináns az olvasói oldalra áthelyezett döntési kényszer a posztmodern utáni poétikákban, mivel a fenséges tapasztalata – amint az antik gyökereinél is kimutatható volt – nem a meggyőzés eredményeként, hanem az áthelyeződés irrationalitásában megbújó hitbéli kérdésként jön létre. A mű szerkezetének szempontjából a legplasztikusabb és legnyilvánvalóbb strukturális elem a visszaható értelmezési folyamatokat indító narratív csattanó, vagy másképp a performatív utókeretezés.

Auster narratívájának felépítése abból a szempontból különleges, hogy az utólagos keretezés tulajdonképpen egy teljes külső keret, ami az indító és lezáró egységek ütközésében válik visszamenőleges jelentéstermelő erővé. A viccek logikáját felhasználó utókeretezés csattanószerű záratosságára példa Victor Pelevin *Hermit and Six-Toes* (Remete és Hatujj) című novellája. A filozofikus párbeszédre épülő szöveg záró, kilencedik egységében derül csak ki, hogy két keltetőben nevelkedett csirke Pelevin írásának főszereplője, akik a drámai tetőponton ketrecükből kitörve az egekig repülnek (PELEVIN 2001: 60–62). Hasonló, de már paratextusra építő utókeretezés, amikor a fő szövegtest után közölt más műfajú, elbeszélő, kontextusú hang változtatja meg visszamenőlegesen az olvasás addigi folyamatában létrehozott értelmezési pozíciókat, narratív tartományokat.

Ian McEwan *Vágy és vezeklés* (Atonement) (2001) című regényével (magyarul: McEWAN 2005) pontosan ez történik. A történet Briony Tallis zsenyéjével, az *Arabella megpróbáltatásai* melodráájával indul. A mű a műben azonban nem tükrözést szolgál, a színdarab megírása öncélú és üres. Briony hübriszének feldolgozására egészen a regényt záró epilógusig kell várunk, ami az alkotást a megélt tapasztalat során hitelessé, érvényesé teszi. Az epilógus szövege visszamenőlegesen írja felül a cselekmény korábbi történéseit: az elbeszélői szempontok megcserélése, a cselekmény tetőpontjainak áthelyezése, a domináns és alárendelt pozíciók átrendezése új szöveget generál. Az *Arabella megpróbáltatásai* és a *Vágy és vezeklés* utóhangjának kettős keretezése között visszamenőlegesen teremődik meg az az etikai dimenzió, ami a bűn helyrehozhatatlan traumáját központi témaként elbeszélhetetlenné teszi a fő szövegtestben.

Ugyancsak az elbeszélhetetlen történet körül forog Geoff Ryman *The Unconquered Country: A Life History* (Le nem igázott ország: élettörténelem) (1987). A fantasy-történet a kambodzsai Pol Pot-rezsim elmondhatatlan szörnyűségeiről beszél egy olyan világban, ahol a falusiak élő házakban laknak, és méhüket szerszámalkatrészek kihordásához adják bérbe. Az ötrészes regény borítóra írt paratextusa, mottója („nem minden fantasy a fantázia szüleménye”) jelentőségét az utószóban nyeri el, amikor az „élettörténelmet” író kanadai szerző élettörténete visszamenőlegesen indítja meg

a fantasy dokumentarista olvasatát, mégpedig a cselekmény lezárulta után. A bonyolult keretezést az *Utószó* első mondata így indokolja: „Kambodzsa történetét egyre inkább fenyegeti a sablonossá válás veszélye” (saját fordítás) (RYMAN 1990: 129ff). Ebben a spekulatív fikciós regényben szintén a hitelesség valóságigénye hozza létre az utólagos keretezést, valamint a fantasztikus és a dokumentarista műfajok közti ingázó interpretáció mozgását.

A fenti művek a szerkezeti keretek megképzése során nem pusztán két értelmezési mező közti oszcillációt mutattak, hanem egy függőleges interpretatív tengely beemelésével, a kereten belül megjelenő végső referencialitás igazságigényként meghatározott jellemzőjét is. A következő fejezetben az ilyen igazságigénnyel fellépő, illetve azt beteljesíteni szándékozó poétikai szerkezetekre igyekszem példákat hozni.

8.3. Az igazságigény kettős keretezése

A kettős keretezés aszimmetrikus binaritásába kódolt értelmezési lehetőség poétikájára példa Paul Auster magyarul is megjelent novellája, a *Sztanyiszlav farkasai* (AUSTER 2020b). Az eredeti angol cím még inkább hangsúlyozza az igazságigény kettős keretezésében rejlő oszcilláló értelmezői mozgást: *The Wolves of Stanislaw: An Improbably True Parable for the Pandemic Age* (Sztanyiszlav farkasai: a járványkor valószínűtlenül igaz parabolája) (AUSTER 2020c). Az indítóbekezdés valamennyi szempontját, kérdését tekintve az eshelmani kettős keretezés sajátságaira reflektál:

Vajon egy eseménynek igaznak is kell lenni ahhoz, hogy igaznak fogadják el, vagy az esemény igazzá válik attól, ha hiszünk benne, még ha az, ami állítólag megtörtént, valójában nem is történt meg? És mi van, ha minden erőfeszítésünk dacára, hogy kiderítsük, megtörtént-e az esemény vagy sem, végül a bizonytalanság zsákutcájába jutunk [...]? És ami még fontosabb: ha a történet olyan elképesztő és olyan erőteljes, hogy a csodálattól tátva marad a szánk, és úgy érezzük, hogy megváltoztatta, gazdagította vagy elmélyítette a világlátásunkat, akkor egyáltalán számít, hogy igaz vagy sem? (AUSTER 2020b)

A történet rövid és látszólag egyszerű. Paul Auster, az író európai útja során időt szakít arra, hogy ellátogasson keletre, Sztanyiszlav városába, ahonnan nagyapja a zsidóüldözések elől Amerikába emigrált a második világháború idején. A novella egy anekdota köré épül: a helyi ortodox pap arról mesél a messziről jött idegennek, hogy a háború vége felé, amikor a németekkel egy időben a teljes lakosság is elmenekült a városból,

farkasok költöztek oda hatalmas falkákban. A történet igazságértéke a kettős keretezésen belül nyer valenciát. Az angol nyelvű alcím jelzi a pandémiás kor dokumentarista referenciapontját: a történet hasonlat, mégpedig a jelen valóságának irodalmi reprezentációja. Az anekdota hitelességét azonban aláássa, hogy sem Auster történészismerőse, sem az archívumból előásott dokumentumfelvételek nem támasztják alá annak igaz voltát.

A szöveg közepe megidézi az ortodox Szent Feltámadás templomot megtöltő jelenkori fiatalok képét, akik egy közös imára gyűlnek össze a pandémia vészterhes időszakában. Ezt a kifelé irányuló keretezést ellenpontozza a jelölés artisztikumának beomló keretezése, amely egy első világháborús Georg Trakl-vers négy sora: „Tüskés vadon övezi a várost, / véres lépcsőkről kergeti a hold / a megrémült asszonyokat. / Vad farkasok törtek be a kapun” (Idézi AUSTER 2020b). Auster novellájának poétikai innovációja abban áll, hogy valóság és fikció mindig-már relativizált viszonyát ebbe az egyaránt kiforduló és beomló keretbe helyezve összekapcsolja a szakralitással.

Amennyiben a 3. ábra egyoldalú *mise-en-anyme*-jét ábrázoló ágrajzában az „A” elemeket a „valóságra”, a „B” elemeket a „fikció” szavakra cseréljük, jól látható az alakzatba kódolt választás lehetősége. Hiszen a fellelhető dokumentumok cellulózszalagjai nyilvánvaló politikai megrendelésre, a szovjet hadsereg propagandisztikus céljainak megvalósítására készültek (vö. „tömeget alakító színészek”). A pap anekdotájának igazsága nem helyi értékében, deiktikus referencialitásban keresendő, sokkal inkább az azon szüntelenül áthaladó értelmezői tevékenységben történik meg. A novella zárata éppen az ebben a döntésben rejlő erős performatív beszédaktust hangsúlyozza, amikor a következő sorokkal zárul Auster szövege:

És ezzel visszaértem oda, ahonnan indultam, a kérdéshez, amire nincs válasz: Mit higgyen az ember, amikor nem lehet benne biztos, hogy egy állítólagos tény igaz vagy sem?

Olyan információ híján, ami megerősítené vagy cáfolná a hallott történetet, én a költőnek hiszek. És akár voltak, akár nem, hiszek a farkasokban. (AUSTER 2020b)

A fiktív igazságot és az igazság fikcióját egymásba játszó szerkezeti tematizálására egy hírből lett dráma alapján készített film a következő példa. John Guare 1990-es *Six Degrees of Separation* (Hat lépés távolság) című drámájából három évvel később Fred Schepis rendezésében készült filmadaptáció Stockard Channing, Donald Sutherland, Will Smith és Ian McKellen szereplésével. A dráma különlegessége, hogy központi, szimbolikus gondolata maga is a jelölés folyamatára utal, ráadásul Karinthy Frigyes 1929-ben írt *Láncszemek* című novelláját idézi. A magyar író ebben fogalmazza meg azt a hálózatkutatási premisszát, hogy a világ valamennyi lakója összekapcsolható öt közbülső ismeretség, kézfogás, láncszem beiktatásával.

Guare drámájának, amint azonnali sikerének is lényegi eleme, hogy „igaz történeten alapul”. A *The New York Times* 1983. november 20-án közölte az alábbi hírt:

Egy buffalói tizenéves, aki korábban a színész Sidney Poitier fiának adta ki magát azzal a céllal, hogy így prominens New York-iak bizalmába férkőzzön, pénteken bűnösnek vallotta magát többrendbeli lopási kísérletben, jelentették be az illetékesek. A tizenkilenc éves David Hamptonra hét év börtönbüntetés vár. Január kilencedikén mondja ki a végső ítéletet a manhattani Állami Legfelsőbb Bíróság Ítélszéke. Mielőtt enyhítésért fellebbezett volna, mindösszesen tizenöt évnyi büntetés várt a vádlottra többrendbeli tolvajlás, illetve nagy értékű lopás bűncselekményének elkövetése miatt. Mr. Hamptont azzal vádolják, hogy gyermekeik barátjának kiadva magát cserkészte be áldozatait, köztük a Columbia Egyetem Zsurnalisztikai Intézetének dékánját, Osborn Elliotot, illetve John Jay Iselint, a WNET-TV Tizenhármass csatornájának elnökét. A vádlott azt állította, hogy ő Potier fia, és nemrég kirabolták. Nevezett színésznek nincs fiúgyermeke. Mr. Hampton ezek után beköltözött a kiszemelt családok manhattani otthonaiba, hogy onnan alkalmanként pénzt és ruhát vigyen magával. Brenda Soloff helyettes főbíró, aki az enyhítésért benyújtott fellebbezést befogadta, nem nevezte meg a végső ítélet büntetési tételét, de kilátásba helyezett egy 5000 dolláros pénzbüntetést a rászedett áldozatok kárpótlására. (saját fordítás) (THE ASSOCIATED PRESS 1983: 45)

John Guare színdarabjával kapcsolatban az adaptációs kritika felől elsősorban az a kérdés vethető fel, hogy mennyire hűséges az igaz történethez. Egy afroamerikai, homoszexuális fiatal felnőttéről van szó, aki egyszerre Pygmalion és Galatea, de mindenképpen bűnös. Paradox módon éppen ezért birkózik meg Guare színdarabja nehezen a rasszizmus és homofóbia árnyékával egy olyan történetben, ami nem képes arra, amire Richard Wright vagy Toni Morrison szövegei vállalkoznak: megszabadulni a fehér tekintettől (*white gaze*). Így hát másodrenden különösen fontossá válik az a kérdés, hogy a sztárparádét felvonultató hollywoodi adaptáció mennyire hűséges az irodalmi eredetihez. Bár Schepis rendezése beleillik a drámafeldolgozásoknak abba a filmes kánonjába, amit az eredetivel összeforrva a *Vágy villamosa* (1951), vagy a *Nem félünk a farkastól* (1966) képvisel, két ponton jelentősen változtat a Guare-drámához képest. Egyrészt kiveszi a főszereplőknek a negyedik fal lebontásával a közönséghez intézett monológjait (s társalgási környezetbe helyezi), másrészt megváltoztatja a zárlatot, a cselekmény kifutását.

A jelen vizsgálat fókuszában azonban nem az a cél áll, hogy az igazságigénnyel felépő három szöveg eltéréseit elemezve kimutathatóvá váljanak poétikai különbségeik, sokkal inkább fikció és valóság aszimmetrikus kettősségeinek sokszorozódása, illetve a kettős keretezés közti oszcilláló mozgásában létrejövő metajelölők kimutatására

törekszem. Már az újságcikk is fikciós narratíva, hiszen nemcsak, hogy nem tudhatjuk meg belőle Hampton és az Ellioték igaz történetét; de maga a történet Hamptonra is visszahatott, később valóságos sztárrá vált, aki követelte Guare elismerését a tőle, önnön saját életéből lopott történetért. A hírhez képest a dráma cselekménye ugyanúgy fikció, mint valóság, akár az új mű, aminek leválását a mégoly hűséges filmváltózat eltérései, sajátos médiuma önmagában garantálják. Vagyis a bekebelező kettősségek logikáját követve (vö. 3. ábra) a befogadó mindannyiszor választás előtt áll, hogy eldöntse, mennyiben fikció vagy valóság, illetve mennyire autentikus és eredeti, amit éppen lát. Valójában tehát keretet, keretezést választ a terminus goffmani értelmében.

A fentiekben jeleztem, hogy az adaptációs kritika felől érkező kérdések a hitelesség, az eredetihez való hűség szempontjából fogalmazódnak meg. Gordon E. Slethaug *Adaptation Theory and Criticism* (Feldolgozáselmélet és Kritika) című kötetében Paul Auster *Auggie Wren karácsonya* (*Auggie Wren's Christmas Story*) című művéről a hűség tanulmányok (*Fidelity Studies*) diszciplínája felől közelít (SLETHAUG 2014: 20). A novellaként is megjelent filmbéli jelenetsor részét képezi Auster 1995-ös *Füst* (*Smoke*) című filmkollázsának (WANG 1995). Slethaug a hitelesség és hűség felől feltett kérdése szöveg és filmfeldolgozás viszonyát illetően a kötetben a következő választ kapja: „Auster munkája oly módon közelít a mesternarratívákhoz, hogy aláassa azok kulturális autoritását, és a [posztmodern] esetlegességet hangsúlyozza mind kulturális, mind művészi reprezentációik esetében” (saját fordítás) (SLETHAUG 2014: 167). Az autoritás központba emelésével Slethaug a lyotard-i „makacsul visszatérő mesternarratívákat” (LYOTARD 1984: xii) állítja párba a bahtyini dialogicitás autoritativ elemével. Mihail Bahtyint idézve (SLETHAUG 2014: 174) Slethaug a posztmodern állapot domináns sajátságaként tünteti fel mindazt, amit Bahtyin bármely nyelvi regiszter maszkjaként, az eredet forrása hiányaként ír le (BAKHTIN 2008: 273). Valójában Slethaug ezzel a megállapításával Joseph Natoli lényegi megállapítását visszhangozza, amely a hasadás (*breach*) központi terminusával írja le azt az ismeretelméleti tapasztalatot, ami az igazságigénnyel fellépő narratívák viszonylagosságát a posztmodern állapot meghatározójaként emeli ki.

A teljes és egyetemleges igazság megalapozásának hiánya gondot okoz az „én”-nek, aki a valóságban és a világban, mégpedig a kapcsolódásokként felfogott világban élve folyamatosan arra kényszerül, hogy mérlegelje, mennyiben történik az, amiről azt állítja, hogy megtörténik, és mennyiben valami egészen más. A valósággal tartott kapcsolatunk határozatlansága az alapvető igazságokat – és azok valamennyi változatát – az igazság megkérdőjelezhető narratíváivá változtatja. Az „én”-ek éppen ilyen narratívák ütközőzónájában fejlődnek önmagukká. Vagyis végeredményben nem valamiféle posztmodern eltévelyedésnek tudható be, ha félretolunk alapvető igazságokat – tudományosakat,

morálisakat egyaránt –, hanem sokkal inkább annak a felismerésnek, hogy milyen mértékben bizonyulunk képtelennek a reprezentációra, arra, hogy elkülönítsük világainkat magától a világtól. (saját fordítás) (NATOLI 1997: 40–41)

Gordon Slethaug a bahtyini autoritatív hang posztmodern applikációjának kimutatására Paul Auster műve mellett a Guare-darab filmfeldolgozását hozza illusztratív például. Az igaz történetek (*‘based on a true story’*) valóságigényét vizsgálva Slethaug tulajdonképpen összekapcsolja a bahtyini heteroglosszia és dialogicitás fogalmait megalapozó felismerést Thomas Leitch adaptáció-elméletével. Ha nincsen autoritatív szó, vagyis egy olyan forrásszöveg, amit a mű Ur-textként, ősi, eredendő jelentésként kezel – tehát csakis egymás viszonyosságában felépülő szölamok léteznek (BAKHTIN 2008: 342) –, akkor mindez fokozottan igaz a valóságigénnyel fellépő film vizuális reprezentációja esetében. Részben Thomas Leitch munkáira építve Slethaug a szerző *Filmadaptation and Its Discontents* (beCsapó: filmadaptációk) című kötetének alapgondolatát ismétli. Leitch ezt írja: „Az »igaz történet« alapján készült mű egy olyan szövegre utal, amely egyszerre szöveg és nem az, amely mutatja azokat a tulajdonságokat, amelyek egyes forrásszövegekre jellemzőek, másokra pedig nem” (saját fordítás) (LEITCH 2007: 281). Slethaug maga is megragad abban a gondolatkörben, hogy mivel a történelmi tények rögzítése ugyanúgy kitett a fikcionalitásnak, mint maga az értelmezői tevékenység, így az Auster-film esetében, akár a Schepis-film drámafeldolgozásánál, az adaptáció jelentette „többlet és helyettesítés hasznosnak bizonyulhat teljes életnarratívák felülvizsgálatában is” (SLETHAUG 2014: 54). Leitch viszont ezen a tautologikus, önismétlő logikán észrevétlenül túllép, amikor az alapvetően nyelvbe zárt szövegirodalom dogmájára alapozott adaptáció-fogalmával kapcsolatban a következő megjegyzést teszi: „Sőt mi több, a nem létező forrásszövegek vonzerejét jelentheti az is, hogy beidézésük tulajdonképpen megteremtésük visszamenőleges aktusa” (saját fordítás) (LEITCH 2007: 302).

Gordon Slethaug interpretációi afölött siklanak át, hogy mindkét megidézett film esetében éppen az erős performatív teremtő beszédaktusa a központi cselekmény. Auggie Wren (AUSTER 2004a) története olvasható és nézhető (*Füst*, WANG 1995) az osztenzív jel segítségével megteremtett szeretet humanista történetének. A novella kettős keretezésében Paul Austert felkérlik, hogy írjon karácsonyi történetet egy lapba. Semmi nem jut eszébe, de barátja, a trafikos Auggie elmesél egy történetet, aminek valójában mindvégig az a tétje – akár a *Sztanyiszlav farkasai* esetében –, hogy története igaz-e vagy sem, hogy elhiszük-e vagy inkább nem. A trafikost egy fekete suhanc meglopja, menekülés közben elhagyja tárcáját, egy cím is szerepel benne. Auggie felkeresi karácsony este a házat, ahol egy vak néni, a tolvaj nagymamája fogadja, aki azt hiszi, rég nem látott unokája jött el hozzá. Auggie belemegy a játékba (vagy részt vesz

a valóság megszépítésében), és a látogatás végén magával visz egy valószínűleg lopott fényképezőgépet, az érzékelés monolitját. A történet tétje éppen ez a fényképezőgép. Auggie-t eleve nem is így hívják, a szerző hangsúlyozza, hogy – barátját védendő – álnévről van szó. Vajon hihető-e a vak idős asszonyt meglopó hobbifotós története? Mindez lényegtelen a történet szempontjából, ami egyszerűen csak két ember találkozásáról szól, és az olvasóról, aki mindezt vagy elhiszi, vagy nem, erről már önmagának kell döntenie. A kettős keretezés poétikai célja éppen a döntéshelyzet létrehozásában nyeri el értelmét.

