

Hans Robert Jauss

## EGY POSZTMODERN ESZTÉTIKA VÉDELMEBEN

Italo Calvino: HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ

Király Edit fordítása

### I

#### A szubjektum halála?

A szubjektum halála? Bárhogyan tették is föl eddig ezt a kérdést, és bármiképpen hangzott is rá a válasz: akárcsak az „irodalom halála” és az „esztétika halála” kifejezések, ez a halottá nyilvánítás sem nélkülözi a pátoszt, ezért gyanút kelt, és a visszájára fordítja a kérdést: voltaképpen mi is az, aminek a haláláról beszélünk? E kérdésfeltevés atyjának ma mindenekelőtt Nietzscht tartják; ő fokozta le a szubjektumot „*puszta fikció*”-vá, a grammatika táplálta „*népi előítélet*”-t: „*az ego, amit az egoizmust bírálva emlegetünk, valójában nem létezik*”. Ha a szubjektum nem több, mint fiktív azonosság és szabályosság egy polimorf emberi természetben, akkor „*egész úgynevezett öntudatunk*” is csupán „*egy nem tudott és nem is tudható, legföljebb csak érzett szöveghez fűzött többé-kevésbé fantasztikus kommentár*”.<sup>1</sup> A kép nem hagy kétséget filológiai természetét illetően: a hatalom akarása mint új, végső instancia maga is csak „*szöveg*” – bár nem tudható –, tudata „*fantasztikus kommentár*”, az egységet teremtő ego pedig „*puszta fikció*”. E fikció és a realitás ontológiai szembeállítás filológiai természetű, mégpedig a szó hagyományos értelmében; az önmagára vonatkozás elsőbbsége az én és a közös világ egymásra vonatkozásával szemben pedig idealista – szubjektumfilozófiai értelemben –, jóllehet Nietzsche éppen ezt kívánja cáfolni. Nincs szükség Ego és Alter egymásra vonatkozására, a tudatalatti nem tudható szövegét csupán az élet tudásának és akarásának, az Én és önmaga circulus vitiosusában értelmezi, s az így konstituálódó szubjektumot mint illúziót, mint „*puszta fikciót*” intézi el. A szubjektumfilozófiát bírálva Nietzsche nem lép túl bírálatának tárgyán, mégsem fedezi föl e fikció pontos leírásában rejlő lehetőségeket: számára a fikcionalitás az öntudatlan akarat álarca, amely elrejtje őt a szuverénnek vélt szubjektum elől.

Már ebből az első leírásból is kitűnik, hogy a szubjektum haláláról szóló – eredetiben nietzschei – tétel fölveti ugyan a fikcionalitás problémáját, de – véleményem szerint – a további elemzéssel adós marad. Ha továbbá figyelembe vesszük, hogy a szubjektum öntudatlan önmagához és az önmagában rejlő Másikhoz – mint a Másához (környező világ), s mint a Másikhoz (közös világ) – való viszonyában óhatatlanul megtekeríti a fikcionalitás képzetét, észre kell vennünk az elmélet egyik súlyos fogyatékoságát. Alapvető egocentrizmusa ellentmond az ismert, már-már trivialisnak számító antropológiai és grammatikai szubjektivitáselméletek megállapításainak. Az, hogy a szubjektum a beszédben Én-nel jelöli önmagát, s közben utal egy Te-re, illetve feltételezi, hogy az a Te egy másik Én-ként azonosítja önmagát, korántsem „*népi előítélet*”,

hanem a kommunikáció alapvető feltétele a mindenkor itt és most pragmatikus beszédhelyzetében.<sup>2</sup> A nyelvi perspektívák kölcsönössége egybecseng azzal az antropológiai ténnyel, hogy az én-szerűség párhuzamosan alakul ki a kölcsönös egymásra utalással: „Minden Énnel szemben ott a másik Én. A primitív egocentrizmust már csak ez is lehetlenné teszi. Az ember úgy ragadja meg a másikban a Másikat, mint önmagát, mert önmaga a Másik is.”<sup>3</sup> Sem Benveniste, sem Plessner nem szentel külön figyelmet ennek az alapvető fikcionalitásnak, amely lehetővé teszi az Én és az önmaga kapcsolatát – kölcsönhatásban a Másikkal. Megszívlelve Wolfgang Isernek a fikció működésmódozatainak meghatározására tett javaslatait,<sup>4</sup> a következőket mondhatjuk el a szubjektivitás konstituálásának problémájáról:

Ha igaz a magányos szubjektumra, hogy „minden egyes ember létezik, de önmagát nem birtokolja”, akkor a fikcionalitás úgy jelentkezik, mint „szervező úr”; az Én túllép saját fizikai létehez fűződő megtört viszonyán, és számba véve tapasztalatait, illetve lehetőségeit, szubjektumként tételezi önmagát. S ha ugyanakkor Plessner számára igaz, hogy az Én önmagát mint szubjektumot „csak a másokon át vezető kerülő úton s nem Akárkiként (birtokolhatja)”,<sup>5</sup> akkor a fikcionalitás végső soron nem más, mint az Ego és az Alter közötti kölcsönhatás működési elve. Mindkét síkon tévedés volna e szervezőképességet egyszerűen a „fikcionalitás álarcá”-nak tekinteni, amely mögött ott rejlik a tulajdonképpeni realitás vagy talán egy önmagában szubsztanciális önnönvalóság – a hatalom akarása. A fikció itt nem egy tudattalan szöveghez írt kommentár, hanem maga is a lehetséges szövegek egyike, s ebben rendezi meg újra és újra magát egy önmagában sosem teljesen megragadható önnönvaló. W. Iser magyarázatát mindössze azzal egészíteném ki, hogy a szubjektivitás konstituálása szempontjából a megrendezés elsősorban önmagunk megrendezése a Másik vagy a Mások számára. A másik kizárásával történő önmegrendezés fikcióját én személy szerint történelmileg késői határesetnek tartom. Rousseau, aki a VALLOMÁSOK-ban ezt az utat járja, bizony drága árat fizetett érte: az önmagában teljesen áttetsző, autonóm szubjektum fikciója tévképzetté fajult, hiszen ez a szubjektum nemcsak mindenki Másától különbözik, hanem – épp ezért – mindenki Más üldözi is. Aki visszautasítja a kerülőt, amely a Másikon vagy a Másokon át vezet, aki önmagát nem akarja egy Másikban viszontlátni, az végső soron csak Valakinek tarthatja magát, de semmiképpen sem Individuumnak, mert az – Novalis szép kifejezésével élve – eredendően *Dividuum*.<sup>6</sup>

E tanulmány a fikció működésmódjaival kapcsolatos feltételezéseket kívánja elemezni egy jeles posztmodern szöveg alapján, amely elfogadta a szubjektum proklamált halálát mint kihívást, s eleddig járatlan utakon próbálta újra megtalálni az elvesztett Te-t. A szóban forgó könyv, Italo Calvino HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című regénye, valósággal kínálja magát a fikcionalitás háromszintű használatának meghatározására, amelyek egymással állandóan interferálnak: egyrészt írás és olvasás kapcsolata, amely feltételezi az írott és nem írott világ közötti egymást kiegészítő kapcsolatot, másrészt a szerző, az olvasó és a regénybeli olvasó közti (*lettore che legge e lettore che è letto*) kapcsolat, harmadszor önmagunk mások számára való megrendezése, olvasó és olvasónő Én-Te kapcsolata, amely fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátításával számtalan lehetséges világhorizontot tár föl.

### Az írás és olvasás közötti úr

Kérdésfeltevésünk szempontjából különösen tanulságos a regény nyolcadik fejezete, Silas Flannery naplója. E közbeékelt szövegben („*mise en abyme*”) az írói Én elmélkedik a produktív és receptív munka fikcionalitásáról. Silas gondjai egy sor paradoxonban foglalhatók össze. Ezek közül az első olvasás és írás antinomikus viszonya: a kérdés, amelynek Jean-Paul Sartre a *MI AZ IRODALOM?* legfontosabb lapjait szentelte.\*<sup>7</sup>

Sartre szerint az irodalmi szöveg eredete és hatása között tatóngó úrt a szerző nem tudja áthidalni: „*nem »tárhatok fel« és teremhetnek egyszerre. A teremtmény lényegtelennek válik az alkotó tevékenységhez viszonyítva. A létrehozott tárgy, még ha döntőnek és lényegtelennek tűnik is mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem kényszeríti ránk magát*”. (55. o.) Az írói alkotás és az olvasói befogadás egymást kizáró tevékenységek. Minthogy az alkotó képzelete tárgyát tervezve és elvetve, sorról sorra folytonosan megváltoztathatja, ezért az számára mindig függőben marad; ahhoz, hogy tárgynak, irodalmi műnek tekintsük, más szem, olvasói szem szükséges. Ezért az írónak meg kell állnia a munkában ahhoz, hogy önmagát olvashassa: a produkció és produktum közötti úr nem tűri, hogy írjon és olvasson egyszerre. Ha az ember csak magának írna, a mű sosem válna befejezett tárggyá: „*Az írás művelete dialektikus kölcsönhatásként magában foglalja az olvasását [...] Az író és az olvasó közös erőfeszítése hozza létre a szellemi alkotást, ezt a konkrét és képzeletbeli tárgyat. Művészet csak másokért és mások által van.*” (58. o.)

Ez a gondolatmenet nemcsak Paul Valéry provokatív kijelentésének – „*verseimnek az az értelmük, amit adnak nekik*” – ad konkrét hermeneutikai értelmet, hanem egyben megelőlegezi a hatvanas évek befogadás- és hatáselméletét is. Az író és olvasó Én kölcsönhatásának Sartre-féle dialektikus meghatározása megnyitja a „*création dirigée*”, a produktív befogadás játékerét az olvasó előtt: „*... az olvasó tudatosan »feltár« és alkot egyszerre, alkotva »feltár«, és »feltárása« révén alkot.*” (58. o.) A fikcionalitás mint rendezőelv itt két horizont kölcsönhatásaként működik: az alkotás nyitott horizontja a befogadás zárt horizontjává lesz, mintegy saját játékeret hagyva az olvasónak. Tevékenysége irányított ugyan, de nem determinált, egyszerre befogad és alkot. Az olvasás irányát ugyanis útjelzők szabják ki, köztük úr, megkövetelve, hogy a hiátusokat az olvasó saját maga töltsse ki, s a megadott jelentésben megkeresse a feladott értelmet: „*Kétségtelen, hogy vezeti az író, de csak vezeti; a leszűrt jelzőkarókat, melyek közt nincs semmi, az olvasónak kell összekötnie, s neki kell túllépnie rajtuk.*” (60. o.) A fikcionalitás működési elve feltételezi az együttműködést, egy „*pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur*”-t, azaz az olvasás sajátos ethoszát, éppen erre utal Sartre a *générosité* (nagylelkűség) kifejezéssel: az esztétikai értelemalkotás önkéntességére: „*Ekképp az olvasás nemeslelkűsége alapuló megállapodás a szerző és az olvasó között: mindegyik bízik a másikban, mindegyik számít a másikra, s legalább annyit követel tőle, mint önmagától [...] Ily módon az én szabadságom, miközben megnyílvánul, feltárja a másik szabadságát.*” (69. o.)

