

talán mert sohasem írt erről programverset (sőt talán maga sem volt egészen és mindvégig a tudatában). És a szabadság rejtelmes megőrzéséről, pontosabban a szabadságra való képesség megőrzéséről is szólnak ezek a versek. Ugyanis – s ez a rendszerváltozás legnagyobb tanulságai közé tartozott – az emberek általában nem rendelkeznek e képességgel. Meg nem is mindig abban rejlik az ember szabadsága, amit annak vélünk.

Hogy miben rejlik az ember szabadsága, az 1991-es kötet egyik verse, A RIGÓ SZEMÉBEN mondja el számomra a legtágasabb érvénnyel. Az ember lehet annyi is, amennyi egy rigó könnycseppnyi szemében tükröződik belőle. Ez a pár milliméteres én a rigó röptével ráhímozódik az égre, az udvarra, én vagyok, aki ezt a képtelen távolságot bejárja, és én vagyok, akire ráborul a szemhéj, s akkor hallhatom a „nem is korgást, csak percegést, / amint semmit emészt, / érzem, ahogy a szívcseske / melege izgul a hajszálerekben, / s fölébreszti a szerelem / torka hibernált énekét”.

Ha tudsz akkora lenni, hogy beleférj egy rigó szemébe... S ha járnak felétek rigók...

Ács Margit

GOMBOSTŰ ÉS LEPKEHÁLÓ

Földényi F. László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*

Jelenkor, Pécs, 1999. 463 oldal, 2500 Ft

1

A címből nem derül ki, hogy kire vagy mire vetül a szavak hálója: Kleistre, hőseire, olvasójára, netalán az egész világra. Földényi László mindenestre könyve első szavával leszögezi, hogy semmit és senkit nem akar zsákmányként a hálójába vonni: „*kímélőkönnyvet*” ír. Kímélni kívánja olvasóját, önmagát és Kleistet. E szándékában mintha éppen Kleisttől térne el a legélesebben. Ő ugyanis sem önmagával, sem szereplőivel, sem olvasóival szemben nem ismert kíméletet. Hogy magát nem kímélte, az még életrajza felületen ismeretéből is kiviláglik. De hőseire is kevés szerző mért ennyire sú-

lyos tapasztalatokat, mint ahogy kevés irodalmi figurától annyira idegen a kímélet, mint Pentheszileiától vagy Kohlhaas Mihálytól. Olvasóival szemben sem ismert kíméletet. Hölderlinhez hasonlóan a végsőkig feszíti a német nyelvtan, a formanyelv és általában a nyelv túróképességét. Kényszeresen konstruált, szervesetlen szintaxisú, csupa görcs mondatai mint ha a viszonylatok áttekinthetetlenségét és idegenszerűségét tükröznék. Fárasztó és fullasztó szövegek ezek, visszafojtottságukban is szinte az elviselhetetlenségig túlfeszítettek.

Mindebből valóban levonható az a következtetés, hogy Kleistre csakúgy, mint olvasójára ráfér egy kis kímélet. De hogyan is képzeljük el a Kleistről szóló kíméletes írást? Talán igaza van Földényinek abban, hogy nem irodalomtudományi értelmezésként. Mivel Kleist drámáit és novelláit már a cselekmény szintjén is eltérő értelmezések összecsapása mozgatja, így nem csoda, hogy szinte hipnotikus erővel hívnak elő egymással vitázó olvasókat – hogy aztán minden felmerülő értelmezés egyoldalú redukciónak vagy lapos általánosságnak bizonyuljon a művekkel összevetve. Ebben a zavarbaejtő hatásában Kleist egyik legodaadóbb XX. századi olvasójával, Kafkával rokonítható. Ami pedig igaz az egyes művekre, az hatványozottan érvényes az életműre, amely legfeljebb üggyel-bajjal illeszthető be az irodalomtörténet narratíváiba. De mítoszt faragnánk Kleist egyediségéből, ha azt gondolnánk, hogy egyedül az ő *sui generis* voltából fakad az értelmezési és periodizálási kísérletek kudarca. Ahol nem kerül sor dialógusra, sőt még egy lehetséges dialógus kiindulópontjának tisztázására is csak ritkán történnek kísérletek, ott a konszenzus hiánya aligha nevezhető meglepőnek, és nehezen üdvözölhető az egészséges kritikai pluralitás jeleként. Hiába a tisztelettel parancsoló filológiai teljesítmények, a bravúros értelmezések, ha egyszer rendre elsikkad az a rendkívül egyszerű kérdés, hogy miért ír valaki Kleist műveiről és/vagy Kleistről – hogy egyáltalán miért fontosak számunkra ezek a művek, és hogy milyen elvárásokkal és előfeltételezésekkel olvassuk őket.