Visszatérve a *Six Degrees of Separation* című film (a *Füstben* úgyszintén játszó Stockard Channing által megformált) Quisájához, Gordon Slethaug észreveszi a női főszereplő értelmezésében kulcsszerepet játszó képzőművészeti utalásokat, de mindvégig a posztmodern relativizmus emblémáiként értelmezi azokat. A mű (mind a dráma, mind a film) egyik központi motívuma a képkereskedő férj, Flan Kittredge egyik szerzeménye, egy kétoldalas Kandinszkij-festmény. Slethaug a filmben bemutatott két festmény, Vaszilij Kandinszkij *Fekete vonalak* (1913) és *Néhány kör* (1926) című alkotásai-ban a káosz és rend kettősségét, választásuk eldönthetetlenségének relativizmusát húzza alá (SLETHAUG 2014: 52). A kétoldalas festmény ugyanakkor a keretezés két pólusa is, hiszen kétoldalú Kandinszkij-kép sohasem készült, különálló pólusokként hozza létre a két absztrakt festmény az értelmezés oszcilláló mozgását: így válnak ugyanannak a központi, monadikus jelentésnek két liminális felületévé. Mindez tematizáltan is megjelenik a valóság keretezte drámát feldolgozó filmben. Állandó flashbackek szakítják meg a nagyjelenetet, aminek során a kép előtt járkáló Quisa a szélhámós Paullal folytatott telefonbeszélgetés közben megteremti önmagát, az új és szabad Quisát. Az asszony az erős performatív aktus során éppen a posztmodernizmus mottójának is beillő önmeghatározásán lép túl: „Indokolatlan ecsetvonások kollázsa vagyok csupán. Véletlenszerű rögtönzés” (saját fordítás) (GUARE 2016: 116). A drámai csúcspontot jelentő katartikus jelenet a filmben folyamatosan forgatott kettős Kandinszkij-kép előtti térben, már-már küszöb alatti felvillanásokban idézi meg Quisának a Sixtus-kápolnában tett látogatását. Michelangelo Buonarroti *Ádám teremtése* (1509–1510) című freskóját épp restaurálják, így a szimpatikus látogatónak a mesteremberek megengedik, hogy egy függőlegesen állítható állványon egészen Isten ujjáig emelkedjék, amit Quisa pajkosan meg is legyint (*Six Degrees of Separation* 1:28:28). A slethaugi rend és káosz kettős pólusa a fiktív Kandinszkij-kép két felülete között megnyitja a jelölés függőleges irányát, amely már a legkevésbé sem ironikus vagy absztrakt, sokkal inkább humanista, elemelkedett és nagyon is emberi. Pontosan olyan, mint Paul Auster karácsonyi története.

9. A burjánzó szociokulturális fenséges

Paul Auster műveinek vizsgálata a kutatás azon szempontját és irányát erősíti, amelynek elsődleges célja a fenséges esztétikai minőségének korszakokon átívelő, állandó kulturális jelenlétét, ismétlődő mintázatait és párhuzamosságait volt hivatott kimutatni. Paul Auster eddigi életműve a posztmodern kánon egyik kiemelkedő szerzőjeként remek ürügyet és alkalmat szolgáltat arra, hogy a modernitás, a posztmodernitás, illetve az ezredforduló utáni kezdődő korszak azonosságaira irányítsuk a figyelmet. A fenséges vizsgálata pedig kitűnő helyzetet teremt ahhoz, hogy egy négy évszázadot felölelő poétikai folyamat kapcsolódási pontjait, változatlan és cserélődő építőköveit, szerkezeti elrendezéseit működés közben figyeljük meg. Az európai hagyomány főbb folyamatainak átültetése, újrajátszása, illetve a vele való versengés a tizenhetedik századtól kialakuló észak-amerikai kultúrtörténetet különösen alkalmassá teszi egy ilyen vizsgálatra. A fenséges elméleti hagyományában ugyanúgy, amint az esztétikai minőséget poétikai szervezőerőként kiaknázó művek hagyománytörténetében is kimutatható volt az áthelyezés, áthelyeződés atemporális mozzanata, a jelölési folyamatok szintlépő ingamozgása, az önmagánál nagyobb rendszert beépítő szerkezetek szimmetrikus és aszimmetrikus *mise-en-abyme*-jai, a keretezés megkettőzésében rejlő extenzív és intenzív végtelen hatásának esztétikai potenciálja.

A fenséges, mint láthattuk, legelőbb retorikai fogalomként került meghatározásra, ám későbbi filozófiai hagyománya, folyományai, konnotációi ismeretelméleti, lételméleti megfontolásokat ugyanúgy meghívtak, mint morális, humanista, pozitivisták értékelvű normákat. Az emberi állapot változatlanságát izgalmas módon kommentálja annak az alakzatnak a története, amely a befogadhatatlan befogásának mindig-már-jelenlévő paradoxonára épül. E kötet egyik célja éppen az, hogy a hagyományosan a romantika felől megközelített esztétikai minőség súlyát és kulturális jelentőségét arányosabbnak láttassa, mind a tizennyolcadik századot megelőző, mind az azt követő korokban. A fenséges ugyanis nem helyezhető el azonos taxonómiai skálán sem a széppel, sem a pittoreszkkel. Amíg az utóbbi kettő a harmónia, illetve az önfeledt mozgás játékoságának elérendő minőségei, addig a fenséges a befogadói szubjektum önmagán kívül kerülésének ontikus tapasztalata. Az eddigi vizsgálat során látható volt,

hogyan a fenséges eltérő poétikai szervezhetnek egyes műveket, de életműveket is. Volt szó a melville-i bekebelező fehér fenségről, Poe hasonmásaiban a feketeség fenséges-ségéről, de a szingularitások radikálisan különböző megteremtési módjait követték a könyv fejezetei a luminizmus poétikájától a nagymodern nosztalgikus rekonstrukción át a posztmodernben is megfigyelhető iróniától mentes fenségesig.

A fenséges új típusai, azok újszerű elnevezései már a posztmodernitás alatt bekerültek a kritikai diskurzusba. A nukleáris fenségesről a múlt század nyolcvanas éveiben is bőséges szakirodalom állt rendelkezésre, de a politikai és technológiai fenséges fogalmai is előkerültek recenziókban és tanulmánykötetekben egyaránt. Az ezredforduló után azonban mintha szaporodni látszanának az ehhez hasonló minőségjelzős szerkezetek. Annak eldöntése, hogy az olyan kifejezések, mint imperiális fenséges, posztkoloniális fenséges, forradalmi fenséges, a rassz fenséges vagy az ipari fenséges tulajdonképpen alkategóriái, rajai (deklinációi, inflekcói) vagy esetleg válfajai a fenséges eddig vizsgált megjelenési formáinak, e munka fókuszán túllépő vállalkozás volna. Gillian Borland Pierce szerkesztésében 2012-ben napvilágot látott *The Sublime Today* (A fenséges ma) című kötet izgalmas szempontokkal szolgál, bár egyes fejezetei kilenc évvel a megjelenés után már elavultnak, illetve kevésbé relevánsnak tekinthetők. A folyamatosan alakuló, változásban lévő, illetve újabb és újabb fenségesfajtákat kitermelő kortárs kulturális jelenségek egyszerűen túl közeliak ahhoz, hogy minderről érdemben szólni lehessen. Annyi azonban talán megkockáztatható, hogy a prefix-izmusok burjánzásával párhuzamosan egyre-másra felbukkanó új fenségestípusokat hasonló igény, érzékenység és motiváció szüli, mint ami a manifesztumokból, pontokba szedett programokból kiolvasható volt. Éppen ezért tűnhet hasznosnak a fenséges új alkategóriáinak jellemzőit felmutatni néhány kiragadott példa segítségével. Mivel a vizsgálat periódus a tizenhetedik század első évtizedeitől immár az ezredforduló utáni évtizedekhez ért, számos példa a vizuális kultúra területére esik majd, vagy azzal határos lesz (például mert a filmes adaptációról szót kell ejteni egy adott szöveg esetében).

9.1. A technológia elektromos, nukleáris és digitális fenséges

A technológiai elektromos, nukleáris és digitális fenséges fogalmai az ipari forradalom újabb hullámain, paradigmaváltásait követve alakultak ki. E fogalmak fejlődése a pozitivistáknak haladáseszmény bűvöletében, illetve – paradox módon – annak kritikájaként alakultak ki. Vincent Mosco 2004-es *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace* (A digitális fenséges: mítosz, hatalom és kibertér) című kötetét két törvény idézésével indítja. A Moore-törvény a hatvanas évektől kimondja, hogy az integrált

áramkörök összetettsége tizennyolc havonta megduplázódik. Ezzel szemben Al Gore-ról elnevezett törvény szerint tizennyolc havonta az internettel kapcsolatos mítoszok és a valóság távolsága duplázódik meg (Mosco 2004: 1). A Moore-törvény már rég megdőlt, a Gore-törvény viszont eleve nem veszíthette el érvényét, hiszen nem a technológiáról, hanem az embernek a technológiához való viszonyáról tesz állítást.

A technológiai fenséges-koncepciók Mosco központi gondolata szerint az ipari forradalom egyes fejlődési hullámaihoz kötött mítoszteremtés gyakorlatának eltérő esztétikai következményei (Mosco 2004: 1–7). A megértés fenségessé tágított történeteinek egymásutániságából sematikus, jól körülírható tipológia rajzolódik ki. George és Robert Stephenson első személyszállításra alkalmas gőzmozdonyát 1825-ben a fejlődés és civilizáció természet fölött aratott győzelmeként ünnepelte a sajtó. A Lumière-fivérek első mozgóképe, *A vonat érkezése* című 1896-ban bemutatott egyperces alkotás hideglelős borzongást váltott ki a publikumból, míg a Montparnasse vonatszerencsétlenség 1895-ös fotográfiái már fenséges rettenetet. Néhány évvel később a kötöttpályás közlekedés az emberiség mindennapjainak banális és triviális részévé vált. Mosco példatára kiemelten a kommunikáció változásait követve részletesen tárgyalja, hogy a távirdek korát miként követte az elektromosság, a telefon, a rádió, a televízió, majd a számítógép és az internet kora (IBID.). A szerző tézisében az apoteózis szakaszát a démonizáció mitikus folyamata követi, míg a technológiai újítás a mindennapok részeként a társadalmi, gazdasági, politikai változások hajtóerejévé nem válik. Mind a technológiai utópiák, mind a disztópiák tehát a változatlan emberi állapot mítoszteremtő hajlamának fenségesség-képzeteihez köthetők, ilyen értelemben egy paradigmaváltás átmeneti, de ciklikus korszakai: a technológiai fenséges így tehát mitikus fenségesként értelmezhető.

Az elektromos fenségesnek egy teljes fejezetet szentel David E. Nye *American Technological Sublime* (Amerikai technológiai fenséges) című kötete, amelyben részletesen leírja, miként tekintett a kor a villamosságra az emberiség megváltó találmányaként. A mítosz azonban addig él, míg a hétköznapiak részévé nem válik, s Nikola Tesla mitikus alakját el nem homályosítja Thomas Alva Edison gyakorlatiasan üzleti szelleme. Az elektromosság mitikus fázisának kortárs visszatérésével Tesla mint mitikus referenciapont is megjelenik újra. Rob Dircks *Where the Hell is Tesla?* (Hol a pokolban van Tesla?) (2014) című regénye csak egy a számtalan megjelenő könyv közül. A Nikola Tesláról elnevezett gépkocsi popkulturális űrutazását bárki ellenőrizheti valós időben az erre a célra dedikált „where is the roadster” (hol tart a roadster?) elnevezésű honlapon. A technológia dinamikailag-fenségesének új jelenségévé a lokomotív után az automobil vált. A futurista Filippo Tomasso Marinetti 1908-ban megírja kiáltványként ható *A l'automobile de course* (Óda a verseny-automobilhoz) című ódáját, az amerikai költészetben William Carlos Williams *The Great Figure* (A nagy számjegy)

1920-as verse Charles Demuth 1928-as *I Saw the Great Figure 5 in Gold* (Láttam az aranylő ötös számjegyet) című kubista, futurista festményében talált memetikus folytatásra. A kanti dinamikailag-fenséges azonban egy új találmánnyal olyan dimenziót nyert, amely a technológiai fenséges mitizálásának és demitizálásának szakaszait folyamatosan visszairja a hétköznapi gyakorlat banalitásába.

A nukleáris dinamikailag-fenséges fogalmát David E. Nye Thomas Burke önfenntartás-fogalmához és Husserl életvilág-terminusához egyaránt köti.

Burke állítása szerint „a fenséges ideája az önfenntartás körébe tartozik”. Csakhogy az atomfegyverek ellene hatnak az önfenntartás lehetőségének, s ezzel megváltoztatták a világról alkotott képünket. Edmund Husserl úgy határozta meg az egyén „életvilágról” kialakított képzetét, mint ami „mindig-már jelen van, megelőz bennünket, s amely valamennyi gyakorlatunk terepe [...]”. A helyett azonban, hogy arra hagyatkozhatnánk, hogy az egyedi gépek megtámogatják az egyéni „életvilágot”, ezek a technológiai rendszerek megteremtették a „halálvilág” lehetőségét. (saját fordítás) (NYE 1994: 228)

A fentiekben Nye a *nukleáris fenséges* démonizált mítoszáat írja le. Csernobil és Fukushima után különösen fenyegető, hogy a fegyverkezési verseny új lendületet kapott, ugyanakkor az utópisztikus fázis sem ért véget, az üvegházhatás csökkentése érdekében egyre több atomerőmű épül. A nukleáris fenséges mitikus démonizált és redemptív fázisai így fenntartott állapotukban íródnak vissza a kultúrába. Míg az öndefiníciója szerinti magas irodalom leginkább a nyolcvanas-kilencvenes években produkált ilyen tárgyú regényeket, a jelenben inkább a spekulatív fikció irodalmi termését foglalkoztatja a nukleáris fenséges. Bernard Malamud *Isteni kegyelem* (*God's Grace*) (1982) című, magyarul is megjelent regénye a kevés számú kiemelkedő ezredforduló előtti alkotások egyike, a kortárs populáris kultúra azonban a téma egyre gazdagodó tárházát kínálja. Utóbbira például hozhatók Simon Morden *Metrozone Series* (Metrozóna sorozat), vagy Hugh Howey *The Silo Series* (Siló sorozat) posztapokaliptikus világai.

A *digitális fenséges* a nukleáriséhoz hasonló módon a mitikus fázisok és a banális mindennapi gyakorlat egybeesésével jellemezhető. Gazdasági, politikai, társadalmi jelentőségét tekintve a kortárs fenségesei közül az egyik legmeghatározóbbnak tekinthető, éppen mítoszteremtő potenciálja okán. Claude Lévi-Strauss az *Anthropologie structurale* (Strukturális antropológia) című munkájában a következőképpen határozza meg a mítoszok alapfunkcióját: „a mitikus gondolat az ellentétek felismerésétől azok feloldásáig vezető folyamat”, így annak célja „az ellentmondások feloldását eredményező logikai modellek létrehozása” (saját fordítás) (LÉVI-STRAUSS 1958: 248, 254). A digitális fenséges fenomenjei hangsúlyosan annak a feszültségnek a befogadhatatlansága köré csoportosulnak, ami az individualizmus és kollektivizmus kategóriái

közti ütközésből táplálkozik. Az irodalomban Dave Eggers 2013-as disztópiája, a film-adaptációként is létező *A kör* (magyarul: EGGERS 2016) említhető mint nagy hatású példa, a televíziós kultúrában pedig a könyv elején már említett *Fekete tükör* (2011–) sorozata. A digitális kultúra 2020-ra, a pandémia évére oly mértékben hatja át a föld lakosságának mindennapjait, hogy szembetűnőbb aligha lehetne, milyen mértékben van mégis jelen mind az apoteózis, mind a démonizáció mitikus fázisa a trivialitássá vált technológiai fázis mindennapi gyakorlataiban. A *Fekete tükör* alkotói, akik a digitális technológia adott lehetőségeinek lineáris extrapolációjára építik a sorozat epizódjait, 2020-ban egy áldokumentumfilm inverziójával reagálnak a pandémia digitális, disztópikus fenségesére *Death to 2020* (Legyen már vége) címmel.

Más típusú kettősség figyelhető meg Dave Eggers életművében, aki a később tárgyalandó spirituális és metafizikai fenséges hatását teremti meg 2004-es *How We Are Hungry* (Hogy vagyunk ennyire éhesek) című elbeszéléskötetében. Stephanie Sommerfield *Nature Revisited: Post-Irony in Dave Eggers* (Vissza a természethez: Dave Eggers az irónián túl) című tanulmányában a digitális fenséges megkerülhetetlen művét megalkotó Eggers novelláit az emersoni transzcendentalista esztétika restaurációjaként üdvözli. Sommerfield kiemeli, hogy Eggers figurái a digitális világ kontrasztjában újraalkotják a humanizmusától megfosztott posztmodern szubjektum hitelességét, hogy az érintetlen természet kontextusában a decentralt, ironikus individuum kételyével szembe a hívő lélek emelkedettségét állíthassa (SOMMERFIELD 2012: 67ff).

Az internet fenséges (vö. ALONSO 2001; WILKEN 2012) kiemelten kategorizációjában különül el a digitális fenséges fenti meghatározásától. Míg a technológiai fenséges eddig felsorolt alkategóriái valamennyien a kanti dinamikailag-fenséges osztályán belül kerültek meghatározásra, az internet fenséges a digitális ellenpárjának matematikailag értelmezett felfogása. Az előbbire lehet példa David Cronenberg 2014-es *Konzum* (*Consumed*) című regénye, amely az internet medializáltságát a jelentéstermelés fenséges rettenetéhez köti. Ugyancsak kémtörténetként íródik Jennifer Egan novellája, a *Black Box* (Fekete doboz) is (2012), azonban a hálózatoság befoghatatlan számossága itt magát a műfajt alakítja. Cronenberg szövegében a látszólag összeférhetetlen cselekményszálak, jelentésmezők a rejtély révén kapcsolódnak egygyé: Észak-Korea, az entomológia, a francia filozófia és a digitalizált valóság egy hálózat kapcsolódási csomópontjaiként, *hub*okként – bár elhalasztják az egyetlen, kizárólagos értelmezést – fenyegető hiányként mégis előfeltételezik a létezését. Egan novellája ezzel szemben éppen a csomópontok strukturáltságának hiányát tematizálja annak révén, hogy novelláját a *The New Yorker* tweetjeiként publikálja soronként, szerializált formában. A fekete doboz válaszokat rejtő szingularitása abban a végteleníthető sorozatban, a mellérendeléseknek egy olyan kiterjesztett folyamatában válik befogadhatatlanná, amelyet maga a műfaj, a „flash fiction” (villámpróza) ismétlődő impulzusai

jelentenek. A végletekig redukált terjedelem szeriális halmozódását, a kanti matematikailag-fenséges műfajhoz kötött formáit illusztrálják a *Byte-Sized: A Collection of Flash Fiction* (Történetmorzsák: villámpróza-gyűjtemény) (ABEL 2012) néhány szavas novellái is.

9.2. A társadalmiság ökológiai, politikai és feminin fenségesei

Az *ökológiai fenséges* az irodalmi ökokritika elméleti keretébe ágyazódva (vö. GLOTFELTY és FROMM 1996) az antropocén korszak kritikájának központi fogalmát adja. Cristopher Hitt átfogó esszéjében, a *Toward an Ecological Sublime* (Az ökológiai fenséges felé) történeti áttekintésében arra a következtetésre jut, hogy a nyugati kultúra természettel tartott kapcsolatát lényegi módon határozza meg a fenséges minősége, illetve annak koronként változó értelmezése. Emellett a kortárs episztémé aktuális interpretációja a fenségest – Thomas Weiskellel szólva – a „haldoklás esztétikájaként” definiálja (HITT 1999: 609).