Hogy Calvino itt Sartre elméletét eleveníti-e föl, míg az *Écriture* önelégült új metafizikája ezt rég meghaladottnak vélte, nem a mi feladatunk eldönteni. Silas naplója

\* Az idézetek alapjául a magyar kiadás szolgált; Jean-Paul Sartre: *MI AZ IRODALOM?* Budapest, 1969. Fordította Nagy Géza, Vigh Árpád. (A szerk.)



azonban az írásról és olvasásról szóló sartré-i dialektika, illetve ennek akkor még előre nem látott következményeinek poétikai kidolgozásaként olvasható. Fölismerését, miszerint az írás folyamata nem eshet egybe az olvasás folyamatával, már a regény elején egy bonyolult helyzet szemlélteti. Miközben Silas ír, távcsövén egy villa nyugágyában olvasó nőt figyel. A férfit egyre jobban zavarja saját írásának és a nő olvasásának egyidejűsége. Egyszer csak abszurd kívánsága támad: „*hogy a mondat, amit éppen leírok, azonos legyen avval, amit a nő olvas ugyanabban a pillanatban*”.<sup>8</sup> Az írás és elolvasás egybeolvasásának erotikus fikciója nem válhat valóra. De e beteljesületlenség megtéveszti Silast magányos tevékenységének igazságát illetően: „*Olykor abba az ábrándba ringatom magam, hogy a nő az én igazi könyvemot olvassa, azt, amit már régóta meg kellett volna írnom, de sohasem leszek képes megírni*.” (182. o.) Az utolérhetetlenül igaz könyv illúziója arra a dialektikus elvre épül, hogy a fikció igazsága csupán az írásbeli Másik, vagyis az olvasó révén teljesezhet ki. Míg a befejezett mű az író számára elérhetetlen, addig a még nem kész – a konstruktív fikcionalitás működési elve alapján – az olvasónő számára az. Ha az olvasónő az író válla fölött leleselkedne, akkor ő – jegyzi meg Silas – képtelen volna tovább írni (183. o.).

Az egyetlen lehetőség az író és az olvasó Én közt tátongó szakadék áthidalására az, hogy a szerző másolóvá lesz, és így egyszerre olvas és ír! Silas hozzá is lát a BŰN ÉS BŰNHŐDÉS elejének lemásolásához, hogy megfejtse a ma szinte elképzelhetetlen másolói hivatás rejtélyes vonzerejét. „*A másoló két idősikban élt egyszerre: az olvasásában és az írásában: a toll előtt tátongó űr szédülete nélkül írhatott; s olvashatott a nélkül a szorongó érzés nélkül, hogy cselekvése anyaggá, tárggyá konkretizálódik*.” (191. o.) Calvino itt fölveszi Borges híres kísérletének, a PIERRE MÉNARD, A DON QUIJOTE SZERZŐJÉ-nek a fonálát, és egy lépéssel továbbviszi. Míg Borges a másoló DON QUIJOTÉ-jával azt kívánta megmutatni, hogy az ismétlés, még a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel, mert az ismétlés az időeltolódás miatt új értelmet ad a műnek, addig Calvinónál Silas fölfedezi a plágium eleddig nem sejtett magasabb esztétikai értékét. Maranától, irodalmi ügynökétől megtudja, hogy egy japán cég birtokába jutott regényei alapképletének, és ennek alapján elsőrendű új Flanneryket állított elő. A kárvallott Silast első dühe múltán különös izgalom keríti hatalmába: elképzei őt, aki „*énem japán változata*”, amint „*valamelyik történetemet eszeli ki éppen*”, és kénytelen bevallani magának, hogy ezek az olcsó másolatok „*olyan kifinomult és titkos bölcsesség hordozói is, melynek az igazi Flannery-művek teljes híjával vannak*”. (192. o.)

A hamisítvány korántsem egyszerűen a fikcionalitás álarca, hanem inkább végső képlete, a misztifikáció misztifikációja – s ugyan mi más volna az irodalom mint misztifikáció –, afféle „*második hatványra emelt igazság*”. Így érvel Marana, a civilizáció új, elektronikus korszakának titkos csábítója és előhírnöke, aki szerint az autentikus és a reprodukált valóság, természet és művészet, technizált életvilág és a média művészi világa közötti különbség el fog tűnni. Mivel pedig az elbeszélő Homérosz óta kitalált személy, így Silas minden további nélkül a tökéletes apokrifek megalkotójává, az eszményi posztmodern szerző megtestesítőjévé válhatna, vagyis „*olyanná, aki föloldódik a világot beborító fikciók sűrű fellegében*”. (193. o.) Ebben az érthetetlen és kusza világban, ahol a fikcionalitással nem szegődik szembe semmi, ahol Ermes Marana az „*Apokrif Hatalom Szervezetének*” megalapítójaként minden jelet összezavar, és a misztifikáció egész világot behálózó összeesküvése végül a tökéletes rendőrállam abszolút cenzúrájává silányul, „*a labirintus kihívása*”<sup>9</sup> egyaránt érinti az írást és az olvasást. Marana, a misztifikáció főügynöke a kerettörténetben megkísérli elcsábítani Silast és az olvasó-

nőt. Hogy végül miért veszíti el mégis a fogadást? Miként tudja egy szerző átadni Őn-jét egy Te-nek, azaz az olvasónak és az olvasónőnek? És hogyan fedezi föl az írásban a nem írott világ sokféleségét? Végül miként győzedelmeskedik Ludmilla, az ideális olvasónő? – mindez nem csupán a történet sokáig őrzött titka, hanem egyben Calvino olvasásapológiája is a HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ-ban.

## 3

### Írott és nem írott világ közötti kölcsönhatás

„Milyen jól írnék, ha nem volnék! Ha a fehér papírlap s a pezsgő, bugyborékoló szavak meg a formát oltó és leírás nélkül semmibe tűnő történetek közé nem tolokodna az a kényelmellen választfal, ami a személyem!” (183. o.) Miért gondolja Silas, hogy ezzel a paradox kívánsággal megmenekülhet Marana, a Cagliostro redivivus csábításától? Az író Őn autonómiájának feladása nem okvetlenül jelenti azt, hogy a szerző szertefoszlik azoknak a fikcióknak a ködében, amelyek ma megismerhetetlenné teszik a világot. Fennáll az a lehetőség is, hogy közvetítse a „leírásra váró leírhatót, azt az elmesélhető, amit senki se mesél”. (183. o.) S ez ismét fölveti az írott és nem írott világ közötti kapcsolat kérdését, amely Calvino esztétikai elméletének magja s egyik esszéjének témája is.<sup>10</sup>

Az esszé a kortárs filozófia egyik alapvető ellentétpárjából indul ki: abból a tételből, hogy számunkra egyedül a nyelv megragadható, míg a világ léte megragadhatatlan, valamint abból az ellentétből, hogy a köznyelv nem értelemföltáró, s a világ kimondhatatlan. Az irodalomnak adatott meg a lehetőség, hogy a nyelv mint világ, illetve a nyelv nélküli világ ellentétét esztétikai ereje szerint – a nem írott világ írásbeli fölfedezése révén – áthidalja. Az irodalom ezt ma teheti meg először, amikor a fikcionalitást már nem mimetikus, hanem konstruktív képességnek tekintjük. A könyvbeli világ eredendően mindig rendezett világ, amely lehetővé teszi, hogy ítéletet mondjunk igazról és hamisról, igazságosról és igazságtalanról, kellemesről és kellemetlenről – nem úgy, mint a valóságos világban, amely rendezetlen, állandóan változik, és a számtalan érthetetlen esemény miatt teljesen áttekinthetetlen. A szenvedélyes olvasó számára, aki az ébrenlét óráit nagyobbreszt az írott világban tölti – „tele vízszintes sorokkal, melyekben egymást követik a szavak, s minden mondatnak biztos helye van” –, az átmenet a nem írott világba – a három dimenzió és öt érzék világába, amelyet millió és millió kép népesít be – minden egyes alkalommal felér a megszületés traumájával. Mai világunk paradoxona éppen abban rejlik, hogy bár e világ nem írott, mégis mintha olvastuk volna, mielőtt még létezett volna számunkra. Az olvasás szokása a homo sapiensből az évszázadok során homo legenst varázsolt, aki már nem képes érzékelni mindazt, amit nem olvasó őse még látott és hallott. Áttörni a szavak és fogalmak hálóját, hogy újra lássuk a minket körülvevő világot, mintha csak először tárulna föl előttünk – éppen ebben rejlik az irodalom sajátos és pótolhatatlan feladata. A nem írott világ írott párjaként a könyv nem elégedhet meg azzal, hogy ismert és kézenfekvő dolgokat ültessen át írásba. Azt kell megírnia, amit nem tudtunk, hogy ily módon a nem írott világ általunk szóvá váljék.

Ezt mondja Calvino esszéje, amely kritikusan szembehelyezkedik a ma uralkodó pánszemiotikai elmélettel. Hasonló kritikáját Umberto Eco nemrégiben a következő tömör formában fogalmazta meg: „A középkor tévedett, amikor a világot szöveggként értel-

mezte, a modern kor téved, amikor a szöveget világnak tekinti.” Függetlenül attól, hogy ki szavatolja a világ olvashatóságát a kinyilatkoztatás, a történelem vagy a természet könyvében: az isteni Teremtő vagy modern korunkban csupán egy ismeretelméleti rendszer, netán egy genetikai kód – a világ számunkra még mindig több és más, mint egyszerűen szöveg. Másfelől még a tökéletes szöveg sem ens causa sui, nem önmagában kerek világ, amelynek horizontja nem utal tovább más horizontokra. A világ mint könyv és a szöveg mint világ egyaránt az írott és nem írott világ összefüggésében kap értelmet, s az olvashatóságot mindenekelőtt ez szavatolja, akár Isten működik közre mint első, akár az autonóm szubjektum mint végső író. Calvino elmélete revidálja a „clôture du texte” alaptételét: az irodalom fikcionalitása már az imitatio naturae hagyományában is túllépett a mimézis és anamnézis zárt horizontján. Az írott világ mind az utánzásban, mind a konstrukcióban „megírt ellenpontja kell hogy legyen a meg nem írt világnak”, anyaga „mindaz, ami nincs és nem is lesz, csupán akkor, ha megírják, de aminek a hiányát a meglevő dolgok is érzik halványan, önnön tökéletlenségükben”. (184. o.) A „zárt szöveg” csak látszólag teljes önmagában, mivel írott világként a fikcionalitás horizontváltásában mindig utal egy már írott világra, amelyet megújít, s ugyanakkor egy nem írott világra is, amelynek értelmét egyetlen szöveg sem képes teljesen kimeríteni.