Földényi László könyvét erősen problematikusnak találom, annyiban azonban feltétlenül érdekesnek is, hogy szerzője nem elégszik meg a fenti kérdésekre adott (többnyire még

csak ki sem mondott) hagyományos válasszal – miszerint Kleistet egyszerűen azért olvassuk és tesszük kommentár tárgyává, mert klasszikus, nagy író. Földényi személyes olvasói helyzetére reflektálva indokolja meg írói stratégiáját. Célja az, „*hogy meg lehessen őrizni a műre irányuló szeretetet. Pontosabban: azt az energiát, amely a szeretet (csodálat, vonzalom, ragaszkodás, beteges lenyűgözöttség) előfeltétele*” (7.). Az már kevésbé világos, hogy miért épp megőrizni és dokumentálni kéne ezt a szeretetet, nem pedig átfordítani megértésbe, bölcsességbe, boldogságba, erkölcsi-politikai jóba. Könnyen belátható viszont, hogy az irodalomtudomány éppen azt a hatalmat szelődíti meg, amelynél fogva a mű kikövetelt olvasója csodálatát, vonzalmát, ragaszkodását, beteges lenyűgözöttségét. Ennyiben a tudományos fogalmiság nem alkalmas a megbűvöltség – önmagában nem feltétlenül termékeny – állapotának fenntartására vagy fokozására.

Nehéz azonban elhessegetni az ironia gyanúját, amikor Földényi a mindenütt koherenciát kereső „*monografikus szadizmussal*”, az „*Egész dermesztő hidegével*” a teljességében birtokolható tudás jellegzetes műfaját állítja szembe: a szótárt. Kleist-könyve ugyanis egyfajta szótár, amely ábécésorrendbe állított rövid esszék formájában tárgyalja Kleist néhány tucat szavát, „*ablak*”-tól „*zörög*”-ig. Nemcsak nyilvánvaló filozófiai súllyal bíró fogalmakat választ ki Kleist írásaiból – „*fel foghatatlan*”, „*isten*”, „*látszat*”, „*metafora*”, „*paradoxon*”, „*végtelen*” –, hanem olyan hétköznapi szavakat is, mint „*nyakába borul*”, „*korbács*”, „*szék*”. Milyen helyzetekben borulnak egymás nyakába Kleist hősei? Miért van oly gyakran a kezük ügyében korbács? Miért nem ül le a fejedelem és a herceg az odatolt székekre a KOHLHAAS MIHÁLY-ban, és miért teszi arrébb F... gróf az O... MÁRKINÉ-ban a széket, amelyről éppen felállt? Földényi nem megfejteni akarja ezeket az összefüggéseket, hanem megfogalmazható értelmén túli mintázatokat akar feltérképezni.

A szótár mint szeretetteljes beszéd – nem úgy valósul meg itt a szeretet, mint amikor Pentheszileia szerelmi furorában csókot harapással összetévesztve elevenen szétmarcangolja Akhilleuszt? Földényi tisztában van a szeretetteljes beszéd igénye és a filológikus tüzettség között feszülő ellentéttel. „*Összhangba hozható-e az olvasás élvezete, sőt gyönyöre az értel-*

mezés kínjával és verejtékes munkájával?” – kérdezi, és így válaszol: „*Úgy gondolom, igen. Am ehhez a gyönyörben fogant és abba alámerülő olvasói élmény kizárólagosságáról éppúgy le kell mondaní, mint az értelmezés örömtelenségéről. Ez azonban nem kompromisszum kérdése. Ellenkezőleg. Ahhoz, hogy megszülethessen a szeretetteljes beszéd lehetősége, a végteteknek előbb elfogultan szélsőségesse kell torzulniuk. A szeretet tárgyának, hogy valóban megelevenedhessen, előbb tárggyá kell torzulnia. A mérhetetlen idegenség kerülő útján hódítható csak meg.*” (8.) Ami itt feltehetőleg azt jelenti, hogy a bennünket, olvasókat idegenszerűségével megbabonázó Kleist-szöveget nem magunkhoz közelítve tehetjük szeretetteljes beszéd tárgyává, hanem éppen azáltal, hogy még jobban sarkítjuk idegenségét, tőlünk különálló tárgyi mivoltát – azaz ha gombostűre tűzzük.