Az ökokritika fenségesének huszonegyedik századi hagyományát disztópikus, posztapokaliptikus és poszthumán narratívák sora teremti meg. Ezek közül hatását tekintve kiemelendő Cormac McCarthy *Az út* című regénye, illetve a belőle készült filmes adaptáció. Hitt konklúziója a McCarthy-regény poétikai leírásaként is olvasható:

A technológia megoldása zsákutcát jelent, mert Kanttal szembe menve kijelenthetjük, a ráció soha nem uralhatja a természetet. [...] A természet kizsákmányolásának, áruba bocsátásának, pusztításának korában nagyobb szükségünk van fenséges áhítatra, befelé fordulásra és transzcendenciára, mint valaha. (saját fordítás) (HITT 1999: 620)

McCarthy művének különlegességét az adja, hogy az ökológiai fenséges hatását a későbbiekben tárgyalandó spirituális fenséggel elegyíti. Rebecca Giggs pedig *The Green Afterword: Cormac McCarthy's The Road and the Ecological Uncanny* (A zöld utószó: az ökológiai kísérteties Cormac McCarthy *Az út* című regényében) című tanulmányában izgalmas módon az alább sorra kerülő kulturális fenséggel összefüggésben értelmezi a regényt. Giggs arra a következtetésre jut, hogy „McCarthy *Az út* világát a természet *irodalmon belüli* történeteiben helyezi el, bizonyítva, hogy a jelentésség új ökológiai keletkeznek a nyelv lehetőségeinek újragondolásából” (saját fordítás) (GIGGS 2011: 216, kiemelés tőlem).

A politikai fenséges fogalmát Michael J. Shapiro a témának szentelt kötetében (*The Political Sublime*, 2018) a következőképp határozza meg:

A fenséges koncentrációra kényszerítő tapasztalata (Kant reményeivel ellentétben) nem az erkölcsi érzék közössé tételéhez vezet el, hanem egy olyan etikai-politikai érzékenységhoz, amely tisztában van tapasztalati fölfogásunk törekénységével, s amelyre természeténél fogva hat a plurális világkép értékeire történő folyamatos rákérdezés. (saját fordítás) (SHAPIRO 2018: 4)

A kimozdítás hatása érhető tetten abban, hogy a politikai fenségesre gyakran a rémület, a terror (*the Sublime of Terror*) fenségeseként hivatkozik a szakirodalom. A két fenségesrag egybeesését példázza *A legharsányabb hang* (*The Loudest Voice*) 2019-es minisorozata, amelynek központi jelenete a korszakhatárt szimbolikusan jelölő szeptember tizenegyedik-i terrortámadás eseménye köré épül. A második epizódban Roger Ailes, a *Fox News* elnök-vezérigazgatója televízión nézi az ikertorony elleni támadást, amit lakonikus cinizmussal csak így kommentál: „Ez a nap határoz majd meg bennünket országgént, népként. Most aztán mindent bele kell adnunk” (*The Loudest Voice, Episode 2* 6:00–6:05). Ailes politikai agendája a befogadhatatlan katasztrófa traumájának pillanatában indítja útjára a tényeken túli, mediatisztált valóság addig sosem látott televíziós kampánysorozatát. Hasonlóan izgalmas példa az internetes mémek világából kinövő Pepe politikai appropriációja Arthur Jones 2020-as *Feels Good Man* (Mert jól esett, haver) című filmjében. A mémekre vonatkozó általánosan elterjedt meghatározás a biológiai genetikai változások és átadás párhuzamát hangsúlyozza kulturális kontextusban (vö. BLACKMORE 1999: 8), miközben a mutációk és transzferek feletti ellenőrzés kérdését is fölveti (vö. DISTIN 2005: 34). Matt Furie, grafikus megalkotja a szerethető, vicces „adult swim” figurát: Pepét, a békát. Az ártalmatlan, kedves karaktert először fitnessszalonok sajátítják ki, majd a 4chan üzenőfalak kedvenc mémjévé válik, hogy aztán Katie Perry, Nicki Minaj videói után váratlan fordulattal az alternatív és szélsőségesen jobboldali Alt-right mozgalom kabalaállataként a fajgyűlölet, nihilizmus, idegenellenesség és antiszemitizmus emblémájává váljon. A film katartikus jelenetében a mesekönyv-illusztrátor szimbolikusan megrajzolja Pepe halálát (*Feels Good Man* 1:03), aki azonban a politikai fenséges trópusaként feltámad, hogy továbbélje memetikus életét, többek között a róla készült dokumentumfilm sokszoros áttétellel mediatisztált világában.

A *feminin fenséges* azonos című kötetében Barbara Claire Freeman úgy határozza meg, mint ami „nem diszkurzív stratégia, technika vagy nők által megalkotott irodalmi stílus, hanem a nyelv és a reprezentáció olyan krízise, amelyen egy adott szubjektum keresztülmegy. [A feminin fenséges] a nőknek a hatalom társadalmi nemekhez köthető elnyomó gyakorlatai során létrejövő érzelmi tapasztalatok tere” (saját fordítás) (FREEMAN 1995: 2). A feminin fenséges a központi szervező eleme Darren Aronofsky *mother!* (anyám!) (2017) című filmjének, amelynek vizuális és narratív energiája a szürreális

horror és a bibliai allegória közti feszültségből táplálkozik. A címszereplő Anya a földanya, Gaia allegóriája, aki a patriarchális Isten-alakmás („Him”) számára otthonukat élő, lélegző Paradicsommá formálja, amelynek középpontjában a szív fenséges és tökéletes kristálya áll. A történet során a kristály eltörik, és az Anya égő áldozatként megfeketedett testéből kiemelt szív kristályának fenséges szimbóluma kerül a helyébe. A feminin fenséges Aranofsky filmjében az ökológiai fenséggel vegyül egy reménytelenül apokaliptikus világban. A Paradicsomot elpusztító özönvíz, a mindent elborító tűzvész, a Messiást, Anya gyermekét széttépő rajongó imádók áradata a föld pusztításának kritikájaként magasztossá emeli az univerzalitásában feminin odaadás, feltétlen szeretet és gondoskodás értékeit. Jonathan Glazer *A felszín alatt (Under the Skin)* című 2014-es alkotása a *mother!* feminin fenségesének inverz megfogalmazása, amely szintén a horror műfaja mögé rejtett allegóriára épül. A Nő (*The Female*) itt ragadozó, szó szerint férfifaló *femme fatale*, idegen lény, aki a kísérteties fekete anyag (*black goo*) jelöletlenségének gyermeke. A filmben hangsúlyosan tematizált, szimbolikus és visszatérő tükörfázis során a kegyetlenség és erőszak extrapolált kezdőpontjától, annak kontrasztjában, az önmegismerés állomásain át jöhet létre a feminin fenséges elemelkedett, a humanizmus hagyományát meghívó zárata. A fenséges ragjainak interszekcionalitására példa Spike Jonze *A nő (Her)* című 2013-as filmje, amely Theodore és egy végtelen szingularitással táguló rendszerprogram románcában a feminin és a digitális, illetve az internet fenségesének vegyítésével teremti meg a leghagyományosabb értelemben vett „love story” giccsmentes elbeszélésének esélyét.

9.3. Kulturális, metafikcionális és részvételi fenséges

A *kulturális fenséges* mint az inter- és hipertextualitás posztmodern poétikáit annak kortárs fejleményeivel összekötő fenségesrag a reprezentáció képtelenségének esztétikai trópusa. A két episztémét életművében szimbolikusan is összekötő Paul Auster *Holdpalota* című regényét elemezve, Bern Herzogenrath Immanuel Kant, Jacques Lacan, és Jean-François Lyotard fogalmi kereteiben írja le a kulturális fenségest *Reading Paul Auster (Auster-olvasatok)* című kötetében. Herzogenrath a kanti negatív fenségeshez kapcsolódó Lyotard gondolatát idézve hangsúlyozza, hogy a modernizmus művészetét a jelenlét reprezentálhatatlanságának traumájához való kényszeres visszatérés motiválja (HERZOGENRATH 1999: 150). A Kantnál központi természet/kultúra dichotómia a természeti fenséges és a kulturális kísérteties (*unheimlich*) fenséges elkülönülődéséhez vezet el a Valós és az ábrázolás szemiózisének paradox viszonyrendszerében.

A fenséges vagy a tisztán természetiben, magában a dologban, vagy a kulturális dimenzióban, a nyelv mint szimbolikus *automaton* vonatkoztatási rendszerében található. A Valósból mindig már száműzött beszélő szubjektum szempontjából a természeti és a kulturális közti hasadást felváltja a nyelv jelölő rendszer belső hasadása. (saját fordítás) (HERZOGENRATH 1999: 147)

A kulturális fenséges a posztmodernizmus és a jelen episztémé közötti kontinuitás kiemelt terepe. Steve Erickson *Zeroville* című regénye összetett, önreflexív példáját adja a reprezentálhatatlan reprezentáció posztmodern utáni megfogalmazásának. A regény Theodore Dreiser *Amerikai tragédiájának* (*An American Tragedy*) (1925) adaptációja, a George Stevens rendezésében készült *Egy hely a nap alatt* (*A Place in the Sun*) (1951) című film kulturális nyelven belüli Valósa körül forog. Ezt a Valóst mint üres középpontot jelölik ki az intertextuális indexek: a Dreiser-regény Sonda Finchley-je a filmben Angela Vickers néven szerepel, míg Erickson regényének főhőse, Ike Jerome a „Vikar” becenevet viseli. Vikar teste a kulturális jelölők tere: koponyájára tetováltatja a Stevens-film ikonikus jelenetében magasztossá emelt Montgomery Clift és Elizabeth Taylor képmásait. A Hollywoodban játszódó történetben Vikar agya a filmművészet teljes archívumát magában foglalja, minden valaha készített film összes jelenetét ismeri, így döbbenhet rá, hogy minden egyes film magában rejt egy képkockát a fenségesen tökéletes végső, mesterfilmből. Amint az *Amerikai tragédia* is számos filmfeldolgozást megért, Erickson regényéből szintén készült adaptáció (vö. FRANCO 2019), ami ily módon Dreiser klasszikusát a medializáltság többszörös közvetettségében folytatja a kulturális fenséges szinguláris jelölőjének inverz meghatározását.

A *metafikcionális fenségest* a jelölés irányába beomló kettős keretezést idéző módon Gillian Borland Pierce a saját történetükben eltűnő szereplőkkel és szerzőkkel kapcsolatban „kápráztató kételyként” (*resplendent doubt*) aposztrofálja (PIERCE 2012: 56). Pierce fejezete Auster *Üvegvárosát* interpretálja, de a metafikcionális fenségesnek a kulturálissal érintkező határterületeire találó példa *Az illúziók könyve* lehet (magyarul: AUSTER 2003). A kulturális fenséges szingularitása Auster 2002-es regénye esetében nem pusztán egy pretextus, hanem egy nyelven kívüli kulturális jelölő, egy sosem volt némafilm, Hector Mann életműve. A protagonista, David Zimmer, egyetemi oktató maga is metafikciós konstrukció, hiszen Auster *Holdpalotájából* íródik bele *Az illúziók könyvébe*. Zimmer, aki irodalom professzor, megszállottjává válik Mann filmjeinek, amelyek nyelven kívüliségükben hiányként vannak jelen a regényben. A némafilm a „szem szintaxisa”, a „tisztá mozgás nyelvtana” (AUSTER 2003 20), a reprezentáció képtelenségéből kimozdított tiszta performatív fensége. „Cselekvéssé vált gondolat, az emberi test révén kifejezett emberi akarát, ennél fogva az örökkévalóságnak szól. [...] Költemények, álomkivonatok, a lélek bonyolult koreográfiái, s éppen mert halottak, [...] lehetővé teszik,

hogyan a képek megszabaduljanak a reprezentáció terhétől” (AUSTER 2002: 20–21). Ahogyan a *Zeroville* számozott fejezetei a 227-ik egység holtpontjának nullfokán növekvőből csökkenő számsorozattá váltanak, Auster regényében Hector Mann tizenkét, nagyrészt elvesztett filmje úgy kerül elő darabonként, hogy azután az egész filmes életmű végképp elenyésszen. A film mint a kulturális fenséges Valósa nyelven kívüli jelölőként képezi meg szingularitását, ezért is különösen izgalmas, ahogy mindkét regény saját keretein kívül elhelyezkedő kulturális tárgyakhoz kapcsolódik. A *Zeroville* immanens filmkánonja kiforduló módon kapcsolatot tart Dreiser regényének orosz, cseh, japán, fülöp-szigeteki, brazil vizuális adaptációival, ahogyan a belőle készült musicallel és operával is. Az Auster-regény esetében nem pusztán Hank Mann filmjei teremtenek kontextust, 2010-ben egy ír dalszerző, Duke Special *The Silent World of Hector Mann* címmel jelenteti meg lemezét, amelyen egy tucat számot szentel Mann tizenkét, sosem volt filmjének, 2011-ben a belga SKaGeN színtársulat pedig némafilmes performanszt hozott létre „Hector Mann & the Fizzy Pop Limonadefabrik” címmel Antwerpenben. A kulturális fenséges ilyen értelemben a kultúra jelölési rendjének memetikus végtelenét is jelenti.

A *részvételi fenséges* (*participatory sublime*) elsősorban a társadalmi fenséges alkategóriáihoz kapcsolódik, ugyanakkor a technológia fenségesragokként is besorolható adat-fenséges (*data sublime*) (vö. FORTIN 2016: 1), valamint a média fenséges (*the media sublime*) (vö. ROSSITER 2003: 165) mellett a jelentéstermelés új technológiáit ugyanígy érinti. A fenséges ezen ragja egyszerre hagyományos és innovatív jelenség, hiszen potenciálisan mindig is jelen volt a kultúra önmeghatározásaiban. Az adat-fenséges „hagyományosan kortárs” jelenségét Abádi-Nagy Zoltán *The Rhetorical Function of Culture in Fictional Narrative: The Cultural Narrator-Rhetorheme* (A kultúra retorikai funkciói a prózában: a kulturális narrato-retoréma) című tanulmányának kultúra-definíciója anélkül is tartalmazza, hogy külön tárgyalná:

„A kultúrát”, saját szóhasználatomban, a kollektív rítusok és rituálék, szokások, kodifikált és kodifikálatlan szabályok és korlátozások, a közösség spirituális és anyagi produktumait archiváló megörökölt és újonnan keletkező adattömegek, illetve a hozzájuk társuló jelentéstermelés és szimbolizációs gyakorlatok együttesen jelentik. (saját fordítás) (ABÁDI–NAGY 2014: 29)

Ugyanakkor a részvételi kultúra közvetlen módon ismét csak a posztmodernre adott válaszként születik újjá. Ismert, az a – többek között a frankfurti iskola kritikájában is kifogásolt – jelenség, miszerint a népi kultúra hátérbe szorulásával az alkotás folyamatait tekintve egyre távolabb került egymástól mű és közönsége. A közösségi média előtérbe helyeződésével azonban a fogyasztó nemcsak társalkotóvá vált, de

a társadalmi aktivizmus új terei is megnyíltak a szélesebb értelemben vett befogadói közeg előtt. D. Travers Scott *Participation, Pain, and World Making* (Részvétel, fájdalom és világteremtés) című tanulmányában (2016) a következő ajánlást teszi:

[A] média-részvétel kutatási területként a „részvételi fenséges” témáját kínálhatja az akadémia számára, a fenséges mítoszainak sorát folytatva új fejezetet nyithat abban a hagyományban, amit a technológiai, elektromos, digitális fenséges fogalmak teremtettek meg (Jones 2010; Mosco 2004; Nye 1994). Attól függően, hogy megítélésük pozitív vagy negatív, esetleg köztes, a média-részvételt mindannyiszor lelkesedés és félelemmel vegyes áhítat, vagyis a remény és rettegés kulturális narratívái övezik. (saját fordítás) (SCOTT 2016: 597)

A kollaborációban, internetes közösségek által készített villámprózáknak (pl. *flash-365.com*), az internetes értelmezői közösségek televíziós narratívákat befolyásoló hatásán (vö. *online fandom*), a memetikus tartalmak virális terjedésén kívül az alkotói folyamatok demokratizálódását és új irányait jelzi a közösségi próza (*collaboration fiction*) és az interaktív elbeszélések (*Web 2.0 Storytelling*) műfajainak kialakulása. Ugyanakkor a részvételi fenséges társadalmi jelentőségét hangsúlyozzák az olyan kezdeményezések, mint a jótekonysági és kulturális missziót vállaló Harry Potter Alliance (Harry Potter szövetség), vagy például az Invisible Children (Láthatatlan gyermekek) közösségi munkájaként készült *Kony 2012* című rövidfilm, amelynek sikerre vitt célja az emberiség elleni bűncselekményekkel vádolt Joseph Kony, afrikai hadúr nemzetközi bíróság elé állítása volt.

10. Visszatérés a premodern hagyományokhoz

Jelen kötet fejezeteit részben a társadalmi érzékenység és metafizikai érdeklődés kettőssége vezette a kronológiát adó szerzők, teoretikusok olvasataiban. Jól szétszálazhatóan mutatkoznak meg ezek a jellemzők akkor, ha például Kate Chopin és Emily Dickinson életműveit helyezzük kontrasztba, de összefonódásukra is hozhatók példák: Thomas Cole, Washington Irving vagy Walt Whitman itt tárgyalt művei mindkét hagyománnyal szoros kapcsolatot tartanak. Vizsgálatom egyik előfeltevése az volt, hogy a posztmodernistásban háttérbe szoruló metafizikai, transzcendentalista poétikai hagyomány az ezredforduló utáni episztémében új erőre kap. Amint a fenségesragok eddig felvázolt kategóriarendszerének metszetei is jelezték, az amerikai fenségest a belékkódolt kettősségek aszimmetrikus szerkezete különösen alkalmassá teszi a változásra, határait nyitottá az átmenetek, átfedések területei felé. Ugyanakkor a kettős keretezés konfigurációja lehetővé teszi a fenséges metafizikai, transzcendentalista hagyományának visszatérését is abban az újromantikus fordulatban, amelyet a meta-modernizmus ismertetésekor már részletesebben is tárgyaltam.

A technológiai fenségesragok kialakulásának szakaszaival kapcsolatban rajzolódott ki egy olyan ív, amely az adott fenségesragok mitikus fázisainak végét a trivialitással, banálissá váló napi gyakorlat kialakulásához köti. A funkcionális fenséges szerkezeti elemként ugyanezt a jelenséget támasztja alá, amikor egyes zsánerművek elérendő céljaként írja elő a fenséges hatást mint összetevőt. Úgy vélem, a metafizikai fenséges határátlépése, az elemelkedettség transzcendentális tapasztalata poétikai gyakorlatként jó ideje a kortárs kulturális gyakorlatok mindennapjainak része. A jelenkor kulturális praxisa egyre közelebb kerül a szó etimológiájában rejlő eredeti értelemhez. A latin „colere” két jelentéssel is bír, egyrészt hordozza a ’művelni, gondozni valamit’ jelentéseit, másrészt pedig az imádat, imádás tevékenységét jelöli igeként. A kultúra termékei Augé terminusával túltengenek korunkban, elképesztő bőségben fogyasztunk és állítunk elő tartalmat, szöveget, képet és hangot. A kulturális telítettség rendkívül megnehezíti a szelekciót, ugyanakkor elkerülhetetlenné teszi a memetikus jelentőségre szert tett, globálisan is értelmezhető jelek és jelentések értelmezésének napi gyakorlatát. Éppen ezért, annak hangsúlyozására, hogy a transzcendentalista és metafizikai

hagyomány milyen mértékben hatja át a posztmodern követő éra mindennapjait, a zárófejezetben a fenséges popkulturális jelenségeit kapcsolom össze a modernizmus és az azt megelőző korok kapcsolódó hagyományaival.

10.1. A neoromantikus fenséges

A „neoromantikus érzékenységről” (*neoromantic sensibility*), valamint a romantikus fordulatról az előző fejezetben már esett szó (VERMEULEN – VAN DEN AKKER 2010: 8). A poszt-posztmodernnel kapcsolatban a „neoromantikus fenséges” kifejezés egyik korai felbukkanására Stuart Christie 2009-es Louis Owens monográfiájában található példa ökokritikai elméleti keretben (CHRISTIE 2009: 176). A neoromanticizmus és neoromantika megjelölést mind a késő tizenkilencedik század, mind a huszadik század első felének zeneművészetében, irodalmában és festészetében megnyilvánuló esztétikai jelenségekre használta már a művészettörténet, de még az 1970-es évek közepének „neokonzervatív posztmodern” kortárs komolyzenéjével (PASLER 1993: 17), valamint a nyolcvanas évek könnyűzenéjével kapcsolatban is felmerül. 2000-ben *The New Romanticism* (Az új romanticizmus) címmel esszégyűjtemény jelenik meg (ALSEN [ed.] 2000), amelyben mások mellett Thomas Pynchon és Toni Morrison egy-egy posztmodern művét is elemzik. A megjelölés stílustörténeti hagyományából adódó bonyolalmak elkerülése érdekében a jelen munkában pusztán a *neoromantikus fenséges* fogalmát használom, mégpedig kizárólag a metamodernizmus önmeghatározása szerinti romantikus fordulat kontextusában.