De Silas naplója még egy lépéssel továbbmegy. A szerző meglepő módon szaván fogja a csábítót, és semmivé foszlik a médiavilág fikcionalitásában: „*En is szeretném el-tüntetni magam, s más-más ént találni valamennyi könyvem számára – más hangot, más nevet: újjászületni; de az igazi célom: foglyul ejteni a műben az olvashatatlant: a központ nélküli, én nélküli világot.*” (193. o.) A szubjektum földadása egyáltalán nem teszi okvetlenül szegényebbé a világot: a világ a középpontjában álló Én nélkül, az őt birtokának tekintő Egyetlen nélkül sosem sejtett távlatokat nyit meg a fikcionalitás előtt. Az író, aki „*meg akarja semmisíteni magát, hogy hangot adjon a külvilágnak*” (194. o.), miközben véget vet az öntelt Én-nek, újrakezd valamit: átalakul, Sokfélévé válik, s így újabb és újabb Én-ek újabb és újabb lehetséges világokhoz találnak utat.<sup>11</sup> Silas itt egy könyvre hivatkozik, amely szükségessé tette, hogy a „gondolkozni” igét személytelen harmadik személyben használja. Az írás mint írás (az *écriture*) szubjektuma mint szubjektum nem lehet többé a „gondolom”, hanem a „gondolja” alak lesz. Calvino itt Derridára utal, s nem marad adós a L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE kritikájával: „*Feltéve, hogy az írásnak mint írásnak (az écriture-nek) sikerül túllépnie a szerző korlátain, értelmét csakis úgy őrizheti meg, ha az egyes ember olvassa [...] A világegyetem mindaddig képes lesz kifejezni magát, amíg van, aki azt mondja: »Olvassok, tehát ír.«*” (188. o.) Aki a szöveget mint önmagában zárt világot elválasztja a megírás és a befogadás mozzanatától („*après-texte*”), és egy önmagában kerek „*productivité textuelle*” végtelen regresszusába helyezi, az valójában visszatér ahhoz a tiszta idealizmushoz, amelyet szubjektum kiiktatásával kívánt meghaladni. A nem idealisztikus, nem olvasható világ mint szubjektum nélküli világ írásban csak akkor ragadható meg, ha az írás nem önmagában „lebeg” – akár a szellemek éneke a víz fölött –, hanem egy olvasó szubjektumnak van címezve.

Ha Silas az a becsvágy fűtené, hogy írásba foglalva a nem írott világot, megragadja a világ teljességét, akkor két út kínálkozna számára, akárcsak Borges BABELI KÖNYVTÁR-ában: „*Vagy megalkotja az egyetlen könyvet, azt, amelyik magába foglalja a mindenséget; vagy minden könyvet megír, s így a részletek útján ered nyomába a mindenségnek.*” (194. o.) Hogy miért járhatatlan az első út még a fikcionalitás legátfogóbb formájában is, azt Silas egy KORÁN-legendával szemlélteti: „*Mohamed hallgatta Allah szavát, s lediktálta az írnokainak. Egyszer – mesélik a próféta biográfusai –, amint egy Abdullah nevű írnoknak diktált,*



*félbehagyott egy mondatot. Az írnok ösztönösen folytatta. A próféta isteni kinyilatkoztatásként elfogadta, amit Abdullah mondott. Az meg annyira megbotránkozott ezen, hogy elhagyta Mohamedet, s hitét is elvesztette.”* (194. o.) Hogy miért kellett Abdullahnak elveszítenie a hitét? Nem azért (mint Calvino – szerintem következtelenül – véli), mert elveszítette volna hitét az írástudókban, hanem mert a SZENTÍRÁS abszolút érvényében kellett csalódnia. A kinyilatkoztatott szó írásban is megőrzi transzcendens voltát, továbbra sem rendelkezhetünk vele, még akkor sem, ha hiányzik a mondatvég. A mindentudó szerző mindent átfogó könyve túl van alkotás és megalkotott mű emberi fikcionalitásán. A próféta azért mondja tollba a kinyilatkoztatott szót, mert a Kinyilatkoztatás könyve már eleve és végérvényesen meg van írva, még akkor is, ha nincs leírva. Ezért Silas számára egyetlen út marad: megírni az összes lehetséges szerző könyvét, így máshol ütközik bele a lehetőségek végső határába. E szükséghelyzetben zseniális megoldáshoz folyamodik. Elhatározza, hogy olyan regényt ír, amely csupa regénykezdetből áll: „ó, ha olyan könyvet tudnék írni, amely csupán incipit, mely végig megőrizné a kezdés, a tárgyaltalan várakozás feszültségét” (189. o.), s így módon kinyitja az írott világ zárt horizontját a nem írott világra – a lehetséges világok távoli horizontjaira.

## 4

### A szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó kapcsolata

E megoldással Silas nemcsak a klasszikus, az elejétől a közepén át a vége felé haladó elbeszélés teleológiáját (a „*clôture du texte*” narratív elvét) kerüli el, hanem az önérvényesítő szubjektivitás csapdáját is: az identitását írásban, az írás által megjelenítő Én immanens teleológiáját. Ezúttal is Sartre elemzése a legtisztább: az író egyfelől állandóan függőben tartja tárgyát, másfelől egyre több tapasztalatot gyűjt önmagáról. Míg a meg nem írt, a leendő mindaddig nem bizonyos, amíg a szerző a befejezés előtt így vagy úgy átalakíthatja még ezt a jövődőt, vagyis – Sartre megfogalmazásában – nem lényegi, addig az írói szubjektum maga még terveiben is mindig lényegi marad önmaga számára: az eltervezésben megtalálja identitásának egy darabját. A művészi alkotás kielégíti a művésznek azt az igényét, hogy önmagát a világra vonatkoztatva lényeginek érezze. Csakhogy az író Silasnak – épp fordítva – az a becsvágya, hogy egy Én nélküli, középpont nélküli, az írói szubjektum teleológiáját nélkülöző világot tartson lényeginek. Mintha számára az volna fontos, hogy az írói szubjektum szuverenitását átadja a beszéd egy másik résztvevőjének. E másik résztvevő pedig – s ez a szerző második zseniális húzása – senki más, mint maga az olvasó, akinek a túlnyomórészt második személyben megírt regényben különleges szerep jut.

Ellentétben a modern regény klasszikusaival, amelyek először szerepeltették magát az olvasót (mint a DON QUIJOTE, a TRISTRAM SHANDY, a MINDENMINDEGY JAKAB), Calvino UTAZÓ-jában nem csupán az olvasó várakozásai kerülnek bele a szövegbe, s az olvasó mint beszélgetőpartner nem pusztán arra szolgál, hogy a szerző a cselekmény esetlegességeiről és morális kazuisztikájáról társaloghasson vele. Itt az olvasó kezdettől fogva részt vesz az írás minden részletében, majd fokozatosan mindinkább az írott világ szubjektumává válik. Itt – ha jól látom, itt először<sup>12</sup> – veszi át az olvasói Te az anonim elbeszélői Én szerepét, aki mind a tíz történetben elszenvedti a szubjektum halálát, majd a következő történetben új alakban támad föl. A nyájas olvasó, aki mint

valóságos olvasó (*lettore che legge*) szabadon megválaszthatja, hogy melyik könyvet óhajtja elolvasni, itt nem tudja úgy megőrizni távolságát az olvasottakhoz, mert valóságos olvasóból regénybeli olvasóvá válik, s mint fiktív olvasó (*lettore che è letto*) átveszi az anonim Én megrendezett szerepeit.<sup>13</sup> A Te megszólítástól a név és tulajdonság nélküli, fölcserélhető, mert csak grammatikai Én-személyen át szinte észrevétlenül bonyolódik bele egy izgalmas, sőt olykor kalandos cselekménybe, és akarva-akaratlan egy átláthatatlan történés szereplőjévé válik, amelyből a szerző maga – úgy tűnik – kivonult. A regénykezdet, illetve az első történet példáján szeretném bemutatni, hogyan jön létre a szerző, az olvasó és a regénybeli olvasó kapcsolata.

„Italo Calvino új regényét, a HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ-t kezded éppen olvasni. Engedd el magad. Szedd össze magad. Számúzzél most minden egyéb gondolatot. Hagyd, hogy környezeted, a világ, semmivé váljék.” (5. o.) Az első fejezet bevezetőjében a szerző második személyben megszólítja az olvasót, majd az első regénykezdet következik én-alakban. Ezt a mintát követi az egész mű (kivéve a 8. fejezetet, Silas naplóját, a 11–12. fejezetet és a kódát). Mivel a tíz bevezető rész önálló kerettörténeté, olvasó és olvasónó történetévé kerekedik, míg a várt regény tízszer kezdődik el, és tízszer marad függőben, ezért a kompozíció egésze a zárt és a nyitott forma ellentétére épül, hol elindul, hol megtorpan, az egységre törekvő történettel szemben mindig ott a nyitás a Sokféleségre (az ALEF alapsémájához hiven, amelyet Calvino Borgestől vett át).<sup>14</sup> A fiktív Te úgy váltja valóra a második személyű beszédből kifejlődő regény programját, hogy ez az olvasói Te egyúttal az olvasásról való olvasást is állandóan reprezentálja az UTAZÓ mint afféle posztmodern „regény a regényről” egyszersmind a lektúrón belüli lektúr tükre, s ugyanakkor az összes kurrens olvasáselmélet summája is, amelyeket Calvino mint vérbeli poeta doctus roppant szórakoztatón talál.

Az UTAZÓ azzal mülja fölül az idevágó elméleteket, amelyek többnyire a cím kiváltotta olvasói várakozásokkal indítanak, hogy perbe hívja az olvasás előtti, egészen az olvasás megkezdéséig terjedő időt. A kezdet kezdete ez, az eddig még soha kellőképpen nem értékelt nullapont, az egyelőre még üres látóhatár, amikor egy új könyv megvásárlása előtt, a könyvesbolt küszöbén átlépve megnyílik, kibomlik előttünk az írott világ egész fölmérhetetlen gazdagsága, és elrendezi az Egyetlen és mégis új könyv keresését, majd a könyv kiválasztása után, de még az olvasás megkezdése előtt tartogat egy „előbb még”-et – mindezt a pragmatikus olvasáskutatás nem tartja az elmélet szempontjából fontosnak. Ez az a jól ismert, ámde talán egyetlen regényben nem említett s rendszeres formában nem tárgyalt helyzet, amelyben az olvasó kéjesen neki-készülődik, hogy belépjen az írott világba, s miközben a legkényelmesebb pozíciót keresi, minden mozdulatával jelzi: én most hátat fordítok a hétköznapioknak. S itt nem véletlenül használtam a „rendszeres” szót. Mert az olvasást megelőző temérdek apróság – akár az olvasó helyzet elfoglalásakor, akár a könyvesboltban vagy hazafelé – csak első látásra hat burleszkorozatnak. „Helyezkedj el a lehető legkényelmesebben; ulj, heveredj, fekédj, gömbölyödj össze. Feküdj hanyatt, hasmánt, az oldaldadra.” (stb. 5. o.) Később észre-vevesszük, hogy a szerző megpróbál minden elképzelhető lehetőséget felsorolni (beleértve a legmeghökkenőbbet, a lóháton való olvasást is), s eközben a strukturális szemantika taxonómikus módszerét követi és ironizálja egyszersmind. Rabelais a végetlen lajstrom szándékolt rendetlenségével keltett komikus hatást, Calvino épp ellenkezőleg: a korábbi rendezetlenségben teremt fiktív rendszert, s így éri el ugyanazt. A „Még Nem Olvasott” leírásakor mintegy a geometria módszerével csoportosít, különít el újabb és újabb könyvkategóriákat: „Könyvek Amelyek Olvasásáról Könnyű Szívvel Le-