Mármost erről a gondolatról sok mindent elmondhatunk – például azt, hogy vonzóan érdekes, mint minden paradoxon –, csak azt nem, hogy evidens módon belátható. Nagyon is súlyos gondolat ez ahhoz, hogy ilyen odavetett formában elfogadhatná az olvasó. Persze amennyiben olvasta már Kleist nevezetes írását A MARIONETT-SZÍNHÁZRÓL, valószínűleg kevésbé ütközik meg az előszót olvasván a végletek találkozásáról szóló fura filozofémán. A marionettekről szóló dialógusban hangzik el ugyanis az a nézet, miszerint a teljes öntudatlanság spontán „gráciája” a tudatra ébredést követően már csak a „végtelen tudatosság” isteni állapotában lehet az újra. Földényi Kleist-olvasása is kiérleli majd azt az alapgondolatot, hogy az ellentétek között nincs folyamatos átmenet, ezért a konfliktusok sem valamiféle kibékítés révén kerülnek nyugvópont-ra, hanem sokkal inkább az ellentétek sarkítása juttatja el őket egy olyan holtpontra, ahol a végletek találkoznak (9., 240–244., 367.). Itt az egymással szembeesülő erők végül kioltják egymást, amiként Kleist példájában egy kapu boltíve is azért áll szilárdan minden támaszték nélkül, „*mert valamennyi kő egyszerre akar leomlani*” (62–64.). A nyugvópontban uralkodó feszültségmentes béke (az öntudatlan marionett gráciája) megkülönböztethetetlen a holtpont feszült mozdulatlanságától (az isteni tudat gráciájától).

Amikor tehát Földényi a tétellel igazolja eljárását, hogy a szeretetteljes beszéd

csak a „*mértéktelen idegenség kerülőútján*” keresztül valósítható meg, akkor ezt a paradoxont aligha igazolhatja más, mint az a gondolat, ami Kleistnél a marionett képében látszik allegóriává sűrűsödni. A boltív paradoxona pedig akkor válik hasonlóképpen irányadóvá, amikor Földényi kimondva is a kleisti frás sajátosságával igazolja részletekre daraboló eljárását, kanonikus koherenciákkal szembeni közömbösségét: „*Kleist [...] a kánonokat szétrombolva teremtett új kánon. A lebontást és a pusztítást mintegy az irodalom előfeltételévé tette. Nem azért, hogy lerombolja az irodalmat. Ellenkezőleg: hogy még szilárdabbá tegye. Am ez már újfajta irodalom. Olyan – mint a boltív, vethetnénk közbe –, amelyiknek szilárdsága nem a koherenciából következik, hanem az elemeknek a rettentő széthúzásából és feszültségéből.*” (9.) A Kleisthez hasonló „rombolva teremtők” pedig olyan olvasási stratégiát követelnek meg, amely a „*nyilvánvalóan meglévő koherenciát úgy igyekezik rekonstruálni, hogy azt szétrombolja*”. (9.)

Földényi könyve tehát egyfajta immanens megértést látszik megvalósítani: az értelmezés tárgya határozza meg az értelmezés módszereit. Más szóval eljárása Kleist olvasásakor már eleve egy bizonyos Kleist-értelmezésen alapul, nevezetesen a marionett és a boltív képében összefoglalható értelmezésen. Ebben maga a körkörösség nehezen lenne kifogásolható, hisz nyomós érvek szólnak amellett, hogy a szóban forgó („hermeneutikai”) kör elkerülhetetlen. Ez esetben azonban mintha rövidre lenne zárva: a marionett/boltív-metafizika nem a tárgy (Kleist életműve) legáltalánosabb mibenlétét behatóan előzetes megértésként jelenik meg először Földényi könyvében, hanem tartalmilag meghatározott, a világot és nem csupán a tárgyat leíró törvényszerűségként szeretet és idegenség, építés és rombolás viszonyáról. Ezt a Kleisttól eredeztetett törvényszerűséget Földényi Kleistre irányuló közelítési kísérletében alkalmazza – a Kleistnek tulajdonított világlátást elsajátítva ír műveinek olvasásáról.