A tündérmesék és a fantasztikus irodalom műfajait azoknak romantikus eredete és kidolgozott elmélete (vö. HAASE 1983) nem pusztán a posztmodern ironikus felülrírásai felé nyitották meg, de e műfajok a kortárs episztémében ugyanúgy megtermékenyítőleg hatottak az irodalom elméleteire, mint maga az irodalomelmélet a létrejövő műalkotásokra. A két említett műfaj mellett a gyermekirodalom és a fiatal felnőtt szépirodalom térnyerése és dominanciája szintén párhuzamosnak látszik a metanarratívák iránti igény posztmodern utáni megjelenésével. A műfajokon belüli alkategóriák burjánzása hasonlatos az izmusok és a fenséges altípusainak sokszorozódásához. A spekulatív fikció alkategóriái folyamatosan szaporodnak (pl. kemény tudományos fantasztikus, cyberpunk), visszatér a lovecrafti *weird* (*the new weird*), új zsánerek születnek (pl. *bizarro*, *slipstream*), valamint kereszteződések jönnek létre (pl. *science fantasy*, *horredy*). Hasonló műfaji osztódás a neoromantikus új érzékenység alábbi elemzésének műfaji keretétül szolgáló fantasy-irodalomban magában ugyanígy megfigyelhető. Létezik már keményfantasy (*hard fantasy*), könnyű- vagy lágyfantasy (*soft fantasy*), nemes

vagy csodás fantasy (*high fantasy*), humoros vagy ironikus fantasy (*ironic fantasy*) is (GALUSKA – FELEKY 2015). A nagy elbeszélések reneszánsza a popkultúra számára adottság, s amint a magas/alacsony kultúrák hierarchiája is feloldódott a nagymodern projekt háttérbe szorulásával, a kulturális centrum lokalizálhatatlansága is egyre nyilvánvalóbb. Erre példaként egy indiai származású rendező két főszodorbéli, hollywoodi filmjét hozom, amelyek korántsem főszodorbéli filmnyelvét és narratíváját a fenséges szempontjából vizsgálom.

Tarsem Dhadwar Singh eddigi filmrendezői munkássága látványos példája annak, hogy a magas- és tömegkultúra hierarchiája a jelenkorban már csak azért is fenn tarthatatlan, mert annak ellenére, hogy a modern kor öndefiníciójából is eredően ma is tart, maga a modernista elitizmus új szerepet kapott. Az alá- és fölrendeltségi viszonyokat biztosító kizárólagosság normatívája helyett az *auteur* rendező funkciója Tarsem Singh esetében a radikális kétellyel szembeni normatív fanatizmus pólusaként nyer új pozíciót az oszcillációk már ismertett poszt-posztmodernizmusában. Miközben Tarsem Singh a hagyományos értelemben kifejezetten közönségfilmeket rendez, munkamódszere, alkotásai megfelelnek a szerzői, művészfilmek rendezőivel szemben preskriptíven támasztott elvárásoknak. Kompromisszumoktól mentes ragaszkodását a maga teremtette, szinte giccsig fokozott egyedi vizuális világhoz jól jellemzi, hogy kiugró sikerei ellenére eddigi húszéves rendezői pályafutása alatt mindössze öt filmet rendezett. Elsővonalbeli rendezőként hollywoodi mércével is tetemes költségvetésű, A-kategóriás sztárokat felvonultató alkotásai többek között olyan klasszikus meséket dolgoznak fel, mint az *Óz, a csodák csodája* (*Emerald City* [2016–2017]) vagy a *Hófehérke* (*Tükröm, tükröm* [2012]). Videóklip-rendezői múltja Tarsem számára lehetővé teszi, hogy a főszodortól eltérő poétikájú narratíváit szemképráztató látványvilággal körítse, és így észrevétlenül csempésszen be egy megszokottól eltérő poétikájú specialitást a kulturális kínálatba.

A tündérmesék, a fantasztikus, spekulatív fikció neoromantikus lendülete J. K. Rowling első *Harry Potter*-kötetének 1997-es megjelenése óta virágzó kortárs irodalmi és vizuális kultúrát teremtett. A gazdag termés mögött a kritikai figyelem sem maradhatott le. A nemzetközi szakirodalom mellett számos hazai kutatás, tanulmány foglalkozik a *mise-en-abyme*-ikus tükröződő keretezésekkel a spekulatív fikció műfájában (vö. BENCZIK 2017), s ezekre a Tarsem Singh munkáival kapcsolatban is bőséggel találni illusztrációt (vö. BOTELHO 2012).

A *Tükröm, tükröm* 2012-es Hófehérke-feldolgozása már címében jelzi a narráció végtelen tükröződéseit, amelynek esetében hasonlóan aszimmetrikus, bekebelező vagy egyoldalú *mise-en-abyme*-ről van szó, mint amit a 2. *ábra* reprezentál. A narratíva forrásszövegét tekintve Hófehérke és a gonosz mostoha polaritására épül, a feldolgozás azonban a mostoha azon kijelentésével indít, miszerint ez most az ő saját története lesz.

Narratológiai szempontból mindez egyszerű áthelyezésnek tűnik, s ezen a zárlat utókeretezése sem változtat, amikor a kiinduló ponthoz visszacsatolva a mostoha tükörképe beismeri, hogy ez mégiscsak Hófehérke története volt. A szimmetrikus szerkezetet azonban megbontja a mesebeli tükör *mise-en-abyme*-ja. A mostoha tükörképe ugyanis a gondoskodó édesanya alteregója, ily módon jó és rossz binaritásán belül az egyik pólus tükrözi magát a kettősséget: a mostoha *doppelgänger*ként jó is és rossz is egyben. Hasonló poláris átrendeződés számos szereplő esetében is megfigyelhető: a törpék óriások és törpék egyszerre, a jó király az erdő gonosz sárkánya, aki szívében tiszta marad, Hófehérke pedig a történet végén megmérgezi az elesett, bűneiért vezeklő mostohát.

A legmeghatározóbb narratív eltolódás mégis az, hogy a történet egy mellékszálról, a törpékről szól, akik nem elég, hogy a munka hősei helyett útonállók ebben a film-ben, de ráadásul gólyalábaik protézisével felszerelve egyszerre törpe áldozatok és óriás bűnösök, tehát a binaritás aszimmetrikussá válásával elhelyezhetetlenné válnak emberek és törpék kettősségében. A katartikus pontot így nem Hófehérke (a kiforduló keretezés metafizikus jelölőjére utaló) feltámadása jelenti, hanem Hófehérke fondorlatos tervének sikere, amellyel helyreállítja az emberek/törpék kettősségének szimmetriáját. Óriás lábaikat elhagyva a törpék a munkaetika szorgos megtestesítőiként ismét a közösség elfogadott tagjaivá válhatnak. A mostoha itt nem mérgezi meg Hófehérkét, aki viszont megmenti a herceget, valamint szörnnyé vált apját, s tulajdonképpen mostoháját egyben édesanyját is azzal, hogy e kettő a tükörtörésben eggyé válik (igaz, méltó büntetését így is elnyeri). Az ismerős posztmodern áthelyezések, eltolások, vagyis a cselekmény travesztikus átrendezése mellett a *Hófehérke* szembetűnő poétikai innovációja a technicolor-csillogású filmnyelvben keresendő. Ennek a filmnyelvi poétikának a pontosabb feltérképezéséhez érdemes a 2012-es *Tükröm, tükrömet* 2007-ben megelőző *Zuhanás (Fall)* című film projektjéhez fordulni.

A 2007-es film története diegetikus síkon Royról, egy deréktól lefele lebénult kaszkadőrrel szól, aki a kórházban egy törött karú bevándorló kislány, Alexandria segítségével igyekszik megszerezni az öngyilkossághoz elegendő mennyiségű morfiumot. Terve az, hogy egy fantasztikus mese segítségével a kislány bizalmába férkőzik, s a folytatásokért cserébe ráveszi Alexandriát az újabb adagok elcsenésére. A mese során persze a kislány is a történet részévé válik, s így a hypodiegetikus szintről kiforduló keretezés metanarratívájában elmesélhetővé válik a tragikus sorsú kaszkadőr megmentésének története. Ami posztmodern utánivá teszi ezt a *mise-en-abyme*-ikus felépítést, az a beomló jelölési (a film elkészítésének, nyelvének technológiájára vonatkozó) kontextusok, illetve a film a fogyasztáshoz, történeti, társadalmi, kulturális dimenzióikhoz köthető referenciák bevonása.

Henry Jenkins 2006-os *Convergence Culture* (Összetartó kultúra) című kötete óta külön kritikai figyelem fordul a különböző médiumok, felületek, platformok

hálózatosságában kialakuló jelentéstermelés gyakorlataira, spontán jelenségeire. Jenkins tézise szerint a már említett részvételi kultúra (*participatory culture*), a transzmedialitás jelenségei a kultúrafogyasztás szokásainak megváltozásával visszahatnak a művekre és azok keletkezésének körülményeire is (JENKINS 2006: 1–24). A neoromantikus fenséges szempontjából mérőföldkőnek tekinthető, immár Harry Potter-univerzumként emlegetett kulturális klaszter az összetartó kultúra fogalma felől értelmezhetővé válik az egymást keretező részuniverzumok (filmfeldolgozások, spin-offok, előzménytörténetek, website-ok, játékok, szabálykönyvek) fluxusaként is (vö. FLEGAR 2017). Mivel a blog-kultúra homogén és skálafüggetlen területet képez egy adott univerzum elemei számára, s a biografikus részletek, anekdoták ugyanúgy a szöveghalmaz részét képezik, mint maguk a művek; így J. K. Rowling kávézóasztala és a Nimbusz 2000 mellérendelt pozíciót foglalnak el egymáshoz képest. Ebben a kulturális kontextusban paradox értelmezői helyzetet teremt, amikor a mű keletkezéstörténete válik a kettős keretezés elemévé.

A szerző metaleptikus bevonása a mű narratívájába, a mű megalkotásának folyamata mint cselekmény nem pusztán a posztmodernitásban ismert, azonban a kortárs kultúra szerzői és befogadói oldalainak átalakuló viszonyrendszere a korábbiaktól eltérő módon gazdagítja ezt a hagyományt. Mielőtt a *Zuhanás* poétikáját vizsgálnám, egy olyan példán igyekszem bemutatni az önmagát inkorporáló, illetve önnön keletkezését tematizáló mű poétikai kontextusának megváltozását, amely saját, több korszakon átívelő hagyománnyal rendelkezik. A Don Quijote filmfeldolgozásai, illetve azok kudarcossága már a posztmodernitásban megelőlegezik azt a hatást, amit Jenkins összetartó kultúráként ír le. Miguel Cervantes kora tizenhetedik századi műve a kevés irodalmi alkotások egyike, ami azzal, hogy művészet és valóság viszony(lagosság)át tematizálja, a posztmodern szempontjából visszamenőleges referenciapontnak bizonyult. Ugyanakkor Cervantes irodalomról szóló ars poétikus történetében eleve benne van a kortárs kettős keretezés lehetősége is: erre épp egy, a posztmodernitásban készült regény világít rá legvilágosabban.

A cervantesi mű eredetének lokalizálhatatlanságára játszik rá Paul Auster *New York trilógiájának* első kötete, amikor egy gondolat kíséretben az *üvegváros*béli papír-Auster a Don Quijote szerzőségének paradox problémáját feszegeti. Mivel a képzelet valóságossága, és a valóság fikcionalitása a tét, a könyv szerzősége perdöntő kérdés. Konklúziójában a szereplőként feltüntetett Auster azt állítja, hogy nem más, mint Don Quijote írta a könyvet. Ez csakis úgy történhetett, hogy az írástudatlan, de részvevő-megfigyelő Sancho Panza mondta tollba a borbélynak és a papnak a látottakat, akik spanyol irodalmi formában öntötték az elbeszélést, s ezt fordította le arabra Sansón Carrasco, a salamancai bakkalaureus. Amikor Cervantes rátalál a kéziratra, tudtán kívül Toledo piacán magát Don Quijotét fogadja fel, hogy ültesse át a szöveget spanyolra (AUSTER 2004b: 122–125).

A szövegbe kódolt és a keletkezéstörténethez kapcsolódó *mise-en-abyme*-ikus alakzathoz társít egy újabb keretezést a filmes feldolgozás alkotói folyamata. Ebben a külső keretben a filmipar volna a legyőzhetetlen gólem (a későbbiekben Paulo Branco), Don Quijote pedig az egyetlen befejezett adaptáció rendezője, akire a filmes szakma csak „Káosz kapitányként” hivatkozik (a rendező, Terry Gilliam). 2018 előtt soha nem készült filmes adaptáció Cervantes regényéből, mindössze egy 1972-es musical, egy 2000-ben forgatott televíziós epizód, illetve egy 2008-as spanyol családi dráma használta fel a címet promóciós céllal. Orson Welles volt az egyedüli, aki a feldolgozással megpróbálkozott, 1985-ben bekövetkezett haláláig harminc éven át dolgozott a művön, amit töredékes, dialogikus formában végül 1992-ben az őt eláruló Jesús Franco adott ki.

Sok egyéb mellett egy hasonló viszály, a producer Paulo Branco ármánya következtében Terry Gilliamnek huszonkilenc évébe került, míg 2018-ban a nagyközönség megtekinthette *Az ember, aki megölte Don Quijotét* című nagyjátékfilmét. A munkafolyamat olyan mértékben szólt a forgatás változó helyszíneiről, színészcserékről, finanszírozási gondokról, forgatókönyv-változatokról, vagyis az alkotás technológiájának teleologikus nagy elbeszéléséről (vö. WILKINSON 2018), hogy 2002-ben a válságba jutott Gilliam kudarcos viszontagságairól külön werkfilmet készített *La Mancha eltévedt lovagja* címmel. A filmtörténetben egyedüliként az „így-készült-a” (*making-of*) dokufilm hat évvel megelőzte a filmet, amelyről forgatták. Ahogyan Orson Welles kudarcra ítélt adaptációjának története kontextust és jelentést ad Jesús Franco plágiumának, úgy a 2002-es werkfilm is külső keretként szolgál a 2018-as Don Quijote-adaptációhoz. Terry Gilliam feldolgozásának különös érdekessége, hogy a végső forgatókönyv számos változat után, szakítva valamennyi korábbi elképzeléssel, végül magáról a *Don Quijote* című film forgatásáról szól, s ezzel létrehoz egy belső keretet.

A fenti filmtörténeti anekdota kitérőjét az indokolja, hogy a jenkinsi tézis értelmében (vö. részvevő kultúra), miszerint a mű fogyasztója a jelen episztémében számos helyzetben egyben annak alkotója is (lásd *spoiler*kultúra, tudásközösségek), mindezzel azt is magával vonja, hogy a mű alkotásának körülményei, folyamata, története, fogadtatása egyes poétikák esetében külső keretként szolgál az adott mű felépítésében. Ilyen értelemben tehát a „fenti filmtörténeti anekdota” nem digresszió vagy lábjegyzet, hanem példa a *techné* reflektáltan jelenlévő keretében létrehozott és előadott mű kortárs poétikai jelenségére. Ehhez a szerkezethez képest jelent elmozdulást, amikor a mű keletkezésének története mint külső keret helyett az alkotás jelölési folyamatainak – szintén a *bildung* részét képező – szemiózisa válik immár belső keretté. A Tarsem Singh *Zuhanás* című alkotásának az a legkorszerűbb újítása, hogy a narratívában szabályosan megalkotott posztmodern *mise-en-abyme* keretezése második elemével

nem külső narratív keretként (vö. Don Quijote-adaptációk), hanem beomló módon a belső keretezés terében nyílik meg a filmnyelv technológiájának és jelölési mechanizmusainak (tehát nem keletkezéstörténetének) irányába.

Ahhoz, hogy kirajzolhatóvá váljék a mű keletkezéstörténetének külső keretezése, és a munkafolyamat belső keretbe ágyazott *technéje* közti poétikai különbség, szükséges visszatérni a transzcendentalista festészet tárgyalásakor már használt *heterotópia* fogalmához. A szupermodernizmus kapcsán részletesebben is alkalmam nyílt kitérni Marc Augé „mértéktelen többlet” és „nem-hely” fogalmaira (vö. 7.1. fejezet). Utóbbi szorosan kapcsolódik Michel Foucault 1967-ben készült, de csak 1984-ben publikált *Más terekről* (*Des espaces autres*) című néhány oldalas, nagyhatású előadásjegyzetéhez (magyarul: FOUCAULT 2004). Foucault a tér képzetének esztétikai történeti változásával, a zárt helyek hálózatoszá válásával magyarázza a heterotópia fogalmi újításának szükségességét: „Napjainkban a behatároltságot helyettesítő kiterjedést az aktuális hely, a helyszín (*emplacement; site*) váltja fel. A helyszínt a pontok és az elemek közötti szomszédsági viszonyok határozzák meg; ezeket a viszonyokat formálisan mint sorokat, fákat vagy rácsokat írhatjuk le” (FOUCAULT 2004). Akárcsak Foucault, Augé is a vonatfülkék „nem-helyét” hozza fel például arra az oszcilláló átmeneti állomások közötti összekötő lokalitásra, amely személytelenségében is otthonossá válik a mindentől ugyanolyan távolságra lévő pontok összekötése révén (AUGÉ 1995: 37). Foucault a végtelen tükröződés hatását hangsúlyozza, amikor kifejti, hogy az utaskabinok, az átmeneti pihenőhelyek „közös jellemzője, hogy minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együttéseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak” (FOUCAULT 2004).

Michel Foucault hat alapelvben határozza meg a heterotópia fogalmát, ezek közül az utolsó a kettős keretezésbe ágyazott oszcilláló mozgásra, és az abból eredeztethető kortárs fenséges-konceptiókra meghatározó jelentőségű megállapításokat tartalmaz.

A heterotópiák utolsó jellemvonása, hogy van egy olyan funkciójuk, mely a teljes megmaradó térrel kapcsolatba hozza őket. Ez a funkció két pólus között bomlik ki. Vagy az a szerepük, hogy megalkossák az illúzió olyan terét, mely minden valós teret, minden helyszínt, melyben az emberi élet el van rendezve, mint még annál is illuzórikusabbat mutasson fel [...], vagy éppen ellenkezőleg, hogy megalkossanak egy másik teret, egy másik valós teret, mely annyira tökéletes, annyira alapos, annyira jól elrendezett, amennyire a miénk rendetlen, rosszul megépített és összehányt. Ez a heterotópia nem annyira az illúzió, mint inkább a kárpótlás heterotópiája, és azt kérdezem magamtól, vajon nem valami ehhez hasonló módon működtek-e a múltban bizonyos gyarmati telepek.

Néhány esetben, az evilági tér általános szervezésének szintjén, ezek a telepek a heterotópia szerepét játszották. Gondoljunk például azokra a puritán társadalmakra, az első nagy kivándorlási hullám idején, a tizenhetedik században, melyeket az angolok hoztak létre Amerikában, és amelyek abszolút tökéletességű „más” helyek voltak. (FOUCAULT 2004)

Michel Foucault utalása e vizsgálat kronológiai kezdőpontját jelentő kora tizenhetedik századi koloniális Amerikára mint heterotópiára visszamenőlegesen is megerősíteni látszik a fenséges esztétikai minőségének központi szerepét az amerikai kultúrtörténetben és kortárs fejleményeiben. A fenti idézet a pólusok közti vízszintesen oszcilláló mozgásban függőleges tengelyen egyrészt az elemelkedett nagymodernista egységességigényt, másrészt az öntükrözés befelé irányuló szemiozist mutatja ki. A heterotópiák sokrétű definícióiban központi elem, hogy ezek olyan helyek, amelyek abszolút mások, mint amelyekkel kapcsolatban állnak, s amelyekre reflektálnak: hatásmechanizmusuk a tükrjelenségben ragadható meg. A heterotópiákra hozott sokat idézett foucault-i példa a temető, amely minden helyhez kötődik, hiszen a település valamennyi házát lakó összes család neve szerepel valamelyik parcelláján, ugyanakkor hagyományosan a város szélén (korábban a templom mellett elkülönítve) helyezkedik el izolált topográfiai egységként. A fenséges szempontjából mégis a szöveg már idézett tükr-metaforája irányadó. A heterotópiában a tükr által közvetített kép egyszerre jelenlévő (látható), mégis virtuális (mert pusztán tükröződés). Maga a hely ugyanakkor létezik mint heterotópia (a Másik helye), mivel a tükrképpel való viszony ugyanúgy formálja az identitást, mint maguk a valós tárgyak.