mondhatsz [...] Azok A Már Olvasott Könyvek Melyeket Ki Se Kell Nyitni Mert Abba A Csoportba Tartoznak Melyek Már Elolvastattak Mielőtt Megírtak Volna [...] Azok A Könyvek Melyeket El Akarsz Olvasni De Előbb Másokat Kellene Még Elolvasnod [...] Azok A Könyvek Melyeket Mindenki Olvasott Így Mintha Te Is” stb. stb., s végül: „Könyvek Melyek Váratlan Frenetikus És Nehezen Indokolható Kíváncsiságot Keltének Fel Benned” (7–8. o.), az utóbbi kategóriából választja ki az olvasó a boltban Calvino új könyvét, míg a polcokon a többi könyv ránéz „*téveleg* – a kutyák bámulnak így ki a városi síntértelep ketreceiből, amikor kiváltani jött gazdája pórázán elvonulni látják volt sorstársukat”. (9. o.) Ha a könyvkereskedés – Borges Alef-definíciójának adaptálásával – „*az a hely, ahol mindenféle könyv megtalálható, de nem összekeverve, hanem minden oldalról jól megszemlélhetően*”,<sup>15</sup> akkor Calvino a fikcionalitás szerepe kettős: egyrészt végtelen számú történetre szélesíti látómezőket, másfelől a véges számú nézőpontból áttekinthetővé teszi őket, s így válik felismerhetővé a Sokban az Egy, a Régiben az Új, az Újban a Régi. A horizont zálelésének és szűkítésének ezen elve nemcsak az írott és nem írott világ kapcsolatára érvényes, hanem a középpontjában álló, klasszikus szubjektumra is. Mivel a tíz történet hősének nincs neve, se jelleme, „*így megmaradt a névmások elvont állapotában, bármi tulajdonságra és cselekvésre készen*” (152. o.). A szubjektum mint sokféleség Calvinónál – akárcsak kortársainál, Pessoa-nál, Machadónál, Borgesnél és Nabokovnál<sup>16</sup> – megnyitja a klasszikus szubjektum egységes horizontját egy sor egyéb horizontra, a meg nem írt világ potencialitására.

Calvino e (véleményem szerint) posztmodern programot a második személyben írt könyvével váltotta valóra, amely „*egy általános férfi te-hez*” fordul, „*meglehet, a képmutató én testvéréhez, hasonmásához*” (151. o.). Az Én-Te viszony az UTÁZÓ-ban ennek megfelelően nem két-, hanem hárompólusú: a szerzővel, aki En-jét átadja az olvasói Te-nek, megint csak egy kettős áll szemben: a valóságos és a regénybeli olvasó. Ha a kapcsolat csak kétpólusú volna, akkor az olvasói Te – amennyiben azonosítja magát a tíz regénykezdet „*képmutató én*”-jével – elkerülhetetlenül regényfigurává válna, s a szerző teremtményeként nem tehetne egyebet, mint amit az implikált olvasó mindenkor szerepe számára előír. Ezt elkerülendő „*a könyv [...] gondosan ügyelt arra, hogy az Olvasó számára, aki olvas (lettore che legge), nyitva hagyja az azonosulás lehetőségét azzal az Olvasóval, aki olvastatik (lettore che è letto)*”. (151. o.) S ezzel együtt azt is, hogy ne (vagy többé ne) azonosítsa magát vele. Mert „*a te, mely áttevődik az Olvasónőre, egyik mondatról a másikra megint reád mutathat. Megmaradtál a lehetséges te-k egyikének*”. (157. o.) Csak a valóságos és regénybeli olvasó kettőse mutatja meg az olvasói Te szabadságát a „*képmutató Én*” zsarnokságával szemben.

A történetek Én-je azért álszent, mert az olvasói Te-nek mint tulajdon „*hasonmás*”-ának felkínálja az Én-elbeszélő szuverenitását, majd titokban újra visszaveszi tőle azt. Mert az anonim Én (akivel az olvasói Én azonosulhatna) kevésbé mindentudó, mint az eltűnt szerző. Egy történet szubjektumaként, amely paradox módon egyúttal egy idegen története is, ott találja magát egy idegen világ kellős közepén, s nem tudja, honnan jön és hová megy. Az olvasói Te elfogadhatja a felkínált Én-t, és közben – az olvasó és a regénybeli Én megkettőződésének hála – megőrizheti a reflektáló öntudat szabadságát. Akkor a szerző és az olvasó közötti klasszikus dialógus (a megcsalt vára-kozások játéka à la Diderot) a valóságos és a regénybeli olvasó közötti magánbeszédé válik, a szerző pedig a hiába kérdezett, hiányzó harmadik, aki hivatalosan ugyan kibújt a felelősség alól, de mégis minduntalan beavatkozik – mintegy félhivatalosan –, ha veszélyben látja – Sartre kifejezésével – a „*nemeslelkűségen alapuló megállapodást*” (pl.

232. o.: „*Meddig tűröd még, hogy egy rendőrállam bábuként kezeljen?*”). Az olvasói és regénybeli Én megkettőzése a regény a regényben témáját idézi: a szubjektum és a világ horizontja a szemünk láttára válik szét, majd közeledik egymáshoz újra: az olvasói Én nyílt horizontja a regénybeli Én zárt horizontjához, illetve az egyre terjeszkedő írásbeliség szűkülő horizontja a meg nem írt lehetséges világok áttekinthetetlen sokféleségének hátteréhez. Az Én-Te kapcsolat fikcionalitása Calvino második személyű regényében azt a különleges élményt nyújtja az olvasónak, hogy az anonim Én üres helyére léphet, és játékosan magára öltheti újabb és újabb szerepeit, persze azzal a veszéllyel is, hogy együtt vesznek el, ha az olvasói Te földadja az esztétikai távolságtartást, és magára veszi egy másik, idegen Én sorsát.

## 5

## Az első regénykezdet elemzése

„*Vasútállomáson kezdődik a regény, mozdony pöfög, a fejezet nyitását dugattyúsziszegés tölti be, füstfelleg takarja az első bekezdés egy részét.*” (13. o.) Az idézet mintha csak a híres regénykezdetek sorát akarná gyarapítani. Pályaudvar és könyv képzetének, a mozdony indulásának és a fejezet kezdetének összekeverése több merész metaforánál. Itt az „állomás” miliője és a szöveg anyaga egymásban tükröződik, s ezzel az írás folyamata az írás tárgyán válik láthatóvá. Ilyenkor, amikor a leírt tárgy megragadása maga válik a leírás témájává, a nyomtatott szó anyagi természete jelzi a nem írott világ anyagi természetét, mint például a következő részletben is: „*Az elbeszélés számára nem ért véget a híd: úr tátong minden szó alatt.*” (89. o.) Ez az önreflektáló szerkezet a mű visszatérő, Calvino által fölaltalt sajátossága („*mise en abyme*”). Szerepe nyilvánvaló: áttöri a megszokott egydimenziós olvasmányok fikcióalkotását, és arra kényszeríti az olvasót, hogy az olvasás során odafigyeljen az olvasás folyamatára. S az többek közt kénytelen eltöprengeni rajta, hogy ki beszél itt tulajdonképpen, illetve ki észleli a dolgokat éppen így.

Az elbeszélés szubjektuma kezdetben rejtve van. Csak apránként lép elő, ahogy üres helyét mindig más és más szó tölti be: „*Valaki benéz a párás ablakon, majd benyit az üvegajtón. [...] Esős este; a férfi belép a büfébe, kigombolja átnedvesedett, gőzölgő kabátját [...] az asztaloknál ülő kártyások szemügyre veszik a jövevényt [...] A vasútállomások mind hasonlítanak egymásra; [...] jól ismered ezt a környezetet.*” (13–14. o.) Az absztrakt valakitől a férfitől át a pályaudvari kávézóba betérő jövevényig fokozatosan konkretizálódik az éjszakai utas alakja, aki ugyanakkor nyilvánvalóan az olvasó alteregója is, amint ezt a harmadik mondat a „*párás ablak*” és a „*könyvtár*” párhuzamba állításával sejteni engedti: „*Öreg vonat ablakainak párája borítja a könyv lapjait, a mondatokon füstfelhő lebeg.*” A leírás szubjektuma tehát azért marad rejtve, mert magának az olvasónak kell a helyére lépnie. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a harmadik személyű ismeretlen olvasói második személyre vált. Az egész úgy kezdődik, mintha egy ismerős helyzetre köszönné rá („*jól ismered ezt a környezetet*”), de mindjárt emlékeztetik rá, hogy csupán egy elolvasandó helyzetről van szó: „*Úgy tetszik, az állomás fényének s a mondatoknak, melyeket most olvasol, inkább a sötétségbe és a kódbe burkolt dolgok feloldása s nem bemutatása a feladatuk.*” (19. o.) Ha először Ő-ből lett Te, úgy most a Te-ből lesz Én: „*Először szálltam le ezen az állomáson, és máris úgy érzem, mintha itt töltöttem volna egész életemet.*” Így lesz Én az (ős)valamiből,

csakhoggy itt – ellentétben Freuddal – a *Te* kerülő útján! A megszólított *Te* szokatlan helyzetben (megérkezés az állomásra) ismerkedik meg önmagával egy beszélgetés során, de úgy, mintha csak először történne meg vele, hiszen az olvasmányban az, ami ézerszeresen ismert, ismét vadonatújnak hat. Mi sem kézenfekvőbb, mint a következők: „*Én vagyok az a férfi, aki ide-oda caplat a büfé meg a telefonfulke között. Pontosabban az, akit »én«-nek hívnak, s más nem is tudsz róla, amiképpen ennek az állomásnak is csupán »állomás« a neve.*” (14. o.) Egy anonim *Én* grammatikai funkciójának köszönhetően magához vonta az olvasói *Te-t* ezzel megtörtént a váltás az olvasásba mélyedő (külső) és a regénybeli (belső) olvasó között!

Az olvasó persze nem volna méltó szerzőjéhez, ha csak passzívan elfogadná a történetet, amelynek részese lett, amikor a biztos távolságból, a valóságból belépett az érintett *Én* fiktív látókörébe. Magában hadakozik bekebelezetése ellen: „*Jövök, megyek, térülök-fordulok: csapdába estem, amaz időtlen és elkerülhetetlen csapdába, melyet az állomások állítanak.*” (14. o.) De már beleesett, s az állomás csapdája mögött fölismeri az olvasás időtlen csapdáját: „*Vigyázz: ez a módszer minden bizalommal arra szolgál, hogy lassanként belevonjon a dologba, hogy észrevétlenül a történet rabjává tegyen; vagyis csapda.*” (15. o.) Csak-hogy nem akármilyen csapda, ezt azonban már ő sem veheti észre, mert az *Én* történetében, amelybe belebonyolódik, a Boileau-Narcejac teremtette krimi szabályai szerint az elbeszélő szubjektum maga a mit sem sejtő áldozat.