A heterotópiák a szerkezetükben meghatározott tükröződés kettős természetével kapcsolódnak a fenséges hatásához. Lokalitásként viszonylagosak, egy oszcilláló mozgás átmeneti fázisát jelentik, mégis távolságukkal valamennyi más heterotópiával is kapcsolatot tartanak, s ebben a szintlépő ingamozgásban az áthelyeződés, változás lehetőségét és tapasztalatát is tartalmazzák. Mint Foucault is hangsúlyozza, amikor a heterotopikus tükrben átmenetiségként pillantja meg magát a szubjektum, ez a mozzanat az egység felfelé irányuló fenséges tapasztalatát, és a jelölés virtualitásának befelé forduló határátlépését egyaránt magában foglalja.

Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen. A tükr mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalom, mikor a tükrben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely „odaát” található. (FOUCAULT 2004)

Foucault 1967-es posztstrukturalista heterotópiája tehát folytatásra lel Marc Augé 1995-ös szupermodern „nem-helyében”, hogy aztán új memetikus életre keljen a mások mellett Tarsem Singhet is elemző Hye Jean Chung digimodern „médiaheterotópia” (*media heterotopia*) terminusában. Chung 2012-es *Media Heterotopia and Transnational Filmmaking: Mapping Real and Virtual Worlds* (Médiaheterotópia és transznacionális filmgyártás: a valós és virtuális terek feltérképezése) a forgatás technológiai folyamatát beépítve vizuális és gyártástechnológiai interpretációiban elsősorban dekonstrukcióra törekszik (CHUNG 2012: 91). Chung a szkopikus térképzet illuzórikus egységének lebontásával a sokrétű térbeliség medializáltságára kívánja felhívni a figyelmet. Mint írja, a médiaheterotópia fogalmának bevezetésével lehetővé válik, hogy „a szinematográfiai tér sokrétű és közvetített anyagiséga, vagyis a fizikai helyszínek és digitálisan manipulált képek kompozitja mögött feltűnjék a földrajzilag szétszórta forgatási helyszínek materialitásának nyoma” (saját fordítás) (CHUNG 2012: 89). Hye Jean Chung vizsgálatát tehát digimodernizmus felől érkező elméleti irányultsága a virtualitás felfeslő szöveve mögötti töredezett (transznacionális) kulturális, társadalmi, ökológiai valóságnyomok felé vezeti.

A CGI (számítógép alkotta kép) manipulációira támaszkodó filmek esetében érdeklődésre számot tartó kutatási irány Tarsem Singh alkotásainak esetében már csak azért sem érhet cél, mert a rendező szándékosan tartózkodik ettől a technológiától. Állításom szerint Tarsem médiaheterotópiái nem a virtualitás és valóság dualitásában, hanem a neoromantikus fenségesség hatását létrehozó kettős keretezés megalkotásában játszik szerepet. Visszatérve tehát a kiindulási ponthoz, állításom szerint a Tarsem-filmek vizuális világának látványosságokra törekvő túlzásai magát a filmpoétikát jelentik. A Don Quijote-feldolgozások példáira alapozva, Marc Augé mértéktelen többlet (*overabundance*), illetve túltengés (*excess*) (AUGÉ 1995: 28), valamint Hye Jean Chung médiaheterotópia fogalmainak segítségével igyekszem kimutatni, hogy Tarsem Singh két alkotásában a belső, szemiotikus keretezés a filmnyelv vizualitásának és topográfiájának mértéktelen többleteként jön létre.

A *Zuhanás* első kerete a már fentiekben leírt *mise-en-abyme*-ikus történet szerkezet, amelyben Alexandria a szuicidumra készülő Roy csalimeséjébe kerülve menti meg a félig lebénult kaszkadőr életét, ez azonban csak a külső keret neoromantikus fensége. A belső keretet a látvány és a helyszínek mértéktelen többlete jelenti. Tarsem kifejezetten épít az Óz, a csodák csodájában csúcsra járatott természetellenesen élénk, technicolor színvilágra, a díszletek, kosztümök túltengő látványosságával rájátszik a szem rágógumija (*eye candy*) effektusra, az akciójelenetek hatásosságának és számának mértéktelen többletével reflektál a CGI-ra épülő képregényfilmek gyakran feldolgozhatatlan sodrására. A *Zuhanást* a föld huszonnégy különböző helyszínén forgatták, és egyetlen képkockája sem tartalmaz számítógépes grafikai elemet (KEHR 2008).

A film központi, osztenzív jelenetében a szent ember testének egységén egy ősi, primitív balinéz rítus során megjelenik a kulcsfontosságú, elveszett térkép. A test osztenzív jele és a tér reprezentációja a szertartásban filmnyelvvé válik: villámgyors vágások befoghatatlanul túltengő sokaságában száguld végig a tekintet a bolygó topográfiáján a kínai nagy faltól változatos felszínformákon át az Eiffel-toronyig (*Zuhanás* 43:32–43:49).

A Hye Jean Chung által kozmopolita túlradásként (*exuberance*) értelmezett jelenet (CHUNG 2012: 95) egyben a film szemiózisának beomló keretezése is. Hiszen a *Zuhanás* egy narancsszedés közben karját törő bevándorló kislány és egy forgatás közben megsérült kaszkadőr kettős története. Zuhanásuk és újjászületésük romantikusan felemelő története a film zárójelenetében ér tetőpontjához, amikor Alexandria – már ismét a narancsföldön – föltekint az ég végtelen horizontjára. A film zárata a posztmodern ironia és a nagymodern egység iránti nosztalgia között ingázik. A kislány egy narancs héjába bújtatva elássa a román vendégmunkás protézisét az új élet serkenő erejének szimbólumaként.

A film ezek után a kettős keretezés logikáját követve kétszer is véget ér. Mielőtt felnéz az égre, Alexandria narrátorként ezekkel a szavakkal zárja a történetet: „Amikor kijöttem a kórházból, Roy nagyon hiányzott. A mamám azt mondta, filmekben játszik és megcsinálja, amit a színészek nem tudnak: esést, meg verekedést meg... [*hosszú szünet*], meg amikor fel kell mászni valamire” (*Zuhanás* 1:49:16–1:49:38). Az elemelkedés pillanata összefonódik a záró szekvenciával, ami poétikus módon a némafilmek aranykorának dicsőséges pillanataihoz írt óda. A történet külső keretezése egygyé válik a filmnyelv belső keretezésével, a felszabadultan vidám kislány végigkacagja Buster Keaton, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Larry Semon, Oliver Hardy, Jack Duffy lélegzetelállító kaszkadőr-jeleneteit. Hiszen – ahogy Tarsem Singh minden helyszíne „valódi”, úgy – ezek az akciójelenetek sem számítógépes manipuláció eredményei. A rendező filmnyelve úgy hajszolja túl, viszi végletekig a digimodernizmus látványosságigényét, hogy közben azt a dübörgő húszas évek nagymodernizmusával keretezi.

A fejezet legelején a *Tükröm, tükröm*től kiindulva projektként írtam a *Zuhanás*ról, mivel a filmkészítés folyamata és technológiája Tarsem Singh esetében valóban a filmnyelv szerves része. Az indiai származású rendező nemcsak videoklipeket jegyez, de reklámfilmes szakemberként finanszírozza a hetedik művészeti ág rendkívüli költségeit: a szerint fogadja el a kommersziális feladatokat, hogy az adott helyszínt, médiaheterotópiát fel tudja-e használni készülő projektje során (EBERT 2008).

A *Tükröm, tükröm* című film azonban a nagy filmstúdiók közé törekvő (*mini major*) Relativity Media égisze alatt készült egyetlen helyszínen, Montréalban. S bár az áttörő siker elmaradt, a cég végül csődbe ment, az igyekezet, hogy a parádés szereposztás, a látvány és a humor háttérbe szorítsa a történetvezetés komplexitását, nyilvánvaló.

Szerényebb művészi értékeinek köszönhetően a 2012-es Tarsem-film könnyebben értelmezhető a kettős keretezés szempontjából, mint rendkívül összetett előképe.

Visszatérve tehát kiindulási pontul szolgáló *Tükröm, tükröm* jóval didaktikusabb felépítéséhez, annak középpontjában a tükör heterotópiája áll. A film szerkezete a tükör szimbólumához kapcsolódva oly módon hoz létre kettős keretet, hogy a fenséges zárlatban a belső tükör explóziója kiforduló irányban áttörhesse a heterotópia tükrét is. A gonosz mostoha egy tengerbe nyúló, távoli kunyhóban tartja a tükröt, amelyhez kényszeresen mindannyiszor visszatér a történet csomópontjain. A kunyhó ismétlődő elem, olyan hely, ami kívül áll a film topográfiáján, ugyanakkor kötődik minden eleméhez. A drámai tetőponton a kalyibában elhelyezett tükör annak széttörésekor két-dimenziós ovális formából átváltva térbeli tojásalakban robban át a filmvászon tükörfelületén (*Tükröm, tükröm* 1:35). A tükör sohasem felület, hanem mindvégig keretezett *mise-en-abyme*, a szemiózis belső tere volt. A tetőpont, vagyis a külső és belső keretezés egybeomlása után már csak Hófehérke technicolor mosolya és a kreditszekvencia alatt futó finálé következik. A film paratextusát jelentő stáblistában az addig hangsúlyozottan hollywoodi hagyományokra építő film bollywoodi stílusú táncos-énekes fináléval zár. A belső keretezésből plasztikusan kirobbanó szemiózis, a filmnyelv túlhajsztolt látványossága a para-ergonban visszamenőlegesen eluralkodik magán a művön, s a mű külső keretén a köztes hagyományokig terjeszkedik túl a cselekményt mindvégig motíváló médiaheterotópia.

10.2. A spirituális fenséges

A kettős keretezés új *spiritualista* módjára az egyik leginkább kínálkozó, Raoul Eshelman által is elemzett példa (ESHELMAN 2008: 53–62) Yann Martel *Pi élete* című regénye lehet, valamint vizuális kiterjesztése, a vele egyenrangúnak tekinthető (vö. WAGNER 2016) filmadaptáció (*Pi élete* 2012). Martel 2001-es műve annyiban mindenképp kapcsolódik a Paul Auster életművében kimutatott poétikai hagyományhoz, hogy Pi történetének kettős keretezése, a két értelmezési lehetőség közti választás hitbéli kérdése nála is a narratívák természetére, a történetmesélés lét- és ismeretelméleti státuszát vizsgálja.

Műfaját tekintve a *Pi élete* a hajótörés-narratívák (*shipwreck narratives*) tradíciójába illeszkedik. A világirodalomban Homérosz *Odüsszeiája*, Daniel Defoe *Robinson Crusoe* című regénye, az amerikaiban Poe *Arthur Gordon Pym csodálatos kalandjai* tekinthetők kapcsolódási pontnak, a tágabb értelemben vett angol-szászban pedig kiemelten Samuel Taylor Coleridge balladája, a *Rege a vén tengerésről*. Bár a narratív keretezés

valamennyi szövegre jellemző, Coleridge műve allúzióként a költemény mottója miatt különösen izgalmas. Coleridge parergonja idézet Thomas Burnet 1692-es *Archaeologiae Philosophicae sive Doctrina Antiqua de Rerum Originibus* (A dolgok eredetére vonatkozó ősi tanok) című teológiai és kozmogóniai munkájából:

Úgy vélem, könnyen hihető, hogy a világmindenségben a látható teremtményeknél több a láthatatlan. [...] Eme dolgoknak ismeretét mindig környékezte az emberi szellem; el sohasem érte. Mindazonáltal, nem kétlem, hasznos dolog, lelkünkben, mintegy ábrázolatban, eltűnődni a nagyobb és jobb világ képmásán: másként a napi élethez idomult szellem túlságosan a jelentéktelen dolgokra zsugorodik és teljességgel apró töprengésekbe merül. (idézi COLERIDGE 1957: 1)

Pi hétköznapi életének viszontagságai visszatérést jelentenek a végtelenségében „láthatatlan” transzcendentalista, metafizikai hagyományához. A protagonista Pi neve önmagában tematizálja ezt a kettősséget, amikor a végtelen tizedes tört matematikai konstansát a kislátó „Pisis” gúnynevével állítja rímpárba (MARTEL 2007: 3). Martel a sikertelen író jegyzetével, a szerző bevezetőjével keretezi történetét. A Don Quijote-paradoxra emlékeztető narratív *mise-en-abyme*-ban a Martel-alakmás egy indiai kávézóban hallgatja egy véletlen találkozás során megismert bizonyos Francis Adirubasamy történetét, aki elmeséli Pi Patel viszontagságainak eseményeit. Később az író Mr. Patellel is találkozik, akitől további részleteket tud meg annak naplóján keresztül. A rövid keretszöveg korporalitás és elemelkedettség kettősségét helyezi fókuszba, amikor azzal indít, hogy a történetet az éhezés szülte, majd Coleridge Burnet-idézetét parafrázálva így zárja a kerettörténetet: „Ha mi, állampolgárok nem támogatjuk művészeinket, akkor feláldozzuk képzeletünket a durva valóság oltárán, s végül már nem hiszünk semmiben, és értéktelen álmokat álmodunk” (MARTEL 2007: 7).

A hajótörött kislátóról szóló elbeszélés mindvégig a hit és hitetlenség, valóság képzelet pólusai közt ingázik. Ez az ingamozgás alapvető motivációja a történetnek. A könyvbéli feltörekvő író korábbi zsenije nem volt sikeres, műve nem fogyott, ami az angol eredetiben így hangzik: „The book didn’t move” (A könyv nem mozgott) (MARTEL 2001: v). Az új regény, amelyet az olvasó a kezében tart, tehát mozog. A főhős teljes neve Piscine Molitor Patel, s nevét egy olyan párizsi uszodáról kapta, amelynek két medencéje van. A két pólus közti ingázás lényegi alkotóeleme a regényszerkezetnek. Az egyes szám első személyű elbeszélést folyamatosan megszakítják a dőlt betűs bekezdések eltérő hangjai, a nézőpontok váltakozása. A dinamikát tápláló feszültség hasonlatosan az *Amerikai szépség* című film kiinduló állapotához, Coleridge fogalmához, a hitetlenkedés időleges és akaratlagos felfüggesztéséhez köthető ebben az esetben is.

Francis Adirubasamy azzal csábítja az író alteregóját történetébe, hogy azt ígéri, az hitet ad hallgatójának. A mentőcsónakban a nyílt óceánon egy bengáli tigrissel sodródó indiai kisfiú meséje valóban feltétlen és vak hitet követel, ami mindvégig kockázata és réjtje marad a regénynek. Ugyanakkor az olvasó bevonása a történetbe valóság és fikció határán reflektált módon történik. A befogadónak mindenekelőtt el kell hinnie, hogy egy kisfiú túlélhet hét hónapot hajótöröttként az óceánon. Ezt a szöveg túlélhető napok számának folyamatos progressziója révén éri el, amely sorozatnak minden eleme igaz történeten alapul, kivéve a legutolsót. A fejlődés végigvezeti olvasóját egy ismerős úton, aminek az utolsó szakasza azonban már a vak hit feltétlen elfogadását követeli meg.

A Robertson család harmincnyolc napig életben maradt a tengeren. Bligh, a híres, felázadt Bounty kapitánya és számkivetett társai negyvenhét napig életben maradtak. Steven Callahan hetvenhat napig. Owen Chase, akinek a bálna által elsüllyesztett Essex bálnavadászhajóról szóló beszámolója ihlette meg Herman Melville-t, nyolcvanhárom napig életben maradt két matrózzal, útjukat csak egy hétre szakították meg egy barátságtalan szigeten. A Bailey család 118 napig életben maradt. Hallottam egy, azt hiszem, Poon nevű koreai kereskedelmi matróról, aki 173 napig életben maradt a Csendes-óceánon az 1950-es években.

Én 227 napot éltem túl. Ennyi ideig tartott a megpróbáltatásom, több mint hét hónapig. (MARTEL 2001: 182)

A történet elmondását motiváló, már említett éhség a „száraz keletlen ténszerűségből” (MARTEL 2001: 66) eredő, metafizikus éhség a *Pi életében*. A külső narratív keret a sikertelen író életrajza, aki az indiai kisfiú csodás történetével végre képessé válik megérinteni olvasóit. A belső narratív keret pedig a két biztosítási ügynökre osztott beleértett olvasó története, aki a két szereplő fokalizációja közt ingázva egyszerre két történetet hallgat, s választásra kényszerül. A választás jutalma pedig a már ismert metafizikus csemege, Mr. Okamoto és Mr. Chiba sütije és szendvicse a regény zárlatában.

Martel regénye a narratív beágyazottságon kívül két performatív keretet is tartalmaz. A külső keret a Pi naplójából, illetve az ő és Adirubasamy elbeszéléseiből megismert eseményekre épül. Pi apja, az indiai Pondicherry állatkertjének tulajdonosa, úgy dönt, a családnak Kanadába kell költöznie jobb kilátások reményében, így állataival együtt mindannyian hajóra szállnak. A Cincum váratlanul süllyedni kezd a nyílt vízen, s a katasztrófát csak Pi, egy hiéna, egy zebra, egy orangután és egy bengáli tigris éli túl: a családnak nyoma veszett.

A belső keret a tigris osztenzív jele köré épül. Megmenekülése után a kórházban Pi előadja a japán biztosítási ügynököknek csodás történetét a millió rókamangusztá lakta emberevő szigetről, fogat rejtő gyümölcsökről, úszó banánszigetről. Majd ezek után elmond egy másik nyúlfarknyi történetet is a hajótörés menekültjeiről: egy francia szakácsról, aki megöli a matrózt és a túlélő kisfiú édesanyját, valamint a fiúról, aki megöli a szakácsot. Mr. Okamoto és Mr. Chiba arra jutnak, hogy a két történet valójában egy: azok beomlanak, egymásba roskadnak. A hiéna jelöli a szakácsot, a zebra a matrózt, s az orangután az édesanyját. Valamennyi jelölő és jelölt Richard Parker, vagyis a tigris köré rendeződik. Ettől a ponttól fogva a történet értelmezés és hit kérdése. A bengáli tigris és Pi egységében – legalábbis a biztosítási ügynökök arra következtetnek, hogy ők ketten egyek – a történet jelölési folyamatai felé nyílik meg a szerkezet. Attól függően, hogy a racionalitás vagy a történetbe kódolt végtelenhatás irracionálisa mellett tesz hitet az olvasó, más-más történetet kap, s a valódi kérdés immár az, hogy melyik a jobb történet. Az egység így módon a folyamatos oszcilláció állapotában jön létre a szövegben.

Pi, aki kisgyermekként egyszerre vette fel a védikus, keresztény és muszlim hitet, ijedtében egy alkalommal így kiált fel: „Jézus, Mária, Mohamed és Visnu!” (MARTEL 2001: 145). Patel meggyőződése, hogy az ateisták minden szava a hitről beszél (MARTEL 2001: 25), számára nem is kérdés, melyik a jobb történet, így hát ezzel vág vissza döntésüket halogató látogatóinak: „A szerelmet is nehéz elhinni, kérdezzék meg bármelyik szerelmest. Az életet is nehéz elhinni, kérdezzék meg bármelyik tudóst. Az Istent is nehéz elhinni, kérdezzék meg bármelyik hívőt” (MARTEL 2007: 303). Yann Martel története pontosan ezt kívánja olvasójától: arra buzdít, hogy a zárt performatív keretezés határain belül a hitetlenkedés és hit között ingázva válassza egy kisfiú és egy Richard Parker nevű bengáli tigris meséjét, döntsön egy transzcendens történet mellett a feldolgozhatatlan trauma néhány soros, száraz és kelletlen adatolása helyett.