A regény kettős csapdáját egy *Én* állította, aki arra csábítja az olvasót, hogy egy részt magából adjon kölcsön a regénybeli *Én*-jének, jóllehet az olvasó ezt nem tudja, „*hiszen e személy múltja és jövője éppúgy rejtély, mint a csomagja, amitől olyannyira szabadulni kíván.*” (18. o.) A közvetett öröm, amit az olvasásról szóló olvasás, illetve – Sterne és Diderot modorában – az olvasó várakozásainak leleplezése és megkerülése nyújt, a „félelem kéje”-vel párosul. Míg a klasszikus „regény a regényről” tudatosítja a történet fikció voltát, mégpedig úgy, hogy megcsalt várakozásainkról beszél, és lehetséges alternatívákat kínál, véleményt véleményre halmoz, és közben a cselekményt magát szinte semmivé zsugorítja, addig Calvino szövege, jóllehet a történet minden fordulatánál feltöri a történet önmagában zárt fikcióját, mindezt más céllal teszi. Például amikor az ismeretlen fölbukkan a pályaudvari kávézóban: „*Olvasói figyelmed most teljesen erre az asztalra összpontosul, igen, körülötte forgolóddol már néhány oldal óta, nem, én forgolódom... nem, a szerző forgolóddol körülötte.*” (23. o.) Ebben az egymondatnyi párhuzamban fölcserélhetővé válik az elbeszélés szubjektumának három lehetséges képviselője, mintha mindhármuktól – az olvasói *Te*-től, a regénybeli *Én*-től és a szerzőtől – egyformán függene, hogyan folytatódik a cselekmény. Sterne és Diderot ilyen esetekben szerzői önkényhez folyamodik, kihasználja az alkotó szubjektum fölényét a befogadóival szemben. Calvino ellenben megfordítja a helyzetet, előbb azzal a szokványos érvel, miszerint „*épp a te olvasói várakozásod lökdösi feléje a szerzőt!*”, később az olvasói *Te* regénybeli *Én*-né változtatásának paradoxonával: „*s én is, kinek merőben más gondolatok rajzanak a fejében, én is könnyelműen társalogni kezdek.*” (23. o.) A paradoxon az „*én magam is*” kifejezésben rejlik: mintha az elbeszélő *Én* egyszerűen követné az olvasói *Te* akaratát, s ha berzenkedve is, de igyekezne megfelelni az olvasó várakozásainak: beszédbe elegyedik a szép idegennel; holott elbeszélő *Én*-ként végső soron éppen ő az, aki e várakozásokat keltette. Valóságos és regénybeli olvasó kapcsolatában a *Te* és *Én* fikcionalitása körben forog, az elbeszélő *Én* álszent, mert úgy tesz, mintha az elbeszélő történetet nem ismerné, és minden lépésnél választania kellene, bár a történetmesélés logikája szerint az elbeszélő szubjektumot éppen az határozza meg, hogy pontosan



ismeri a történet elejét, közepét és végét. A szerző szabaddá tette az olvasói Te-t, hogy elbeszélői Én legyen, és ezzel – Sartre kifejezésével élve – szabadságra ítélte. Az alkotói szubjektum szuverenitása illúzióknak bizonyul. A fikció előjoga, nevezetesen, hogy az elbeszélésben szabadon rendelkezik az idővel, beleütközik a mindennapi valóságba, ahol a jövő bizonytalan, a múlt pedig megfoghatatlan. A téli éjszaka utasa egy betoppanó idegen, aki előtt mindaz rejtve marad, amit mindenki más tud. Ráébred, hogy *„életem minden perce új események halmazát s annak következményeit hozza magával, így minél inkább igyekszem visszatérni a nulla perchez, amelyből elindultam, annál távolabb kerülök tőle”*. (19. o.) A fikció lehetséges horizontja, amely újra és újra megnyílik az olvasó előtt (például 15. o.: *„ideje volna, hogy megtudd végre, vajon ez az állomás, ahol egy késésben levő vonatról leszálltam, egy valamikori állomás-e avagy egy mostani?”*), mindegyre bezáródik a fenyegető helyzet tényhorizontja előtt. Bár kezdetben még persze bizonytalan, hova fog szegeződni az utas pillantása: egy régi kerek pályaudvari óra mutatójára vagy egy négyzetes ablakban lehulló számjegyre, ahol *„mintha a percek guillotine-bárdokként csapnának le rám”* (16. o.), a végére egyetlen horizontra szűkül a lehetőségek köre: még előtte azonban félbeszakítja a történetet egy esemény, amely tényleg úgy zuhan rá az utasra, mint a nyaktiló: *„Berobog a gyors. Lassít, megáll, eltüntet a felügyelő tekintete elől, már indul is.”* (27. o.)

Hogy a gyorsvonat magával vitte-e az utast vagy sem, sosem fogjuk megtudni, ahogy az utas a felügyelő szeme előtt, úgy tűnik el az olvasó látómezőjéből a történet alanya is. A történet rejtett logikája szerint meg kellett halnia. Akár Boileau-Narcejac bűnügyi történeteiben, az olvasó itt is csak a legvégén jön rá, hogy nem adatott meg neki Hercule Poirot rendkívüli következtetőképessége és még csak a tettes nézőpontja sem (mint Patricia Highsmithnél), hanem bizony az áldozat szemszögéből kísérte végig a történetet. A halálra ítélt többnyire befejezetlen történetét, amit eddig a másik oldalról szenttelenül figyelt, most egyszer csak megfoghatatlan félelemmel tölti el, ahogy fokozatosan behelyezkedik egy ismeretlen Én szerepébe, míg végül maga is elszenvedi a védtelen áldozat halálát. Ő a kirekesztett harmadik, aki nem tudja, mi keresnivalója van e csakis az ő számára ismeretlen valóságban: *„Megérkezvén, talán valamiféle kapcsolatot kellett volna itt találnom, alighanem épp e csomaggal összefüggésben, e csomaggal, mely mintha nagyon is aggasztana.”* (16. o.) Legföljebb csak sejti, mit tudhatnak róla mások, mit várnak tőle, vagy mit terveznek vele: *„hisz nyilvánvaló, hogy másoktól függök, nem úgy festek, mint aki kénytelenül vagy a saját üzleti ügyeit intézi: inkább afféle parancsvégrehajtónak lehetne engem nézni, gyalognak egy igen bonyolult játszmában”*. (17. o.) A játszma szabályai szerint azonban épp a legfontosabb figura nem ismeri e szabályokat, és nem tud olvasni az intő jelekből, jóllehet a beavatottak már rég fölismerték azokat: a kényes tartalmú bőrönd, a szőrmekabátos nő figyelmeztetése, a jelszó, a felügyelő, egy titokzatos szervezet, amely megállíttatja a gyorsvonatot. A jelszó: *„Eleai Zénón győzött”*, megtévesztő, mert rejtett értelme épp fordított: aki belemegy, veszít (akárcsak Akhilleusz a teknősbékával versenyezve).

Az első regénykezdet izgalmát azonban nem az ügynökregények ósdi kliséi adják, hanem a szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó összjátéka. Calvino itt – akár a többi fejezetben – egy elcsépelet műfaji sémát emelt az esztétikai reflexió legmagasabb szintjére. Mint annyi más posztmodern mű, egyfajta szimbiózist hoz létre tömegkultúra és magaskultúra között, s ezzel kielégíti egy új esztétikai korszak posztmodern igényét. E korszak par excellence működési elve a fikcionalitás. A kommunikáció médiumaként ugyanis nemcsak a különböző horizontú diszkurzusok kölcsönös elsajáti-

tását teszi lehetővé, hanem *Ego* és *Alter*, ember és embertárs dialogikus kapcsolatát is. Hogy az *ÉN-Te* viszonyban mire képes a fikcionalitás, azt bizonyára Calvino műve mutatta meg eddig a legmeggyőzőbben. Az *UTAZÓ*-ban a szerző és az olvasó szerepcseréje révén nemcsak elképzelhetővé válik *Ego* és *Alter* interakciója, hanem a névtelen *ÉN* üres helyére lépő olvasói *Te* mintegy eljuttassa szubjektumhalálát, s ezzel azt a bevezetőben megfogalmazott tételt is igazolja, hogy a szubjektumot mindenekelőtt önmagunknak a Másik vagy a Mások számára való megrendezése teremti meg.

Amikor az utas felsül a botcsinálta ügynök szerepében, egyúttal csődöt mond a fikció is a valóságos és regénybeli olvasó *ÉN-Te* viszonyában. Ugyanígy hamis körbe kerül a fikció, amikor az olvasói *Te* az elbeszélői *ÉN*-ben olyan *Alterre* talál, aki csupán *alter ego*, s aki „*meglehet, a képmutató ÉN testvére*”, illetve hasonmása (151. o.). A fikcionalitás csak akkor kerülhet ki a szolipszisztikus önmegjelenítés köréből, ha az önmegtapasztalás egyik formájaként a Másik élményével bővül – ha az olvasói *Te* nem csupán egy névtelen elbeszélői *ÉN*-t, hanem egy nevezetes *Te*-t talál, azaz Ludmillát, az olvasónőt, s megrendezett *ÉN*-je láttára hajótörést szenved. Mint Calvino mondja: „*Ideje, hogy a második személyben írt könyv immár ne csupán egy általános férfi te-hez [...] szóljon, de közvetlenül hozzád is, aki a második fejezetben való feltűnése óta harmadik személyként szerepelsz, s akire szükség van ahhoz, hogy [...] létrejöjjön valami a második személyű férfi és a harmadik személyű nő között, öltösn alakot, bontakozzék ki vagy romoljon el az emberi sorsok váltakozása szerint.*” (151. o.)

## 6

### Olvasó és olvasónő (Fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátítása)

Ha az *UTAZÓ* egészében egy tört fikcionalitás működési elvét követi is, s ez a valóságos és regénybeli *ÉN* kapcsolatában állandóan tetten érhető – nehogy megfeleddünk róla, hogy regényt olvasunk –, maga a kerettörténet ennek ellenére idealizált fikcionalitást föltételez. Ebben a második fejezettől kezdve az olvasó mellé egy harmadik személy lép. „*s mindkettőnek el kell szakadnia az egyes és többes számú harmadik személyek tömegétől*” (158. o.), az új szereplő egy megkülönböztetett Másik vonásait viseli – ő Ludmilla, az olvasónő. Olvasó és olvasónő dialogikus viszonya fölnyitja a monologikus kört valóságos és regénybeli *ÉN* között, így *ÉN* és *Te* fikcionalitása egyszerre lesz pozitív és idealisztikus. Talán mosolyoghatunk rajta, hogy a névtelen *ÉN* – egy „*tulajdonságok nélküli ember*” – olvasóként épp egy olyan nőben találja meg a nevezetes, konkrét és mégis titokzatos individuumot, a Másikban lakó ideális *Te*-t, aki egy olvasónő minden erényével rendelkezik, és tarthatjuk visszalépésnek a régi, idealista regény prestabilizált harmóniájába, de föl kell tennünk a kérdést, vajon miért rendezte meg Calvino a szerelmi történetek klasszikus happy endjét olvasó és olvasónő lehetséges történeteként. Ami itt férfiúi *ÉN* és női *Te* között lejátszódik, az nem egyszerűen a képzeletbeli vágyteljesítés ősi szükséglete, hanem az *ÉN-Te* kapcsolat idealizálása, mely átvittethető olvasó és olvasónő kapcsolatára is, és kifejezi a szerelem és barátság élményét alapvetően meghatározó fikciót. A „*tökéletesség megelőlegezése*”-nek hermeneutikus előföltevése, a Másik eszményesítése, amit aztán Másága széttör, korigál vagy netán fölülmúl, megélhetővé teszi számunkra azt az érzést, hogy – Montaigne kifejezésével – „*miért éppen ő, s miért éppen én*”.

„Milyen vagy, olvasónő?” (151. o.) – A Másikat fokozatosan – a képzelet vázlatait folytonosan tesztelve – fedezzük föl a fiktív második személyben. Attól a pillanattól fogva, hogy „a könyvespolctól elszakadva” alakot öltött, „akárha a könyvek sokasága szükségessé tette volna egy olvasónő jelenlétét” (152. o.), az „igaz kép”, amely úgy ábrázolja otthonát, mint a helyet, amely „elárulhatja nekünk, milyen helyet foglalnak el életedben a könyvek”, egészen odáig, hogy a „testek kölcsönös olvasmánya”-ról beszél, amelyeket végül a hitvesi ágy foglalt magába mint a párhuzamos olvasás színtere (276. o.), az Én-Te kapcsolat élet és olvasás, képzeletbeli és megélt tapasztalat kölcsönös megvilágításában az írott és meg nem írt világ közötti játéktérben bontakozik ki. A regény első megszakadásakor ismerkedik meg az olvasó az idegen nővel: „az olvasandó regénynek fölébe helyezkedik egy esetleges másik, egy élni való”. (36. o.) A könyv vonzerejét csak növeli az a gondolat, hogy olvasóként nincs többé egyedül, mert van egy olvasónő, aki ugyanabban a pillanatban ugyanazt a könyvet üti föl. A közös olvasmány egyben közös képzeletbeli sorsot is jelent. Amikor a könyv félbeszakad, a folytatás iránti vágy meghozza a közös ügyet, a kutatást az apokrifek tömegében eltűnt eredeti mű után, olvasó és olvasónő cinkosokká válnak, mintegy helyreállítják a „nemeslelkűségen alapuló megállapodást”, amelyet ellenfelük, Hermes Marana kitörölt az egyetemes misztifikációval. Ebből a szempontból az UTAZÓ egyszerre az olvasás elméletének és apológiájának a regénye.

Az olvasás örömét történetek példázzák, amelyek az egyetlen univerzális történettel szemben fenntartják az elbeszélés jogát lehetséges világok kezdetének kijelölésére, s ily módon tépik szét a világunkat körbefonó általános misztifikáció hálóját. Az elveszett könyvet keresve olvasó és olvasónő belekeveredik egy új, gnosztikus elemekkel átszőtt mitoszba: egy teljesen elzúrt világ víziójába, ahol igaz és hamis, külső és belső többé nem különböztethető meg, ahol forradalom és ellenforradalom hamisítványokkal harcol egymással, de még mindig az utolsó könyv, a múlt relikviája a legértékesebb áru. Ezért versengenek egymással a szuperhatalmak, mindenekelőtt az „Apokrif Hatalom Szervezete”, illetve alapítója, Marana, aki nem tudja megakadályozni a szervezet két frakcióra szakadását: egyfelől a „Fény Szárny”, amit a Fény Arkangyala vezet, másfelől az „Árnyék Szárny”, amelyet a Sötétség Arkhónja vezényel. A vízió cenzúra és szellem apóriájában csúcsosodik ki, amelyet Arkadian Porphiritsch, az irkániai Állambiztonsági Levéltár Főigazgatója (az intézmény Borges BABELI KÖNYVTÁR-ának furcsa párja: benne minden könyv megtalálható – a cenzúra szolgálatában!) így fogalmaz meg: „Hiszek abban a párbeszédben, melyet a SZEEllem folytat mindegyre önmagával. S érzem, amint ezt a párbeszédet a tiltott irományokat fűrkésző tekintetem hozza létre. A RENdőség is szellem, s az ÁLLam, amit szolgálok, ugyancsak, amiképpen az a CENZúra, valamint a szöveg, ami fölött a hatalmunkat gyakoroljuk.” (252. o.) A misztifikációvá züllött fikció látszólag tökéletes circulus vitiosusát eközben egy ellenőrizhetetlen, teljesen soha nem manipulálható erő teszi kérdésessé: „az olvasás gyönyörűsége”, amelyet titokban Arkádián is megízlel esténként, kihalt irodákban, nemkülönben Ludmilla, aki könyvről könyvre él, és a cenzort a következő vallomásra készíti: „Van az olvasásban valami, ami fölött nincs hatalmam.” (255. o.) Mert „örökké kíváncsi, telhetetlen betűfalása révén sikerült igazságokat fölfedeznie a leghitványabb hamisítványban is, s gyalázatos hamisságokat a magukat színtiszta igazságnak feltüntető szövegekben”. (255. o.) Ő e posztmodern mitológiában a női princípium, aki a férfiprincípiummal, Maranával, az apokrifek összeesküvésének főnökével szemben megnyeri a fogadást, és ezzel, akár egy olvasó Beatrice, bevezeti az igencsak egyszerű észjárású olvasót – aki afféle „korunk Candide-ja”<sup>17</sup> – a közös olvasmányok (testi-lelki) paradicsomába.



Ludmilla alakjával Calvino hódolattal adózott a női nemnek, és a tíz történetben is többnyire érezhető a nőalakok fölénye a férfiakkal szemben, Ludmilla kitüntetett helyzetét azonban elsősorban egy esztétikai minőségnek: olvasónői kvalitásainak köszönheti: „Hogyan tudsz majd lépést tartani ezzel a nővel, aki az épp kezében levő könyvön kívül mindig egy másikat is olvas?” Ő mindig legalább egy lépéssel a naiv olvasó előtt jár, nem mintha mindent tudna már – mint Dante Beatricéje –, hanem mert falja a könyveket, hogy megtanulja, amit még nem tud. (222. o.) Mig a passzív olvasó minden új történetbe belebonyolódik, és akarva, nem akarva minden szereplőben Ludmilla vonásait keresi, addig az olvasónót aktív magatartás jellemzi. Ha a regény félbeszakad, ő az olvasottakról alkotott ítéletét mindig a következő könyvvel szembeni várakozás formájában fogalmazza meg: „Jobban szeretem azokat a regényeket, amelyek rögtön magukkal ragadnak: egy olyan világba, ahol jól fölismerhető, mert élesen körvonalazott minden. Különös elégtétellel tölt el, ha tudom, hogy a dolgok pontosan ilyenek és nem másilyenek, a közömbös dolgok is, azok, amik jelentéktelennek tűnnek az életben.” (33. o.) Calvino tehát nem az anonim olvasóban, második személyű regényének főszereplőjében, hanem a melléje rendelt olvasónőben valósította meg azt a régi tervét, hogy az olvasót a könyv szubsztanciájának részesévé tegye, azaz nem utólagosan a befogadás, hanem az írás folyamatában.<sup>18</sup> A regénykezdet bezáruló elváráshorizontja ismét kitárul a passzív olvasó előtt, amikor az aktív olvasónő új elvárásokat fogalmaz meg az ismeretlen szerzővel szemben. A „nemeslelkűségen alapuló megállapodás” szenvedne persze csorbát, ha ilyenkor a szerzőnek nem volna más választása, mint hiven teljesíteni Ludmilla elvárásait, igényeit és kívánságait. Ezek azonban minden újabb folytatás esetében inkább fölkinált lehetőségek, mintsem szigorú értelemben kiszabott föladatok. Hogy a szerző miként fogja Ludmilla mindenkori elvárásait követni – mind egy-egy poétika dióhéjban –, az nem vezethető le Ludmilla premisszáiból, mint ahogy az sem, milyen elbeszélőműfajt fog a szerző Ludmilla poétikai elképzeléseire ráhúzni, hogy egy sui generis stíluselvet hozzon létre. A MALBORK VÁROSPEREMÉN című részben a családrege archaikus műfaja – nemzetségek közti háborúskodás egy lány miatt, párviadal stb. – szolgáltatja a végzetes eseménysor vázát, amelyet „egy lengyel parasztház testi részletei – mintegy a schoëblintsjia nevű étel savanykás szaga tölt ki”. Ismét egy elcsépelet műfaji séma megnevesítésének lehetünk tanúi a kifinomult leíró módszernek hála, és ezzel klisé és esztétikai észlelés hasonló szimbiózisa jön létre, mint az első regénykezdet esetében.

A tömeg- és magaskultúra összefonódása a posztmodern esztétika egyik sajátossága, ezt támasztja alá a zenekultúra legújabb, a „médiatorradalom”-mal kezdődő korszaka is. A reprodukciós technikák győzelmével ugyanis fordulat történt a régi monocentrikus zenekultúrától egy új, policentrikus zenekultúra felé, amelyben a „folk, pop és komolyzene érintkezése” fölülmúl minden eddigig, jóllehet eddig sem volt ez teljesen ismeretlen (gondoljunk csak a folklórelemekre a bécsi klasszikusok zenéjében, vagy mondjuk Liszt és Sztaravinszkij régi mesterek műveiből készült földolgozásaira), csak nem volt jellemző.<sup>19</sup> Ugyanez elmondható az irodalomban a posztmodern művek intertextuális kapcsolódásairól. Ezt a hagyománnyal szembeni új elfogulatlanságot, a demontírozást, amely a múlt megújításával jár karöltve akár idézet, akár paródia, akár travasztia stb. formájában (Genette PALIMPSESTES – LA LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ, 1982), még nem sikerült korszakhoz kötötten megragadni, előbb föl kell ismerünk a posztmodern művek fikcionalitásában azt a működési elvet, amely lehetővé teszi korábban különválasztott diszkurzusok interakcióját. Calvino, aki az UTAZÓ-ban a legkövetkezetesebben vitte végig ezt az elvet, joggal tiltakozik az ellen, hogy művét

pasticciónak vagy paródiának nevezzék. Szerinte inkább a „narratív varázslat” megannyi „típusáról”, megannyi „világhoz való viszony”-ról van itt szó. Ha van valami közös ezekben a többé-kevésbé zárt, de a fenyegető vég előtt megszakadó történetekben, úgy a helyzet az, amit a regényben a második történetre visszatekintve így jellemeznek: „Lám, ennek az érdekesítő izgalmas anyaggal teli regénynek a tömör felszíne egyszer csak beomlott, fenekellen szakadékok tátonganak előtted, mintha az életszerű teljességigény most leleplezné a mögötte ásitó úrt.” (46. o.) Az olvasás öröme, melyet az aktív olvasónőben saját elvárásai keltenek, a passzív olvasóban a félelem – a szubjektum halálától, az Én nélküli világtól való félelem érzésévé válik. Ludmilla azért nem fél, mert – ellentétben az olvasóval – nem nyugszik bele abba, hogy a világ olyan, amilyen, hanem mindig kíváncsi, minden olvasmány után egy újabbat akar kipróbálni, fölfedezni a könyvben a meg nem irt világot, egy másik hangot hallani, amely egy másik Én-t föltételez. Ludmilla poétikája szembe tud helyezni valamit a szubjektum halálával. Így hívja föl erre az olvasó figyelmét: „Ki merne a te elvesztésére ítélni? Hiszen az legalább olyan borzalmas szerencsétlenség, mint az én elvesztése.” (158. o.)