11. Para-ergon

Az amerikai fenséges vizsgálata az alapító atyák érkezése után az észak-amerikai kontinensen kinyomtatott első könyvtől az esztétikai minőség kortárs burjánzásáig tartó négy évszázadra terjedt ki. A szoros olvasatokban az interpretációból derivatív módon kibomló alakzatok segítségével összeolvashatónak bizonyultak a fenséges kortárs, posztmodern és megelőző poétikái, de a fenséges esztétikáját értelmező elméletek, valamint a hatását létrehozó művek dialógusai is élőnek mutatkoztak szerkezeti mintázataik közvetítésében. Az amerikai fenséges meghatározó elméleteinek és műveinek olvasataiban az átjárhatóság aszimmetrikus alakzatai, valamint szintlépő, vertikálisan megnyíló struktúrai voltak kimutathatók. Az egyoldalú *mise-en-abyme*-t olyan aszimmetrikus binaritásként határoztam meg, amelyben az egyik, bekebelező pólus alrendszere tartalmazza ellenpárját válfajként és alfajként egyaránt; így a folyamatos egyoldalú regresszióval létrehozza a végtelen hatását és a bevonódást eredményező befogadói választási kényszert. A szintlépő ingamozgást az utólagosan, oszcilláló dinamizmusában megteremtett centrumból kiinduló vertikális és metaleptikus jelölési rend alakzataként azonosítottam.

A szintlépő ingamozgásra épülnek a Raoul Eshelman által bevezetett kettős keretezés fogalmát kettébontó kiforduló kettős keretezés és beomló kettős keretezés terminusai. Meghatározásom szerint a kiforduló kettős keretezés a külső és belső narratív szint horizontjai közti ingamozgásban progresszív módon létrehozza annak vertikális kiterjesztését, s ebben a szimulákrumban utólagosan megteremti a szöveg metafizikus jelölőjét, a jelentések szingularitását. A beomló kettős keretezés a külső és belső narratív szint közti mozgásban létrehozott függőleges tengelyen beomló módon, a jelölés irányába végtelen regressziót mutat, ami utólagosan a jel monadikus egységének szimulákrumát hozza létre. Besorolásomban az utókeretezés, ami egy felülíró paratextussal egészíti ki a főszöveget, nem poétikai alakzat, hanem a külső keret utólagosan létrehozott szerkezeti eleme. Az utókeretezés a kettős keretezés különös esete, amelyben a főszöveghez para-ergon társul, ami visszamenőlegesen írja felül, illetve helyezi oszcilláló kettős keretezésbe a főszöveget. Definiáltam még a funkcionális fenségest,

amit a zsánerművek strukturáló elemeként vezettem be, illetve a mitikus fázis fensége-
sét, melyet a Valós befogadásának átmeneti szakaszaként határoztam meg.

A fenséges szerkezeti alakzatait egy fiktív kanonikus rekonstrukción belül elhelyezett példák interpretációi mutatták ki. Az irodalmi és elméleti szövegek szoros olvasatai, a kritikai viták ingamozgása olyan strukturális, elméleti teret határoltak le, amely az amerikai irodalomtörténet eltérő korszakaiban alkotott műveket és a fenséges kortárs mutációit közös értelmezési keretben tarthatja.

Pszeudo-Longinosz retorikájában az érvelő-meggyőző beszédmóddal szembeállított áthelyeződés alakzatát mind az apollói és dionüszoszi megértés egybeeséseként, mind pedig – ez előbbi extrapolációjával – a beleértett olvasói és szerzői pozíciók összecsús-
sával írtam le. Az antik szerző művének részletes elemzése nemcsak a kettősségek közti szintlépő ingamozgás, a bekebelező polarítások jelenlétét, de a fenséges egységesítő hatásának alapvetően atemporális jellemzőjét is kimutatta. Míg John Locke filozófiája az öröm és fájdalom kettősségének aszimmetriájára volt példa, s Edmund Burke tézi-
se a kortárs medializáltság fenségeshez köthető sajátágaival, addig Immanuel Kant rendszere többek közt a ráció és irracionalizmus végpontjai közti oscilláció kimuta-
tása révén adott szempontokat a fenséges kortárs jelenségeinek értelmezéséhez. Ralph Waldo Emerson tanai a természeti dologként megnyilvánuló szellemi dolog által a befogadóban már meglévő szellemi dolog képének előhívásával hasonló ingamozgást ír le a láncolat két végpontja között, mint ami a prezencia és reprezentáció viszono-
ságának korábbi hagyományaiban megfigyelhető volt. Az amerikai fenséges luminista festményeinek bemutatása a későbbiekben az osztenzív jelként leírt hasadék, *fissure* fenségeshez köthető szemiotikai alakzatát tárta föl.

Miután eljutott a hellenisztikus kezdetektől az amerikai fenséges tizenkilencedik századi transzcendentista filozófiai és képzőművészeti kiteljesedéséhez, a vizsgálat az amerikai irodalom néhány magasan kanonizált művének elemzésével kísérté végig az esztétikai minőség változásait a tizenhetedik századtól egészen annak számtalan kortárs mutációjáig. Anne Bradstreet poétikájának szekularizmusával és szakralizmu-
sával kapcsolatban a tipológiai szimbolizmus jelölési rendjének konzervatív és újszerű puritán változatai kettősségét helyezte középpontba az elemzés. Kimutathatóvá vált, hogy a prefigurációk szó szerinti, allegorikus, morális és anagogikus jelentéseinek hiányzó záróeleme Bradstreet költeményében ingázó kettősséget eredményez a keresz-
tyén teológia és a természet transzcendens fenoménként értelmezett fölfogása között.

Washington Irving novellájában az amerikai fenséges számára kiemelt, a vizsgá-
latban számos alkalommal visszatérő Hudson-völgy nem pusztán a fenséges hetero-
tópiáját jelenti, de diszkurzív értelemben az utókeretezés példáját is adja. Az utószó paratextusa, para-ergonja az őslakos mítoszának megidézésével felülírja az elbeszélés addigi esztétikáját, s utólagosan az írott jelölés határain túl, a gyarmatosítók nyelvi

tapasztalatán kívül, az érintetlen természet és az őslakosok kultúrájának megelőzöttségében hozza létre a fenséges hatást.

J. F. Cooper szintén a Hudson-völgyben játszódó regényciklusa az aszimmetria különös alakzatának példája. A szép és fenséges, jó és rossz látszólagos szimmetriája felbomlik a nemek és rasszok értelmezési kereteiben. A női szép és a férfiúi fenséges, valamint a fehér negatív és őslakos pozitív ellenpárjainak kettőssége az irodalmi nyelv kódjaiban válik bekebelező binaritássá. A női–fenséges, a fehér–jó allegóriái felborítják az értékek ökonómiáját; s azzal, hogy csak a mohikánok és a delevárok beszélnek a természet eredendő nyelvét, beomlik a nosztalgikus esztétikai illúzió, és az aszimmetria további belső tükröződések láncolatai felé nyitja meg a poétikát.

Nathaniel Hawthorne történetében egy katakresztikus allegória kényszeres allegorézise teremti meg a jelentéstermelés végtelenített folyamatát, amely végül a jelentésség beomló eltörlődéséhez vezet el. A kettős keretezés alakzatának külső szerkezeti elemét itt a moralitásjáték hagyománya, belső ellenpárját pedig ismét a tipológiai szimbolizmus prefigurációinak teljesületlensége jelenti.

Edgar Allan Poe novellájában az ingamozgás értelmezésében az emersoni percepció passzív, diegetikus szerepe, illetve a képzelőerő mimetikus, performatív felfogása között jön létre. Utóbbi a történet arabeszk jelölőinek számosságából projektív módon teremti meg a fenséges és eszményített női alak nyelven kívüli zeneiségének egységét.

E kötet sajátos vállalásként igyekezett minél több kritikait vitát bemutatni. Ezek egyike például Herman Melville-regény körül kialakuló tudományos disputa. A Dreyfus – Kelly szerzőpáros a transzcendentális/nihilizmus binaritásában helyezik el Moby Dick-értelmezésüket, amit Mark Anderson a jelölők szabad játékára építő anakronisztikus, posztmodern olvasatként von kritika alá. Amy Hezel az igazságigény kettős keretezését ajánlva, a vitát új szemponttal gazdagítja, amikor a hit és hitetlenség, a hit és tudás közti feszültség ingázó mozgását határozza meg szövegenergiaként.

A romantikától a protomodern szerzők művein át a modernitásig vezető esztétikai paradigmaváltás nemcsak az ipari forradalom első hullámának társadalmi következményeinek volt köszönhető, de a tudomány okozta három (kopernikuszi, darwini, freudi) nárcisztikus traumának is. A fenséges romantikus és protomodern felfogásaiban a szubjektum és objektum viszonyának ellentétes pólusai eltérő pozíciókat foglalnak el. Míg R. W. Emerson áttetsző szemgolyójának szimbólumában a megfigyelő tudat felszívódik a látványban, a whitmani látás költői ereje egyetlen vízióba sűríti a természet és a hétköznapok fenségét.

A fenséges kortárs felfogásainak szempontjából meghatározó nagymodern/radikális modern hasadás forrását a vizsgálat egyrészt az irracionalizmus és racionalizmus kulturális hagyományaihoz, illetve a pozitívizmus és determinizmus közvetlen előzményeihez kötötte; másrészt esztétikai értelemben a nagymodern rekonstrukció metaforikus

és diegetikus, illetve a radikális modernizmus metonimikus és mimetikus, performatív jelölési módjaiban azonosította. A metafora jelölő és jelölt teljes szimmetriáját, míg a diegetikus funkció egy forgatókönyv előadását viszi véghez a nagymodern poétikákban. Ilyen értelemben tekinti elégtelen fordulatnak a nagymodernizmust radikális ellenpárja, amely nem a széttöredezett világ egységének helyreállítására, s nem a reprezentációra, hanem a nyelvbe zárt jelentés megteremtésére, a prezenciára és performativitásra törekszik. A prózában F. Scott Fitzgerald és Gertrude Stein, a költészetben T. S. Eliot és Ezra Pound műveinek összehasonlító elemzései, illetve egy kritikai disputa, a Materer – Ruthven – Zimmermann vita segítettek körülírni a modernizmus hasadásait. A modernista urbánus kor egy új kettősséget is magával hoz a kultúrában: az irodalom szociológia funkciójának hangsúlyát, és a metafizikai, transzcendentalista, irracionális hagyomány háttérbe szorulását.

Az ideológiai-társadalmi és az esztétikai értelmezési keretek közti oszcillációt a Fredric Jameson, Leo Bersani és Casey Shoop posztmodern értelmezéseit tárgyaló kritikai vita terében azonosítottam. Thomas Pynchon ideologikus értelmezéseivel szemben a kutatás kiemelte az esztétikai, befogadáselméleti interpretáció lehetőségét. Ehhez egy újabb teoretikus láncsal, a Lacant elemző Salvo J. Žižek kommentálásával tettem kísérletet annak megválaszolására, hogy a paranoid jelentéstermelés miként kapcsolódik a fenséges posztmodern fölfogásához.

A posztmodernitás meghaladásának lehetőségére, szükségességére, egyáltalán bekövetkezére kérdez rá a Paul Auster olvasataiban létrehozott sajátos fenséges-poétikák felvázolása. A kutatás a posztmodernizmusban felmutatható eltérő indíttatás bemutatásával azt igyekezett igazolni, hogy a paradigmaváltás határvonalai azért is viszonylagosak, mivel a fenséges iránti kortárs fogékonyságban hasonló kettősségek és aszimmetrikus, illetve oszcilláló alakzatok mutathatók ki, mint amelynek a történeti-poétikai kronológiában korábban is megmutatkoztak.

A kötet a modernitásban és a posztmodernitásban egyaránt fellelhető izmusok visszatérésének ismertetése után a legkidolgozottabbnak tekinthető metamodernizmus részletes tárgyalása során jutott el a fenséges hasonló módon burjánzó válfajaihoz. Hangsúlyos szerep jutott a neoromantikus fordulat, vagyis a premodern fenséges esztétikához történő tudatos, reflektált és teoretikusan megalapozott visszatérés manifestumszerű bejelentésének. A poétikai ingázó mozgás a modernista elköteleződés és a posztmodern elkülönülés között a metamodernizmusban az ellentétes pólusokat fenntartó oszcilláció lokalizálhatatlanságán túl az „érzelmek szerkezetének” fontosságát emelte ki.

A vizsgálat eddigi eredményeiben kimutatott jelenségek, a kettősség, az ingázás és aszimmetria alakzatai Raoul Eshelman kettőskeretezés-teóriájával összevetésben teremttették meg azokat a narratív interpretációs eszközöket, amelyek a fenséges eltérő

konceptiói közti hasonlóságok és különbségek felvázolását a befogadás praxisában is lehetővé tehetik. Eshelman elméleti konstrukcióját egy újabb kritikai láncban, ezúttal egy generatív, építő vita példája hivatott bemutatni: sorrendben Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, René Girard, Eric Gans, Erving Goffman egymásra reagáló műveire építi Eshelman sajátos terminusát.

A 7.4. fejezetben definiálom, illetve ábrákkal illusztrálom azokat a sajátos szerkezeti alakzatokat, amelyek az amerikai fenséges vizsgálatában, az elmélet és a tárgyalt művek interpretációi során derivatív módon kirajzolódtak.

Miután röviden összefoglaltam a társadalmiság és esztétika halmazaira osztható kortárs fenségesragokat, néhány popkulturális példa igazolta annak az oszcilláló poétikai visszatérésnek a jelenlétét, amit a fenséges esztétikai, metafizikai és transzcendentális alkategóriái jelentenek a kortárs művészetekben.

Végezetül érdemes kritika alá vonni az ezredforduló utáni, formálódó episztémével összefüggésben leírtakat. Nincs kétség afelől, hogy a kortárs kulturális jelenségekre a fenséges szempontjából tett megállapítások hamarosan – legalábbis részben mindenképp – elavulnak, átértékelődnek. Annyi mégis elmondható, hogy az idevonatkozó fejezetek eddig magyarul még nem rögzített pillanatfelvételt adnak az alakuló izmusok és a fenséges kortárs mutációiban rejlő poétikai lehetőségekről. Az oszcilláció és keretezés aszimmetrikus, szintlépő szerkezetei, a nyitottság és átjárhatóság feltárt mintázatai bizonyosan további izgalmas fejleményekkel, várhatóan a fenséges újszerű koncepcióival és poétikaival fogják gazdagítani az évszázados amerikai hagyományt ugyanúgy, mint az elkövetkező évtizedek globális kultúráját.

Irodalomjegyzék

- ABÁDI-NAGY, Zoltán (2014): The Rhetorical Function of Culture in Fictional Narrative: The Cultural Narrator-Rhetor. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 20(1). 29–54.
- ABEL, Jenice (ed.) (2012): *Byte-Sized: A Collection of Flash Fiction*. E-book. FictionBrigade, London.
- ABRAMS, Meyer Howard (1971): *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*. Oxford University Press, Oxford.
- ABRAMSON, Seth (2015): Ten Basic Principles of Metamodernism. *Huffpost*. https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 (Letöltés ideje: 2015. október 24.)
- ADAMSON, Andrew (dir.) – JENSON, Vicky (prod.) (2001): *Shrek* [film]. DreamWorks. USA.
- ALONSO, Carls J. (2001): Editor's Column: The Internet Sublime. *PMLA* 116(5). 1297–1301.
- ALSEN, Eberhard (ed.) (2000): *The New Romanticism: A Collection of Critical Essays*. Garland Publishing, New York, NY.
- ANDERSON, Mark (2012): Melville in the Shallows. *Philosophy and Literature* 36(2). 496–503.
- ANDERSON, Mark (2016): Melville and Nietzsche: Living the Death of God. *Philosophy and Literature* 40(1). 59–75.
- ARONOFKY, Darren (dir.) – FRANKLIN, Scott – HANDEL, Ari (prods) (2017): *mother! (anyám!)* [film]. Paramount Pictures. USA.
- ASHFIELD, Andrew – DE BOLLA, Peter (eds.) (1996): *The Sublime: A Reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*. Cambridge University Press, Cambridge.
- AUGÉ, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (HOWE, John transl.). Verso, London.
- AUSTER, Paul (dir.) – JOHNSON, Greg – KAUFMAN, Amy J. – NEWMAN, Peter (prods) (1998): *Lulu on the Bridge* (Lulu a hídon) [film]. Capitol Films.
- AUSTER, Paul (2003): *Az illúziók könyve* (PÉK Zoltán ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- AUSTER, Paul (2004a): *Auggie Wren's Christmas Story*. Henry Holt & Co., New York, NY.
- AUSTER, Paul (2004b): *New York trilógia* (VÁGHY László ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- AUSTER, Paul (2006): *Holdpalota* (VÁGHY László ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

- AUSTER, Paul (2009): *Invisible*. Faber and Faber, London.
- AUSTER, Paul (2011): *Láthatatlan* (PÉK Zoltán ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- AUSTER, Paul (2020a): *4 3 2 1* (PÉK Zoltán ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- AUSTER, Paul (2020b): Sztanyiszlav farkasai (PÉK Zoltán ford.). *Könyves Magazin*. https://konyvesmagazin.hu/beleolvaso/paul_auster.html (Letöltés ideje: 2020. október 15.)
- AUSTER, Paul (2020c): The Wolves of Stanislaw: An Improbably True Parable for the Pandemic Age. *Literary Hub*. <https://lithub.com/the-wolves-of-stanislaw-an-improbably-true-parable-for-the-pandemic-age/> (Letöltés ideje: 2020. október 15.)
- AUSTIN, John L. (1990): *Tetten ért szavak* (PLÉH Csaba ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BAKAN, David (1966): *The Duality of Human Existence: An Essay on Psychology and Religion*. Rand McNally, Chicago, IL.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (2008): *The Dialogic Imagination – Four Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press, Austin, TX.
- BAL, Mieke – BOHEEMEN, Christine (2009): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto, Toronto.
- BARTHES, Roland (1997): *S/Z* (MAHLER Zoltán ford.). Osiris Kiadó, Budapest.
- BAUDRILLARD, Jean (1990): *Fatal Strategies* (BEITCHMAN, P. – NIESLUCHOWSKI, W. G. J. transl.). Semiotext(e), New York, NY.
- BELL, Adrienne B. – INNESS, George (2003): *George Inness and the Visionary Landscape*. National Academy of Design, New York, NY.
- BENCZIK, Vera (2017): The Doubled City: The Displaced London in the Urban Fantasy Novels of Neil Gaiman and China Miéville. In: LIMPÁR, Ildikó (ed.): *Displacing the Anxieties of Our World: Spaces of the Imagination*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 162–176.
- BÉNYI László (1983): *Paál László*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- BERCOVITCH, Sacvan (ed.) (1994): *The Cambridge History of American Literature*. The Cambridge University Press, Cambridge.
- BERCOVITCH, Sacvan (2012): *The American Jeremiad*. The University of Wisconsin Press, Madison, WI.
- BERSANI, Leo (1989): Pynchon, Paranoia, and Literature. *Representations* 25(Winter). 99–118.
- BERTENS, Johannes Willem (1995): *The Idea of the Postmodern: A History*. Routledge, London.
- BIEGANOWSKI, Ronald (1988): The Self-Consuming Narrator in Poe's "Ligeia" and "Usher". *American Literature* 60(2). 175–187.
- BLACKMORE, Susan (1999): *The Meme Machine*. Oxford University Press, Oxford.
- BLAKEMORE, Stephen (1984): Strange Tongues: Cooper's Fiction of Language in *The Last of the Mohicans*. *Early American Literature* 19(1). 21–41.