Külön elemzést igényelnének (s erre itt már nem fogok sort keríteni) a tiz kezdetből álló regény finom és merész stílusötvetjei, amelyek a fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátítását jelzik. Itt csak annyit, hogy válaszul kritikusaiknak Calvino sorra vette a narratív varázs típusait. Ezek Ludmilla poétikáját követik, és ellentétpárokba vannak szedve, mintha csak minden kielégített olvasói igény menten egy másikat szülne. Az első ellentétpárról volt már szó: az (I)-ben „a valóság elvész, akár a kódben”, a (II)-ben „a tárgyi világ rendkívül precíz, testi és érzéki”. Az (III)-ban az „önvizsgálat és befelé fordulás az uralkodó”: az érzékeny naplóíró egy északi tengerparton fölismeri, hogy a világegyetem tökéletes rendjében helyrehozhatatlan törés keletkezett: „Tüstént éreztem, hogy rés támad a világegyetem tökéletes rendjén, több össze nem varrható szakadás.” (72. o.) A (IV)-ben „a történelem, a politika és a cselekvés örvénye ragadja el az Én-t: az az érzés, hogy egy még névtelen, alakatlan átalakulás részese [...], amely föl fogja borítani a testek és nemek hatalmi rendjét”. Ez a fölfokozott érzés uralja a politikai forradalom krónikáját, míg Érosz és Thanatosz szertartásaiban tönkre nem megy. Az (V)-ben egy zsványtörténet leplezetlen cinizmusa adja meg az ironikus választ a történelethalmozás iránti vágyra, „anélkül, hogy egy világnézetet akarna rád erőltetni”; míg a (VI)-ban „rejtett félelmek verme” tárul föl a kaliforniai professzor előtt a reggeli kocogás közben, amikor arra gondol, hogy telefonon követik mindenhová. A (VII)-ben ezzel szemben „minden titkot és félelmet megszűr az értelem”, de közben maga is eltéved az üzleti világ tükörlabirintusában (amely Athanasius Kircher polidiptikus színházának mása). Majd az „erotikus-perverz” csábítás (VIII) kerül szembe az „irodalmi-őseredet”-vel (IX); az előbbi egy távol-keleti helyszínen kísérli meg legalább az átláthatóság látszatát kölcsönözni „az emberi kapcsolatok szövevényének, mely ennél sötétebb, kegyetlenebb és perverzebb már nem is lehetne”, míg az utóbbi Dél-Amerikában, a SZÁZ ÉV MAGÁNY helyszínén (*Amaranta* alakjával hódolva Garcia Márqueznek!), az anyakeresés, a hasonmás és a párviadal motívumaival igyekszik teljesíteni Ludmilla vágyát „valami elementáris, őseredet, földszzerű erő” iránt. (259. o.)

A tizedik s egyben utolsó regénykezdetétől Ludmilla azt várja, hogy „a világvége utáni világnak adja meg az értelmét, azt, hogy a világ mindannak a vége, ami a világon van, hogy a világon nincs is más, csak a világvége”. (258. o.) Az apokalipszis a Nyevszkij sugáru-ton éri utol az emberiséget, eltörli a világ összes mellőzhető elemét, s a végén egyedül Franciskát, az olvasónő utolsó fiktív alakváltozatát hagyja meg; őhöz fűződik a remény, hogy az egyetlen papírlapra redukálódott világ (utalás Mallarméra?) új életre

kelhet. A végéhez közeledő második évezred apokaliptikus várakozásának cáfolata korántsem szimpla optimizmus, hanem írott és meg nem írt világ calvinói dialektikáján alapul. Hiszen az elképzelés, miszerint a világ mindannak a végét jelenti, ami a világon van, a megírt világvége csak látszólag olthatja ki a meg nem írt lehetőségeket. Ezért a Sokféleség apokaliptikus redukciója egyetlen végre, ami persze nem foglalhat magába mindent, nem lehet az utolsó szó, még egy második kódá követi, amely a fiktív diszkurzusok Sokféleségének meglepő, poétikus értelmet ad.

A 11. fejezetben *Candide* redivivus világ körüli utazása, amely egyik könyvtől a másikig vezette, egy nagy könyvtárban ér véget. Itt valamennyi olvasó összegyűlik, hogy megismerje a könyv titkát – akár egy Agatha Christie-krimiben, ahol Hercule Poirot az összes érintett felet egybehívja, hogy fellebbentse a titokról az utolsó fátylat is, és leleplezze a gyilkost.<sup>20</sup> Itt azonban nem az UTAZÓ olvasószereplői gyűlnek össze: nincs jelen se Ludmilla nővére, Lotaria, a hetvenes években uralkodó ideológiakritikai olvasás szatirikus ellenalakja, se Irnero, a szenvedélyes nem olvasó, hogy megtudják, vajon írással teli világunk milyennek is tűnhet olyasvalaki számára, aki nem tanult meg olvasni, se Uzzi-Tuzzii, a kimmer irodalom professzora, akit kizárólag a holtak szótlán nyelve érdekel, se Don Cavedagna, a kiadói tótumfaktum, aki mindent olvasott már, és nosztalgikus vágyakozással gondol vissza gyerekkorára, amikor még a tyúkólban kellett elbújnia egy-egy könyvvel, se Ermes Marana, a misztifikáció genius malignusa, aki minden eredeti olvasmányból gúnyt űz, és Silas Flannery sem, aki képtelen megírni az egyetlen igaz könyvet, mert ideális olvasónője csak mint szerzőt, mint valamiféle író-alkalmazottat kedveli, s nem mint személyt. A 11. fejezet könyvtárában – mintha csak Calvino ebben az utolsó Alefben az olvasmányok kimeríthetetlen változatosságát akarná megjeleníteni – hét, egyébként magában a regényben nem szereplő olvasótípus van jelen. Ők azok, akik platóni dialógust folytatnak az olvasásról, s ebben az UTAZÓ olvasójának igen szerény szerepe egyetlen panaszra korlátozódik: „úgy rémlik, már csak félbemaradt, útközben elveszített történetek vannak ezen a világon”. (273. o.) Amikor végül föl szólítják, hogy az EZEREGYÉJSZAKA (az UTAZÓ klasszikus őse) egyik apokrif történetének adjon címet, egy nagykorúsága felé tett hatalmas lépéssel meglepően találó kérdést fogalmaz meg. A kérdés ugyanis beilleszkedik azoknak a címeknek a sorába, amelyeket hiába keresett a könyvtárban, méghozzá oly módon, hogy a tízszer megszakadt regény korábban össze nem függő kezdeteiből – akár a summatio lírai alakzatában, amikor az egymást követő példák párhuzama az utolsó versszakban összekapcsolódik és bezárul – váratlanul valami egész kerekedik:

„HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ,  
MALBORK VÁROS PEREMÉN,  
FÖLÉBE HAJOLVÁN A MEREDÉLYNEK,  
NEM FÉLVÉN SZÉLVÉSZTŐL ÉS SZÉDÜLETTŐL,  
LETEKINT A MÉLYBE, HOL HOMÁLY SŰRŰSÖDIK,  
EGYMÁSBA FUTÓ VONALAK HÁLÓJÁBAN  
EGYMÁST KERESZTEZŐ VONALAK HÁLÓJÁBAN,  
LEHULLOTT LEVELEK HOLDFÉNYES SZÖNYEGÉN EGY ÜRES GÖDÖR KÖRÜL,  
»HOGYAN VÉGZŐDIK?« –  
KÉRDEZI, ÉS TÜRELMETLENÜL VÁRJA, HOGY HALLHASSA A TÖRTÉNETET.”



A címekből álló vers, amely a fiktív diszkurzusok prózai sorát egyetlen Egészbe foglalja, végül maga is egy nyitott kérdésben végződik, majd a klasszikus regénybefejezésén túl a testek és a lelkek párhuzamos olvasmányában folytatódik az egybekelt olvasói pár számára. A régi „világvége utáni világ érzése”-t fölvaltja a mindig lehetséges újrakezdés új érzése. A könyv igazi titka – s ez Calvino utolsó szava a fikcionalitásról – nem a végében, hanem az elejében rejlik.<sup>21</sup>

## 7

## Utólagos megjegyzések

Jürgen Habermas nemrégiben a NACHMETAPHYSISCHES DENKEN (A METAFIZIKA UTÁNI GONDOLKODÁS, Frankfurt, 1988) című könyvében az IRODALOM-E A FILOZÓFIA ÉS A TUDOMÁNY? kérdéséről szólva foglalkozott Italo Calvinóval, s könyvének zárómegjegyzésében utalt az én értelmezésekre is. Minthogy a kétféle értelmezés eszmecserére ösztönöz, helyénvalónak látszik, ha magam is hozzáfűzök néhány gondolatot a filozófus irodalomelméleti kiruccanásához. Szeretném leszögezni, hogy mélységesen egyetértek Habermas kritikájával, ami a szubjektumfogalom minden konnotációjának eltörlését, a nyelvnek a korszak küldetéses sorsaként való hiposztázálását, a logika és retorika, komoly és fiktív beszéd közti határ elmosását vagy a jelölők kavalkádjában, a hatalom anonim diszkurzusaiban, egy általános, költők és tudósok vezényelte szövegtörténetben való eltüntetését illeti. De ha igaza van is abban, hogy ez a radikális kontextualizmus inkább esztétikai tapasztalatra támaszkodik, mint filozófiai érvelésre, Calvino esetében e tapasztalat inkább Habermas, mintsem az ellenkező oldal mellett szól.

Az én értelmezésemben Calvino, aki megkísérli, hogy „az irodalom olvasói elsajátítását az irodalom részévé tegye”, csak azért ismerteti meg az UTAZÓ olvasóját a kontextualizmusmal, hogy azután – épp egy kommunikációelméleti megközelítés révén, amelyet a szerző, a valóságos, illetve a regénybeli olvasó és az olvasónő kapcsolata jelez – kivezesse őt a kontextualizmus csapdájából. „Magában az irodalmi gyakorlatban akarja megmutatni a fikció és valóság között húzódó határvonal látszólagosságát, amelyet maga a szöveg hoz létre – és ezt a szöveget (mint minden más szöveget is) egy általános szöveg, egy összöveg töredékének akarja fölüntetni, amely összöveg még nem ismer határokat, mert a lehetséges határvonalak dimenzióit, a teret és az időt még csak ezután fogja kibocsátani magából.” E leírás illik ugyan a Marana/Derrida uralta cselekményszálra, de nem áll Calvino posztmodern esztétikájának ellenkező irányú mozgására, Ludmilla pedig végül is ennek köszönhetően nyeri meg a versenyt.

De nemcsak a regény fiktív alakjai, hanem a regény alapjául szolgáló Calvino-féle elmélet lényeges pontjai is megkérdőjelezik és elvetik a radikális kontextualizmust. A Silas Flannery regénytöredékében fölidézt, mindent magába foglaló szöveg rémképének már az is ellentmond, hogy e töredékek a posztulált „összöveg”-gel egyre újabb kezdetek potencialitását szögezik szembe. Ellentmond ennek a *mondo scritto/mondo non scritto* dialektikája: Calvino regényében épp azért nem válhat a fikció és valóság közti határvonal pusztá látszattá, mert a kettő közti különbség minduntalan szóba kerül. Az UTAZÓ önmagában tört fikcionalitása, azazhogy benne – mint az első fejezet példáján láthattuk – a nem írott valóság megírása az olvasó szeme láttára megy végbe, és

a fikció mint világhorizont minduntalan beleütközik az őt körülvevő életvilág ellenállításába – megakadályozza, hogy a valóságos olvasó föloldódjék a regénybeli olvasó fikciójában. Calvino tétele ellentmond az önmagát író könyv elképzelésének: „*Olvasok, tehát ír.*” Az írott világ csakis olvasott világként létezhet. Az olvasás az írásban fedezi föl a világ sokféle olvasatát egy kezdődő történet mindig új horizontja előtt. S a horizonttól horizontig haladó olvasói tapasztalat sohasem eshet teljesen a fikció belső törvénye alá, hiszen a fikció bűvkörét mindig áttöri a szöveg világfeltáró működése.

Való igaz, hogy amit Calvino a regényvel akart megmutatni, azt a regényben kellett ábrázolnia (máskülönbön hol és hogyan tehetné volna ezt?): „*nevezetesen a regény és az élet közötti átmenetet, az életet mint olvasást. Calvino Ludmillában azt a személyt ábrázolja, akinek az olvasás az élete.*” De Ludmilla egyben az a személy is, akiért és akivel az olvasó tanul – a kezdetben naiv olvasó, a tiszta lap fokozatosan a mindennapokban, illetve annak határain túl szerzett kettős tapasztalataival kénytelen megtölteni e lapot, hála a fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátításának, amelyek a Másik világának megannyi horizontját tárják föl előtte az újabb és újabb, Olaszországtól Lengyelorszáig, Kaliforniától Dél-Amerikán át Kínáig és Leningrádig terjedő színhelyeken. Olvasó és olvasónő kölcsönös önmegrendezése valódi kommunikációs folyamat; annál is inkább az, mert nem marad meg a könyvesbolt, kiadó, egyetem és a hitvesi ág által kiszabott életvilág zárt terében, hanem, magába foglalva a szöveg fiktív diszkurzusait, a mai, illetve a szövegen túli elmúlt világokról is beszél. A tíz történet, amelybe olvasó és olvasónő a Másikat keresve belebonyolódik, nemcsak azért építi magába a ponyvairodalom tucatműfajait, hogy elősegítse az élvezetes és önfelelt fogyasztást. Az UTAZÓ inkább csalétekként veti be őket, hogy visszahódítsa a magaskultúra számára e narratív varázst, és hozzáférhetővé tegye az esztétikai reflexió számára. Ezért bizony a valóságos olvasó is indíttatva érezheti magát, hogy bírálja „*a szövegben megfogalmazott érvényességigényeket.*” Való igaz, hogy az irodalmi mű nem rendelkezik ugyanazzal a „*kötelező erővel,*” mint egy filozófiai vagy vallásos szöveg. De vajon azt a következtetést kell-e ebből levonni, amit Habermas von le, hogy tudniillik „*A mondott szó jelentése és érvényessége közötti belső kapcsolat csak a regényalakok, a harmadik személyek, illetve a harmadik személynél változtatott második személyek – a regénybeli olvasó – esetében áll fenn, míg a valóságos olvasó esetében nem?*” Vajon nem Calvino maga nyitotta-e ki a valóságos és a regénybeli olvasó közötti játékeret, hogy az esztétika ítéletére bízva az esztétikai jelentés és erkölcsi érvényesség közötti hidverést? Vajon az esztétikai ítélet, csak mert feltételezi az esztétikai megértés önkéntességét, nem tarthat-e igényt semmiféle érvényességre? S az élet mint olvasás, márpedig Calvino regényében az esztétikának erről kell ítéletet mondania, nem volna mégiscsak megbecsülendő eszköz a kommunikatív cselekvés elméletéhez?

### Jegyzetek

1. Idézi M. Frank: DIE UNHINTERGEHBARKEIT VON INDIVIDUALITÄT. Frankfurt, 1986. 8. o. (Vö. Frank kommentárját.)

2. Ezt fejtegeti R. Scholem, Benvenistére támaszkodva, Derrida ellenében. (Vö. DECONSTRUCTION AND COMMUNICATION. In: *Critical Inquiry* 14 (1987). 278–295. o.)

3. H. Plessner: DER MENSCH ALS LEBEWESEN. In: DIE FRAGE NACH DER CONDITIO HUMANA. Frankfurt, 1976. 116. o.

4. Elhangzott A FIKCIONALITÁS A SZÖVEGBEN ÉS AZ ÉLETVILÁGBAN című, 1988-as konstanzi kollokviumon, amelyre a jelen tanulmány is készült.

5. I. m. 61. o.

6. „Az igazi *dividuum* egyúttal az igazi *individuum* is.” (DAS ALLGEMEINE BROUILLON, Nr. 952.)

7. Jóllehet Calvino az UTAZÓ 8. fejezetében nem hivatkozik Sartre-ra, de nyilvánvalóan épít rá. Például akkor, amikor „a könyvhöz fűződő privilegizált viszony”-ról beszél, „amely csak az olvasónak sajátja; az a képesség, hogy azt, ami a könyvben írva van, késznek vegye, befejezettek, amihez nincs mit hozzáfűzni, és amiből nincs mit elvenni”. (137. o.)

8. Vö. 181. o.: „Az írással járó természetellenes erőfeszítésem szükségszerű eredménye ez a lélegzés, ennek az olvasó nőnek a levegővétele, természetes folyamattá vált művelete az olvasásnak, az áramlás, melytől figyelme szűrőjéhez sodródnak a mondatok.”

9. Calvino megingathatatlanul vallott auklérista álláspontja szerint a második ipari forradalom és a médiacivilizáció korában az irodalom legfőbb feladata az, hogy „a labirintus kihívására” válaszoljon, és ne merüljön el „az objektivitás tengerében”. Lásd: IL MARE DELL'OGGETTIVITA, 1959, illetve: LA SFIDA AL LABIRINTO, 1962. Mindkét cikk megtalálható in: UNA PIETRA SOPRA (Torino, 1980).

10. MONDO NON SCRITTO E MONDO SCRITTO. Előszőr in: *New York Review of Books* (1983), később in: *Lettera internazionale* 2 (1985). 16–18. o.

11. Az eldologiasodott valóság rányilik a világ- és önmegismerés új sokféleségére – Calvino szerint ez jelenti a közös nevezőt a hatvanas években fellépő „posztmodern” szerzők számára. Lásd ehhez L. Marighetti: DAIDALISCHE POETIK – UNTERSUCHUNGEN ÜBER ITALO CALVINO (Konstanz, 1988. 100. jegyzet). Utolsó tétele így foglalja össze Calvino művének konstruktivistá elemait: „Az irodalmi megismerés egyúttal mindig az áthatolhatatlan világ ellenében kiküzdött könnyedség gyümölcse is.” (198. o.) Ezzel lényeges ponton egészíti ki a kommunikativ összetevőről való fejtegetéseimet.

12. Itt és az egész 3. és 4. fejezetben a szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó hármas kapcsolatának elemzésével Cesare Segre érvelését igyekszem cáfolni: Calvino igényét, miszerint az UTAZÓ második személyű regény (és ennek következtében az olvasó regénye) félresöpörte, mondván, a regényben a szerző dominál („il romanzo dello Scrittore”). (In: TEATRO E ROMANZO. Torino, 1984. Különösen 151. kk és 160. o.)

13. Az elemzésem szempontjából döntő kapcsolatot valóságos és regénybeli olvasó között Calvino így magyarázza (169. o.): „Mindaddig a könyv kinosan ügyelt arra, hogy olvasója számára nyitva hagyja a regénybeli olvasóval való azonosulás lehetőségét. Ezért nem kapott nevet, ami automatikusan egy harmadik személlyé tette volna, regényszereplővé (míg neked mint harmadik személynek nevet kellett adnom: így lettél Ludmilla), őt viszont tudatosan meghagytam abban az absztrakt névmási állapotban, amelyen minden jelző és ige uralkodik.”

14. Ehhez vö. Segre: i. m. 163. o., aki a mű intertextuális vonatkozásainak legjobb elemzését adja.

15. Az Alef meghatározása Segre-nél (uo.).

16. Ehhez vö. megint csak Segre (i. m. 16. o.).

17. A szereplőket Calvino hasonlította Candide-hoz és Beatricéhez. Lásd: interjúk, in: *Paese Sera* (1979. június 19.) és *Il Lavoro* (1979. július 15.)

18. Az *Uomini e Libri*ben közölt interjú szerint (1980. február): „Mert azt gondolom, mindig is azt gondoltam, hogy az olvasó része a regény szubsztanciájának... Azt akarom mondani, hogy az olvasó már az írás aktusában jelen van.”

19. Itt a bolognai XIV. Nemzetközi Muzikológus Kongresszus egyik kerekasztal-beszélgetésére utalok (1987. augusztus 27.–szeptember 1.)

20. A 11. fejezethez Calvino azt a megjegyzést fűzte, hogy az eredeti, krimiszzerű megoldást (Flannery az összes érintett regényfigura jelenlétében keresi a kulcsot az EZEREGYÉJSZAKÁ-hoz) azért vetette el, mert túl mechanikusnak találta, és inkább az olvasásról mint olyanról szóló platóni dialógussal helyettesítette.

21. „Egy könyv rejtelme nem a végében van, hanem a kezdetében”: a megfogalmazás a COMMENT J'AI ÉCRIT UN DE MES LIVRES című írásból származik, amelyet Calvino A. G. Greimas szemináriumára készített (ACTES SÉMIOLOGIQUES – DOCUMENTS, VI, 51. 1984). Véleményem szerint itt ironikus játékot úz a szemiotikai actant-rendszerrel, amely az UTAZÓ komplex jelentését legföljebb annyival toldja meg, hogy lefordíthatóvá teszi egy metadiszkurzus számára. Ha nálam számottevőbb szemiotikai kapacitások az ellenkezőről akarnának meggyőzni, állok elébe.