- BLAKEMORE, Stephen (1997): 'Without a Cross': The Cultural Significance of the Sublime and Beautiful in Cooper's *The Last of the Mohicans*. *Nineteenth-Century Literature* 52(June). 30–42.
- BLAZER, Alex E. (2012): Blinded by the Book: Metafictional Madness and Sublime Solitude in the Work of Paul Auster. In: PIERCE, Gilian Borland (ed.): *The Sublime Today*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 49–65.
- BLICKNELL, John W. (1954): The Waste Land of F. Scott Fitzgerald. *Virginia Quarterly Review* 30(Autumn). 556–572.
- BLINCOE, Nicholas – THORNE, Matt (2000): *All Hail the New Puritans*. Fourth Estate, London.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. University of Chicago Press, Chicago, IL.
- BLOOM, Harold (2015): *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime*. Spiegel & Grau, New York, NY.
- BLYN, Robin (2020): Beyond Anarchist Miracles: The Crying of Lot 49 and Network Aesthetics. *Modernism/Modernity* 27(3). 583–599.
- BOILEAU, Nicolas (1885): *A költészetről. Tanköltemény négy énekben* (ERDÉLYI János ford.). Franklin-Társulat, Budapest.
- BOILEAU, Nicolas (2007): Költészettan (RÓNAY György – VAJDA Endre ford.). In: OSZTOVICS Szabolcs – UNGHY-SERESS Fanny (jegyz.): *Poétikák*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- BOLLOBÁS Enikő (2005): *Az amerikai irodalom története*. Osiris Kiadó, Budapest.
- BOLLOBÁS Enikő (2012): *Egy képlet nyomában: karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Balassi Kiadó, Budapest.
- BOLLOBÁS Enikő (2015): *Vendégünk a végtelenből*. Balassi Kiadó, Budapest.
- BOLLOBÁS, Enikő (2010): *They Aren't Until I Call Them: Performing the Subject in American Literature*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- BOOTH, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, IL.
- BOTELHO, Inês (2012): From Perfect Housewife to Rebellious Princess: Snow White as Portrayed by Disney and by Tarsem Singh. *e-f@bulations: e-journal of Children's Literature* 10(December). 25–43. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11439.pdf> (Letöltés ideje: 2019. március 7.)
- BOURRIAUD, Nicolas (1998): *Esthétique relationnelle*. Presses du réel, Dijon.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics* (PLEASANCE, Simon – WOODS, Fronza transl.). Les presses du réel, Dijon.
- BOYM, Svetlana (2011): *The Off-Modern Condition*. <https://web.archive.org/web/20110201122127/http://off-modern.com/> (Letöltés ideje: 2020. november 5.)
- BOYM, Svetlana (2017): *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, New York, NY.
- BROOKS, Louise (1982): *Lulu in Hollywood*. Knopf, New York, NY.

- BURKE, Kenneth (1965): *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. Bobbs-Merrill, Indianapolis, IN.
- BURKE, Edmund (2008): *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (FOGARASI György ford.). Magvető Kiadó, Budapest.
- CAECILIUS, Calactinus (1967): *Fragmenta*. B. G. Teubner, Stuttgart.
- CAMPBELL, Joseph (1949): *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books, New York, NY.
- CHILDISH, Billy – THOMSON, Charles (1999): *The Stuckists – Against Conceptualism, Hedonism and The Cult of The Ego-artist*. <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#manifest> (Letöltés ideje: 2017. április 1.)
- CHOPIN, Kate (2011): *Ébredés* (ANTONI Rita ford.). Lazi, Szeged.
- CHRISTIE, Stuart (2009): *Plural Sovereignties and Contemporary Indigenous Literature*. Palgrave Macmillan, USA, New York, NY.
- CHUNG, Hye Jean (2012): Media Heterotopia and Transnational Filmmaking: Mapping Real and Virtual Worlds. *Cinema Journal* 51(4). 87–109.
- CLINE, Ernest (2011): *Ready player one* (ROBOZ Gábor ford.). Agave Könyvek, Budapest.
- COALE, Samuel Chase (2005): Thomas Pynchon: The Functions of Conspiracy and the Performance of Paranoia. In: COALE, Samuel Chase: *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. University of Alabama Press, Tuscaloosa, AL. 135–177.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1834): *Bibliographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Crocker & Brewster, Boston, MA.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1957): *Rege a vén tengerészről* (SZABÓ Lőrinc ford.). Magvető, Budapest.
- COMTE, August (1853): *The Positive Philosophy of Auguste Comte* (MARTINEAU, Harriet transl.). Cambridge University Press, Cambridge.
- COOPER, James Fenimore (1969): Az utolsó mohikán. In: COOPER, James Fenimore: *A nagy indiánkönyv* (RÉZ Ádám – SZINNAI Tivadar ford.). Móra Kiadó, Budapest. 171–370.
- CRONENBERG, David (2014): *Konzum* (HEGYI Pál ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- CSATÓ Péter (2019): Metalepszis és vallomásosság. A narratív igazság(ok) destabilizációja Paul Auster *Láthatatlan* című regényében. *Alföld* 70(9). 80–95.
- DANCHEV, Alex (2011): *100 Artists' Manifestos: From the Futurist to the Stuckists*. Penguin Classics, London.
- DALSGAARD, Inger H. – HERMAN, Luc – MCHALE, Brian (eds.) (2012): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DÄLLENBACH, Lucien (1989): *The Mirror in the Text* (WHITELEY, Jeremy transl.). University of Chicago Press, Chicago, IL.
- DE MUL, Jos (1999): *Romantic Desire in (Post)modern Art & Philosophy*. State University of New York Press, New York, NY.

- DERRIDA, Jacques (1978): *La Vérité en peinture*. Flammarion, Paris.
- DERRIDA, Jacques (1987): *The Truth in Painting* (BENNINGTON, Geoff – MCLEOD, Ian transl.). The University of Chicago Press, Chicago, IL.
- DERRIDA, Jacques (2001): Parergon (BOROS János – ORBÁN Jolán ford.). In: HÁZAS Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijarat Kiadó, Budapest. 143–177.
- DERRIDA, Jacques (2006): *Hit és tudás – A „vallás” két forrása a pusztaság és határain* (BOROS János – ORBÁN Jolán ford.). Brambauer, Pécs.
- DERRIDA, Jacques (2018): *Before the Law: The Complete Text of Préjugés* (VON REENEN, Sandra – DE VILLE, Jacques transl.). University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- DISTIN, Kate (2005): *The Selfish Meme*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DONALD, Alastair – WILLIAMS, Richard J. – SHARRO, Karl – FARLIE, Alan – KUYPERS, Debby – WILLIAMS, Austin (2008): *Manifesto: Towards a New Humanism in Architecture*. <https://www.readingdesign.org/mantownhuman> (Letöltés ideje: 2019. november 19.)
- DORIANI, Beth M. (1989): ‘Then have I... said with David’: Anne Bradstreet’s Andover Manuscript Poems and the Influence of the Psalm Tradition. *Early American Literature* 24(1). 52–69.
- DUSSEL, Enrique (2008): *Twenty Theses on Politics* (CICCARIELLO-MAHER, George transl.). Duke University Press, Durham.
- DREISER, Theodore (1925): *An American Tragedy*. Horace Liveright, New York, NY.
- DREYER, Carl Theodore (dir., prod.) (1955): *Ordet* (Ige) [film]. Palladium Film.
- DREYFUS, Hubert – KELLY, Sean Dorrance (2011): *All Things Shining – Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*. Free Press, New York, NY.
- E. (1879): Mr. Inness on Art-Matters. *The Art Journal* (1875–1887) 5. 374–377.
- EAGLETON, Terry (2003): *After Theory*. Basic Books, New York, NY.
- EBERT, Roger (2008, June 3): Tarsem and the legend of “The Fall.” *Rogerebert.com*, <https://www.rogerebert.com/interviews/tarsem-and-the-legend-of-the-fall> (Letöltés ideje: 2010. június 3.)
- EDWARDS, Jonathan (1977): *Images and Shadows of Divine Things* (MILLER, Perry, ed.). Greenwood, CT.
- EGAN, Jennifer (2012, May 28): Black Box. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box> (Letöltés ideje: 2017. június 15.)
- EGGERS, Dave (2004): *How We Are Hungry*. McSweeney’s Publishing, San Francisco, CA.
- EGGERS, Dave (2016): *A kör* (NEMES Anna ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- ELIOT, Thomas Stearns (1948): *Selected Essays*. Faber and Faber, London.
- ELIOT, Thomas Stearns (ed.) (1968): *Literary Essays of Ezra Pound*. New Directions, New York, NY.
- ELIOT, Thomas Stearns (1996): *T. S. Eliot versei* (FODOR András et al. ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

- ELIOT, Thomas Stearns (2014): Eldrop and Appleplex. In: BROOKE, Spears – SCHUCHARD, Ronald (eds.): *The Complete Prose of T. S. Eliot, Volume 1 – The Apprentice Years, 1905–1918*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD. 525–532.
- EMERSON, Ralph Waldo (1883): *Nature, Addresses, and Lectures*. Houghton, Mifflin and Company, Boston, MA.
- EMERSON, Ralph Waldo (1940): Nature. In: *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson* (ATKINSON, Brooks ed.). The Modern Library, New York, NY. 5–42.
- EMERSON, Ralph Waldo (1967): *Egy és minden*. In: FODOR András (ford.): *Napraforgó: válogatott versfordítások*. Magvető, Budapest. 317.
- ERICKSON, Steve (2007): *Zeroville*. Europa Editions, New York, NY.
- ESHELMAN, Raoul (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*. Davies Group, Aurora, CO.
- EURIPIDES (1998): *Suppliant Women. Electra. Heracles* (KOVACS, David ed., transl.). Harvard University Press, Cambridge.
- FARBER, Lawren (1976): A Way. Gertrude Stein's Sources for "Three Lives." *Journal of Modern Literature* 5(3). 463–480.
- FAY, Jan (2012): *After Postmodernism. A Naturalistic Reconstruction of the Humanities*. Palgrave Macmillan, New York, NY. 176–198.
- FITZGERALD, Francis Scott (2011): *A nagy Gatsby* (BART István ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- FLAUBERT, Gustave (1995): *Három mese* (HEVESI András – ZOLNAI Béla – LÁNYI Viktor ford.). Interpopulart Könyvkiadó, Budapest.
- FLEGAR, Željka (2017): A Tale Within a Tale: Mise-En-Abyme Adaptations of The Twenty-First Century. *Anafora* 4(2). <https://www.ffos.unios.hr/anafora/anafora-42-11-a-tale-within-a-tale> (Letöltés ideje: 2020. június 10.)
- FORTIN, Claude (2016): Recasting the Data Sublime in Media Architecture. *MAB: Proceedings of the 3rd Conference on Media Architecture Biennale* 2016(June), No. 6. 1–10. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/2946803.2946809> (Letöltés ideje: 2019. február 25.)
- FOUCAULT, Michel (1989): *The Order of Things* (TAVISTOCK/ROUTLEDGE transl.). Routledge, London.
- FOUCAULT, Michel (1991): A diskurzus rendje (TÖRÖK Gábor ford.). *Holmi* 3(7). 868–889.
- FOUCAULT, Michel (2004): Más terekről (ERHARDT Miklós ford.). *Exindex*. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Letöltés ideje: 2015. november 5.)
- FRANCO, James (dir.) – ARAGON, Caroline (prod.) – JOLIVETTE, Vince (prod.) – MENDELSON, Michael (prod.) (2019): *Zeroville* [film]. Rabbit Bandini Productions – Patriot Pictures.

- FREEMAN, Barbara Claire (1995): *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*. University of California Press, Berkeley, CA.
- FREUD, Sigmund (2001): A kísérteties (BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc ford.). In: *Művészeti írások* (ERŐS Ferenc szerk.). *Sigmund Freud Művei IX*. Filum Könyvkiadó, Budapest. 245–281.
- FULTON, Keith – PEPE, Louis (dirs) – DARWIN, Lucy (prod.) (2002): *La Mancha eltévedt lovagja* [film]. Quixote Films – Low Key Pictures – Eastcroft Productions.
- GALUSKA László – FELEKY Mirkó (2015): Typologia phantastica: a fantasztikum rendszertana. II. rész. *Könyv és nevelés* 17(4). <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-neveles/typologia-phantastica-0#main-content> (Letöltés ideje: 2020. november 26.)
- GANS, Eric (1941): *The Origin of Language: A Formal Theory of Representation*. University of California Press, Berkeley, CA.
- GANS, Eric (1993): *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*. Stanford University Press, Stanford, CA.
- GANS, Eric (1997): *Signs of Paradox: Irony, Resentment and Other Mimetic Structures*. Stanford University Press, Stanford, CA.
- GELPI, Albert (1980): White Light in the Wilderness: Landscape & Self in Nature's Nation. In: WILMERDING, John (ed.): *American Light: The Luminist Movement*. National Gallery of Art, Washington, DC. 291–312.
- GENETTE, Gérard (2006): *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig* (Z. VARGA Zoltán ford.). Pesti Kalligram, Budapest.
- GIDE, André (1967): *Journals 1889–1949* (O'BRIAN, Justin ford.). Penguin, Harmondsworth.
- GIGGS, Rebecca (2011): The Green Afterword: Cormac McCarthy's *The Road* and the Ecological Uncanny. In: CROSTHWAITE, Paul (ed.): *Criticism, Crisis, and Contemporary Narrative*. Routledge, New York, NY. 201–217.
- GILLIAM, Terry (dir.) – BESUIEVSKY, Mariela – HERRERO, Gerardo – GILLIAM, Amy – MELIN, Grégoire – DELLOYE, Sébastien (prods) (2018): *Az ember, aki megölte Don Quijótét* (The Man Who Killed Don Quixote). Alacran Pictures.
- GIRARD, René (1972): *Violence and the Sacred* (GREGORY, Patrick transl.). Johns Hopkins University Press, London.
- GIRARD, René (1979): Differentiation and Undifferentiation in Lévi-Strauss and Current Critical Theory. *Contemporary Literature: Directions for Criticism: Structuralism and Its Alternatives* 17(3). 404–429.
- GIRARD, René (2014): *A bűnbak* (JAKABFFY Imre – JAKABFFY Éva ford.). Gondolat Kiadó, Budapest.
- GLAZER, Jonathan (dir.) – WILSON, James – WECHSTER, Nick (prods) (2013): *Under the Skin* (A felszín alatt) [film]. BFI – Film4.

- GLOTFELTY, Cheryl – FROMM, Harold (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press, Athens, GA.
- GOFFMAN, Edwin (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press, Boston, MA.
- GRAUER, Victor A. (1982): Modernism/Postmodernism/Neomodernism. *Downtown Review* 3(1–2). 3–7.
- GRAUER, Victor A. (1993): Toward a Unified Theory of the Arts. *Semiotica* 94(3–4). 233–252.
- GREENSPAHN, Frederick E. (1987): Ishmael. In: JONES, Lindsey (ed.): *Encyclopedia of Religion*. Macmillan Reference USA, New York, NY. 4551–4552.
- GUARE, John (2016): *Six Degrees of Separation*. Vintage Books, New York, NY.
- HA, Sam (2018): A very Brief History of Metamodernism. *Pendora Magazine*. <https://www.pendoramagazine.com/articles/2018/1/25/on-metamodernism-part-i-a-very-briefhistory-of-metamodernism> (Letöltés ideje: 2018. április 15.)
- HAASE, Donald (1983): Romantic Theory of the Fantastic. In: MAGILL, Frank N. – CLIFFS, Englewood (eds.): *Survey of Modern Fantasy Literature* 5. Salem Press, New Jersey, NJ. 2247–2258.
- HABERMAS, Jürgen (1997): Modernity: An Unfinished Project. In: D'ENTRÈVES, Maurizio Passerin – BENHABIB, Seyla (eds.): *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*. MIT Press, Cambridge, MA. 38–55.
- HABERMAS, Jürgen (2011): *A kommunikatív cselekvés elmélete* (KIRÁLY Edit – BERÉNYI Gábor – FELKAI Gábor – ÁBRAHÁM Zoltán ford.). Gondolat Kiadó, Budapest.
- HALLIWELL, Stephen (2011): *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford University Press, Oxford.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1985): Az ifjú Brown gazda. In: OSZTOVITS Levente (vál.): *Amerikai elbeszélők I.* (KÁSZONYI Ágota ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 202–217.
- HEZEL, Amy (2020): How to talk religion: “The Affidavit” in Moby-Dick. *The Explicator* 78(2). 104–107.
- HEFLIN, Wilson (2004): *Herman Melville's Whaling Years*. Vanderbilt University Press, Nashville, TN.
- HEGYI Pál (1998): Az olvasás rettenete. In: *Tiszatáj* 52(11). 83–90.
- HEGYI Pál (2016): *Fehér terek – Paul Auster*. AMERICANA eBooks, Szeged.
- HEGYI Pál (2017): Homeward Bound: Luminism and Transcendentalism in László Paál's Fontainebleau Forestscapes. *Hungarian Review* 8(1). 105–122.
- HEGYI Pál (2019a): *Lovecraft Laughing*. AMERICANA eBooks, Szeged.
- HEGYI Pál (2019b): The Weird: kísérteties mémek és hátborzongató mesék az elmondhatatlan történetről. *Literatura* 43(4). 274–285.

- HENSLEY, Jeannine (ed.) (1967): *The Works of Anne Bradstreet*. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA.
- HERZOGENRATH, Bern (1999): *An Art of Desire: Reading Paul Auster*. Rodopi, Amsterdam.
- HITT, Cristopher (1999): Toward an Ecological Sublime. *New Literary History* 30(3). 603–623.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, London.
- IRVING, Washington (1959): Rip Van Winkle. In: IRVING, Washington: *Vázlatkönyv* (LUTTER Tibor ford.). Magyar Helikon, Budapest. 4–14.
- IRVING, Washington (2008): *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (HUGHES, Griffith ed.). Wordsworth Classics, Hertfordshire.
- ISER, Wolfgang (1974): *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- JAMESON, Fredric (1988): Cognitive Mapping. In: NELSON, Cary – GROSSBERG, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan Education, London. 347–356.
- JAMESON, Fredric (2006): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge, London.
- JAMESON, Fredric (2010): *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* (DUDIK Annamária Éva ford.). Noran Libro, Budapest.
- JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, New York, NY.
- JEWETT, Sarah Orne (1978): A fehér gém (F. NAGY Piroska ford.). *Galaktika* 7(2). 18–24.
- JOHNSON, Barbara (1977): Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida. In: FELMAN, Shoshana (ed.): *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise*. Yale French Studies, No. 55/56. Yale University Press, London. 457–505.
- JOHNSON, Barbara (1994): A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac (HEGYI Pál ford.). *Helikon: Irodalomtudományi Szemle*, különszám (1–2). 140–149.
- JONES, Arthur (dir.) – ANGELINI, Giorgio – CAPOTOSTO, Caryn – JONES, Arthur – WICKENDEN, Aaron (prods) (2020): *Feels Good Man* (Mert jól esett, haver) [film]. Reality Fictions.
- JONZE, Spike (dir., prod.) – ELLISON, Megan – LANDAY, Vincent (prods) (2013): *Her* (A nő) [film]. Annapurna Pictures
- JUNG, Gustav Carl (1980): *Psychology and Alchemy*. Routledge, London.
- KANT, Immanuel (2003): *Az ítélőerő kritikája* (PAPP Zoltán ford.). Osiris Kiadó, Budapest.
- KARINTHY, Frigyes (1980): Láncszemek. In: UNGVÁRY Tamás (szerk.): *Címszavak a Nagy Enciklopédiához I.* Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 349–354.
- KEHR, Dave (2008, May 11): Special Effects From the real World. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/05/11/movies/11kehr.html> (Letöltés ideje: 2019. december 2.)

- KIRBY, Alan (2006): The Death of Postmodernism and Beyond. *Philosophy Now* 58(Nov/Dec). 34–37.
- KIRBY, Alan (2009): *Digimodernism – How New Technologies Dismantle Postmodernism and Reconfigure our Culture*. Continuum, New York, NY.
- KÖRTNER, Ulrich H. (1999): *Az ihletett olvasó* (KOCZÓ Pál ford.). Hermeneutikai Központ, Budapest.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2018): *Innen és túl. Költészet és nyelviség az irodalmi modernség fordulópontján*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- LEE, Ang (dir., prod.) – NETTER, Gil – WOMARK, David (prods) (2012): *Pi élete (Life of Pi)* [film]. Fox 2000 Pictures.
- LEITCH, Thomas (2007): *Filmadaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- LEVI, Emanuel (1998): Lulu on the Bridge. *Variety*. <https://variety.com/1998/film/reviews/lulu-on-the-bridge-1117477477/> (Letöltés ideje: 2018. november 4.)
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958): *Anthropologie structurale*. Plon, Paris.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1987): *Introduction to the Work of Marcel Mauss* (BAKER, Felicity transl.). Routledge and Kegan Paul Ltd., London.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004). *Hypermodern Times* (BROWN, Andrew transl.). Polity, Cambridge.
- LOCKE, John (2003): *Értekezés az emberi értelemről* (VASSÁNYI Miklós – CSORDÁS Dávid ford.). Osiris Kiadó, Budapest.
- LONGFELLOW, Henry Wendsworth (1937): Excelsior (KOSZTOLÁNYI Dezső ford.). In: RÉVAI Sámuel (szerk.): *Idegen költők anthológiája*. Révai Testvérek, Budapest. 8.
- LOWANCE, Mason I. Jr. (1970): Images or Shadows of Divine Things: The Typology of Jonathan Edwards. *Early American Literature* 5(1), Part 1. Special Typology Issue. University of North Carolina Press, NC. 141–181.
- LYOTARD, Jean-François (1993a): A posztmodern állapot (BUJALOS István – OROSZ László ford.). In: HABERMAS, Jürgen – LYOTARD, Jean-François – RORTY, Richard: *A posztmodern állapot*. Századvég–Gond, Budapest. 7–145.
- LYOTARD, Jean-François (1993b): Note on the Meaning of “Post-”. In: DOCHERTY, Thomas (ed.): *Postmodernism: A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York, NY. 47–50.
- MAGNY, Claude-Edmund (1950): *Histoire du roman français depuis 1918*. Le Seuil, Paris.
- MAGUIRE, Sharon (dir.) – BEVAN, Tim – FELLNER, Eric – CAVENDISH, Jonathan (prods) (2001): *Bridget Jones’s Diary* (Bridget Jones naplója) [film]. Miramax – Universal Pictures – Studio Canal.
- MARTEL, Yann (2001): *Life of Pi*. Vintage, Toronto.
- MARTEL, Yann (2007): *Pi élete* (SZÁSZ Imre – Gy. HORVÁTH László ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

- MATHER, Cotton (1977): *Magnalia Christi Americana. Books I and II*. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA.
- MATERER, Timothy (1984): Ezra Pound and the Alchemy of the Word. *Journal of Modern Literature* 11(1). 109–124.
- MATTHIESSEN, Francis Otto (1968): *American Renaissance*. Oxford University Press, Oxford.
- MATTESSICH, Stefan (2002): Ekphrasis, Escape, and Countercultural Desire in *The Crying of Lot 49*. In: FISH, Stanley – JAMESON, Fredric (eds.): *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Duke University Press, Durham, NC. 43–69.
- MCCARTHY, Cormac (2010): *Az út* (Tóth Benedek ford.). Magvető, Budapest.
- MCCARTHY, Tom – METCALF, Alex (creats., prods.) (2019): *The Loudest Voice* (A legharsányabb hang) [film]. Blumhouse Television.
- MC EWAN, Ian (2005): *Vágy és vezeklés* (Lukács Laura ford.). Ulpius-ház, Budapest.
- MCHALE, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*. Routledge, London.
- MELVILLE, Herman (1969): *Moby Dick* (Szász Imre ford.). Magyar Helikon, Budapest.
- MENDES, Sam (dir.) – COHEN, Bruce – JINKS, Dan (prods) (1999): *Amerikai szépség* (American beauty) [film]. Dreamworks Pictures – Jinks/Cohen Company.
- MILLER, Perry (1956): *Errand into the Wilderness*. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- MILTON, John (1969): *Az elveszett paradicsom* (Jánosy István ford.). Helikon, Budapest.
- MOSCO, Vincent (2004): *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*. MIT Press, Cambridge, MA.
- NATOLI, Joseph (1997): *A Primer to Postmodernity*. Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ.
- NEALON, Jeffrey T. (1996): Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's *City of Glass*. *MFS: Modern Fiction Studies* 42(1). 91–110.
- NEWMAN, Andrew (2004): Sublime Translation in the Novels of James Fenimore Cooper and Walter Scott. *Nineteenth-Century Literature* 59(1). 1–26.
- NIETZSCHE, Friedrich (1994): *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus* (Kertész Imre ford.). Kriterion–Polis, Bukarest – Kolozsvár.
- NOLAN, Christopher (dir., prod.) – THOMAS, Emma (prod.) (2010): *Inception* [film]. Warner Bros. Pictures. USA – UK.
- NOVAK, Barbara (1980): On Defining Luminism. In: WILMERDING, John (ed.): *American Light – The Luminist Movement*. National Gallery of Art, Washington, DC.
- NOVALIS (1929): *Schriften, Zweiter Theil*. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Leipzig.
- NYE, David E. (1994): *American Technological Sublime*. MIT Press, Cambridge, MA.
- O'NEIL, John F. et al. (eds.) (1987): *American Paradise: The World of the Hudson River School*. Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

- ORSZÁGH, László (1967): *Az amerikai irodalom története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- PABST, Georg Wilhelm (dir.) – Nebenzal, Seymour (prod.) (1929): *Pandora's Box* (Pandora szelencéje, Die Büchse der Pandora) [film]. Nero-Film AG.
- PASLER, Jahn (1993): Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory. *Contemporary Music Review* 7(2). 3–32.
- PELEVIN, Victor (2001): Hermit and Six-Toes. *The Blue Lantern and Other Stories* (BROMFIELD, Andrew transl.). New Directions, New York, NY. 21–62.
- PETERSON, Carla L. (1983): The Trinity in Flaubert's *Trois Contes*: Deconstructing History. *French Forum* 8(3). 243–258.
- PIERCE, Gillian Borland (ed.) (2012): *The Sublime Today*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- PLATÓN (1984): Barlanghasonlat (SZABÓ Miklós ford.). In: RITOÓK Zsigmond (szerk.): *Platón összes művei, 2. kötet*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 455–519.
- PLATÓN (1974): Lakoma (JÁNOSY István ford.). In: SIMON Róbert (szerk.): *A görög–latin próza mesterei*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 51–106.
- POE, Edgar Allan (1841): Review of *Critical and Miscellaneous Essays*. *Graham's Magazine* 1841(June). 294–295. <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm41mt01.htm> (Letöltés ideje: 2020. szeptember 11.)
- POE, Edgar Allan (1981a): A költőiségről (TAKÁCS Ferenc ford.). In: *Edgar Allan Poe válogatott művei* (BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné vál.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 867–894.
- POE, Edgar Allan (1981b): A műalkotás filozófiája (BABITS Mihály ford.). In: *Edgar Allan Poe válogatott művei* (BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné vál.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 830–843.
- POE, Edgar Allan (1981c): Az Usher-ház vége (BABITS Mihály ford.). In: *Edgar Allan Poe válogatott művei* (BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné vál.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 87–107.
- POE, Edgar Allan (1981d): Ligeia (BABITS Mihály ford.). In: *Edgar Allan Poe válogatott művei* (BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné vál.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 49–66.
- POE, Edgar Allan (2012): *Miscellaneous Essays, Marginalia, Etc...* Nabu Press, Charlston, SC.
- PSZEUDO-LONGINOSZ (1965): *A fénségről* (Nagy Ferenc ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- POUND, Ezra (1975): Patria Mia. In: COOKSON, William (ed.). *Selected Prose, 1909–1965*. New Directions, New York, NY. 99–143.
- POUND, Ezra (1976): The Alchemist – Chant for the Transmutation of Metals. In: KING, Michael John (ed.): *Collected Poems of Ezra Pound*. New Directions, New York, NY. 225–229.
- POUND, Ezra (1991): Hugh Selwyn Mauberley (Élete és működése) (KAPPANYOS András ford.). In: *Ezra Pound versei* (FERENCZ Győző vál.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 24–42.

- PRIZER, David (1984): *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale, IL.
- PYNCHON, Thomas (1990): *A 49-es tétel kiáltása* (SZÉKY János ford.). Magvető Kiadó, Budapest.
- PYNCHON, Thomas (2015): *Kísérleti fűzis* (GY. HORVÁTH László ford.). Magvető Kiadó, Budapest.
- RIFFATERRE, Michael (1980): Syllepsis. *Critical Inquiry* 6(4). 625–638.
- RORTY, Richard (1991): Wittgenstein, Heidegger, and the Reification of Language. In: RORTY, Richard: *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers*. Cambridge University Press, Cambridge. 50–65.
- ROBINSON, Edwin Arlington (1905): Sonnet. In: ROBINSON, Edwin Arlington: *Children of the Night: A Book of Poems*. Charles Scribner's Sons, New York, NY. 64.
- ROBINSON, Edwin Arlington (1916): Flammonde. In: ROBINSON, Edwin Arlington: *The Man Against the Sky*. The Macmillan Company, New York, NY. 1–7.
- ROSSITER, Ned (2006): *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. NAI Publishers, Rotterdam, The Netherlands. 168.
- ROWLEY, Christopher (dir.) (2002): *Moby Dick: The True Story* [film]. Spiegel TV – Cine-Nova Productions Inc. – Discovery Channel Pictures – Moby Pictures. USA.
- RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm (1990): *Yea-saying and Nay-saying. From Puritanism to Postmodernism*. Penguin, Harmondsworth. 139–178.
- RUSSELL, Alison (1990): Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31(2). 71–84.
- RUSSELL, Donald (1995): Longinus: On the Sublime (FYFE, William H. transl.). In: FYFE, William H. (ed.): *Aristotle: Poetics, Longinus: On the Sublime, Demetrius: On Style*. Harvard University Press, Cambridge, MA. 123–274.
- RUSSEL, Jason (dir.) – VANDIVORT, Kimmy – LONGERBEAM, Heather – CLENDINEN, Chad – JOUGLET, Noelle (prods) (2012): *Kony 2012* [film]. Invisible Children.
- RUTHVEN, K. K. (1969): *A Guide to Ezra Pound's Personae*. University of California Press, Berkeley, CA.
- RYMAN, Geoff (1990): *The Unconquered Country: A Life History*. Unwin Paperbacks, London.
- SANTAYANA, George (1900): *Interpretations of Poetry and Religion*. A. and C. Black, London.
- SÁRI B. László (2018): Mi jön a posztmodern után? Előtanulmány a kortárs amerikai regények kutatásához. *Literatura* 46(1). 91–102.
- SARTRE, Jean-Paul (1962): *Sketch for a Theory of the Emotions* (MAIRET, Philip transl.). Methuen and Co., London.
- SCHEPIS, Fred (dir., prod.) – MILCHAN, Arnon (prod.) (1993): *Six Degrees of Separation* (Hat lépés távolság) [film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

- SCOTT, Travers D. (2016): Participation, Pain, and World Making: Affective Political Economies of Irish Traveller Fight Videos. *Television & New Media* 17(7). 595–611.
- SHAPIRO, Michael J. (2018): *The Political Sublime*. The Duke University Press, Durham, NC.
- SHKLOVSKY, Viktor (1965): Art as Technique. In: LEMON, Lee T. – LINCOLN, Marion J. Reiss (eds.): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. University of Nebraska Press, Lincoln, NE. 3–24.
- SHOOP, Casey (2012): Thomas Pynchon, Postmodernism, and the Rise of the New Right in California. *Contemporary Literature* 53(1). 51–86.
- SINGH DHANDWAR, Tarsem (dir., prod.) – SINGH, Ajit (prod.) – TURTLE, Tommy (ed.) (2006): *Zuhanás (The Fall)* (film). Googly Films et al.
- SINGH DHANDWAR, Tarsem (dir.) – KAVANAUGH, Ryan – GOLDMANN, Bernie – RATNER, Brett – MISHER, Kevin (prods) (2012): *Tükröm, tükröm (Mirror Mirror)* [film]. Relativity Media.
- SIMONS, Jon (2000): Postmodern paranoia? Pynchon and Jameson. *Paragraph* 23(2). 207–221. https://www.jstor.org/stable/43263598?seq=1#metadata_info_tab_contents (Letöltés ideje: 2020. november 21.)
- SLADE, David (dir.) – MCLEAN, Russell (prod.) (2018): *Black Mirror: Bandersnatch* (Fekete tükör) [film]. House of Tomorrow, Netflix. UK.
- SLETHAUG, Gordon. E. (2014): *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. Bloomsbury Publishing, London.
- SMITH, Carlota (2010): Some Significant Omission: Ellipsis in Flaubert's "Un Coeur Simple". In: MEIER, Richard P. – ARISTAR-DRY, Helen – DESTUEL, Emilie (eds.): *Text, Time, and Context: Selected Papers of Carlota S. Smith*. Springer, New York, NY. 349–370.
- SOMMERFIELD, Stephanie (2012): Nature Revisited: Post-Ironic Sublime in Dave Eggers. In: PIERCE, Gillian Borland (ed.): *The Sublime Today*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 67–100.
- ST. ARMAND, Barton Levi (1973): 'Young Goodman Brown' as Historical Allegory. *Nathaniel Hawthorne Journal* 3. 183–197.
- STEERS, Burr (dir.) – MCKITTRICK, Sean et al. (prod.) (2010): *Pride and Prejudice and Zombies* (Büszkeség és balítélet meg a zombik). Cross Creek Pictures et al.
- STEIN, Gertrude (1960): *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Vintage Books, New York, NY.
- STEIN, Gertrude (1997): *Három élet* (BECK András – KÚNOS László – PUSZTA Dóra ford.). Magvető Kiadó, Budapest.
- STEIN, Gertrude (2010): *Narration*. The University of Chicago Press, Chicago, IL.
- SURHONE, Lambert M. et al. (eds.) (2010): *Remodernism*. VDM Verlag, Saarbrücken.
- SWEDENBORG, Emanuel (1887): *Gems of Heavenly Wisdom*. James Speirs, London.
- SZENCZI Miklós (szerk.) (1984): Akárki. *Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások* (BÁNYAI Geyza ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest. 413–454.

- THE ASSOCIATED PRESS (1983, Nov 20): Teen-Ager Who Posed As Poitier ‘Son’ Guilty. *The New York Times*, section 1, p. 45. <https://www.nytimes.com/1983/11/20/nyregion/teen-ager-who-posed-as-poitier-son-guilty.html> (Letöltés ideje: 2020. november 24.)
- THOREAU, Henry David (1999): *Walden* (SZÖLLÖSY Klára – MOLNÁR Imre ford.). Fekete Sas Kiadó, Budapest.
- THORN, JESSE (2006): *A Manifesto for The New Sincerity*. <https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/> (Letöltés ideje: 2020. október 9.)
- TURNER, Luke (2011): *Metamodernist // Manifesto*. <http://www.metamodernism.org/> (Letöltés ideje: 2013. március 27.)
- TWAIN, Mark (1971): *Élet a Mississipin* (BENEDEK Marcell – TANDORI Dezső ford.). Gondolat Kiadó, Budapest.
- TWAIN, Mark (1982): *Huckleberry Finn kalandjai* (KOROKNAY István ford.). Móra Kiadó, Budapest.
- TYMN, Marshall B. (ed.) (1980): *Thomas Cole: The Collected Essays and Prose Sketches*. J. Colet Press, St. Paul, MN.
- VAN DEN AKKER, Robin – GIBBONS, Alison – VERMEULEN, Timotheus (eds.) (2017): *Metamodernism: History, Affect and Depth After Postmodernism*. Rowman & Littlefield, London.
- VARVOGLI, Alik (2001). *The World that is the Book: Paul Auster’s Fiction*. Liverpool University Press, Liverpool.
- VERMEULEN, Timotheus – VAN DEN AKKER, Robin (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture* 2(1) 1–14.
- VÖÖ, Gabriella (2016): *Kortársunk, Mr. Poe: felfedező utak az összegyűjtött elbeszélésekben*. Ráció Kiadó, Budapest.
- WAGNER, Rachel (2016): Screening Belief: *The Life of Pi*, Computer Generated Imagery, and Religious Imagination. *Religions* 7(8). <https://www.mdpi.com/2077-1444/7/8/96> (Letöltés ideje: 2019. március 2.)
- WALCUTT, Charles C. (1956): *American Literary Naturalism: A Divided Stream*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- WALLACE, David Foster (1993): E Unibus Pluram: Television and US Fiction. *Review of Contemporary Fiction* 13(2). 151–194.
- WANG, Wayne (dir.) – WEINSTEIN, Harvey – WEINSTEIN, Bob (prods) (1995): *Füst (Smoke)* [film]. Miramax.
- WEAVER, Raymond M. (2008): *Herman Melville: Mariner and Mystic* (1921). Kessinger Publishing, Whitefish, MT.
- WHITMAN, Walt (1974): Előhang a „Fűszálak”-hoz (KASSÁK Lajos – BARTOS Tibor ford.). In: ORSZÁGH László (vál.): *Az el nem képzelt Amerika – az amerikai esszé mesterei*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

- WHITMAN, Walt (1964): *Fűszálak – Összes költemények* (BABITS Mihály et al. ford.). Magyar Helikon, Budapest.
- WILLIAMS, Andrew Hayes (2018): Bewildered in Salem: Speech Acts and Sexuality in Nathaniel Hawthorne's "Young Goodman Brown". *PsyArt* 22. 13–31.
- WILSON, Peter (2014): *A Preface to Ezra Pound*. Routledge, New York, NY.
- WINOCK, Michel (2016): *Flaubert* (ELLIOTT, Nicholas transl.). Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- WINTHROP, John (1996): A City Upon a Hill. In: DUNN, Richard S. – YEANDLE, Laetita (eds.): *The Journal of John Winthrop 1630–1649*. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA. 1–13.
- WINTHROP, John (2003): A Modell of Christian Charity. In: BAYM, Nina (ed.): *The Norton Anthology of American Literature*. W. W. Norton Company, New York, NY. 95–106.
- WILKEN, Rowan (2012): "Unthinkable Complexity": The Internet and the Mathematical Sublime. In: PIERCE, Gillian Borland (ed.): *The Sublime Today*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 191–212.
- WILKINSON, Alissa (2018): The Man Who Killed Don Quixote's long, possibly cursed journey to the big screen, explained. *Vox*. <https://www.vox.com/2018/5/1/17272342/don-quixote-man-who-killed-terry-gilliam-paulo-brasco-cannes-lawsuit> (*Letöltés ideje: 2018. július 27.*)
- WRIGHT, Natalia (1949): *Melville's Use of the Bible*. Duke University Press, Durham, NC.
- ZIFF, Larzer (1966): *The American 1890s: Life and Times of a Lost Generation*. Viking Press, New York, NY.
- ZIMMERMANN, Hans Joachim (1981): Ezra Pound, "A Song of The Degrees": Chinese Clarity Versus Alchemical Confusion. *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 10(2). 225–241.
- ŽIŽEK, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. Verso, New York, NY.
- ŽIŽEK, Slavoj (1996): A Valós melyik szubjektuma? (CSONTOS Szabolcs ford.). In: KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* ICTUS JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged. 194–237.

Jelen könyv az első magyarul megjelent, történeti áttekintést nyújtó munka az *amerikai fenségesről*. A fenséges mint esztétikai minőség az antikvitás irodalmában, retorikájában gyökerezik, ám a hellenizmus után szinte teljesen háttérbe szorul, hogy a reneszánsz szépségeszmény dominanciáját követően a romantikában váljék ismét hangsúlyossá, sajátos formájában pedig az amerikai transzcendentalizmusban teljesedjék ki. A kutatás előfeltevése, hogy a fenséges olyan kortárs alkategóriái, mint az ökológiai, digitális vagy neoromantikus, visszatérési törekvést jeleznek a posztmodern iróniát megelőző pre- és nagymodern esztétikákhoz. A puritanizmustól a jelenig ívelő amerikai irodalom kanonikus műveinek értelmezései azt látszanak igazolni, hogy mind az esztétikai minőség hagyományának sokszínűsége, mind jelenkori burjánzása a végtelen hatását kiváltó kettőségekből következik. E dualítások – bár a fenséges hagyományát kezdettől jellemezték – a kortárs irodalomban és filmkultúrában újszerű poétikai szerkezeteket eredményeznek, melyekre számos példával szolgálnak e könyv fejezetei.

Mégis mi jön a posztmodern után? Mik azok a prefix-izmusok? Vajon a fenséges sokszorozódó kategóriái miként kapcsolják korszakunkat a modernizmus befejezetlen projektjéhez? Történeti és poétikai szempontjai révén az amerikai fenséges vizsgálata ezekre a kérdésekre is választ keres.

HEGYI PÁL az ELTE Amerikanisztika Tanszékének oktatója, műfordító. A 2016-os *Paul Auster: Fehér terek*, valamint a 2019-ben megjelent *Lovecraft Laughing: Uncanny Memes in the Weird* című munkái után ez a harmadik kötete.



ISBN 978-963-489-343-1



9 789634 893431