Az eredmény sokszor érdekes, máskor zavarbaejtő. Ami leginkább zavarbaejtő benne, az az átfogó jelentések és összefüggések számomra túlzottan tűnő tagadása, az a meggyőződés, hogy Kleist művei „*nem kínálnak lehetőséget semmilyen tanulság levonására, nem lehet őket jelentésre redukálni, nincsen bennük*

megfejthető üzenet”. (329.) Valamirevaló irodalmi műveket, ha tényleg azok, valóban nem lehet „*jelentésre redukálni*”. Másrészt kérdéses, hogy lehet-e valamiféle értelemnek még az *igényéről* is teljesen lemondva, az értelem hétköznapi *elvárásától* teljesen eltekintve olvasni – és ha igen, érdemes-e. Földényi nem teszi fel ezt a kérdést. Könyvében szinte dogmává merednek az értelem tagadásai. Olyan gyakran él paradox megfogalmazásokkal, hogy a paradox *doxá*vá, magától értetődőnek látszó vélekedéssé inflálódik. Hangvétele így nem arról az értelemért folytatott hiábavaló küzdelemről tanúskodik, amely Kleist műveiben zajlik, hanem az értelmetlenség belenyugvó konstatalásáról.

Földényi könyvének akár a javára is válhatna az, hogy bizonyos gondolatokhoz, idézetekhez többször is visszatér, hisz csak így érvényesíthető a szerteágazó összefüggések és hierarchizálhatatlan szempontok sokasága. Kérdéses azonban, hogy mennyiben válik árnyaltabbá vagy mélyebbé az olvasó képe Kleistről, műveiről vagy a világról azáltal, hogy lépten-nyomon közlik vele: „*a létezés*” értelmetlen, felfoghatatlan, paradox. Kimondva ez a felismerés éppolyan üres, mint amit felismerni vél. Musillal szólva tartalmi meghatározottsága fordítottan arányos a mélységével. Csak azért ér minket elevenen Kleist olvasásakor, mert ahelyett, hogy kimondaná, Kleist hagyja tapasztalhatóvá válni. Aki olyan könnyörtelenül szembesült a negativitással, mint ahogy vélhetőleg neki kellett, azt alighanem értelme és ösztöne is visszatartják attól, hogy megkísérelje nevével nevezni azt, ami (és aminek neve) nincs. („*Mi bajod van, Heinrich, csúitgatja nővére. Semmi, semmi. Még csak ez hiányzott, hogy megmondja, mi a baja*” – olvashatjuk Robert Walser *KLEIST THUNBAN* című novellájában.)

Talán ezért is rendíthetetlenek Kleist szereplői az értelem keresésében. Olyannyira, hogy sokszor éppen hajthatatlan értelemvágyuk fényében tűnik számukra értelmetlenebbnek „*a világ törékeny berendezkedése*”, sem hogy meg tudnának békülni vele. Ezt a tragikumot kitűnően világítja meg Földényi – aki viszont az átfogó jelentéseknek még a pusztán lehetőségét is tagadva tár fel újabb és újabb átfogó jelentéseket. Ugyanis attól még, hogy egy műértelmezés nem rendíthetetlen, transzcendens létalapokat tételez, hanem éppen ellen-

kezőleg, minden értelem megalapozatlanságát olvassa ki a műből, az efféle olvasat még mindig metafizikai általánossággal bíró jelentést, tanulságot azonosít – szemben az olyan típusú olvasással, amely a jelentett értelem lehetlenségéből kiindulva strukturális, retorikai vagy stíláriis megfigyelésekre szorítkozik. Ennyiben árulkodó az olyan állításokban megmutatókozó ontologizáló tendencia, amelyekben Földényi „a létezés” „képtelenségéről” (151.), „zavaráról” (304.), „metaforikus szerkezetéről” (320.) vagy éppen „személytelen szenvedélyéről” (364.) beszél. Az efféle metafizikailag túlterhelt állítások aligha egyeztethetők össze az átfogó értelmezés megtagadásával. És ezért problematikus az a rejtett szerep, amelyet a gyakran programatikusként tekintett, valójában nagyon talányos és sokértelmű marionettírás játszik Földényi megközelítmódjában. Az, hogy Földényi kimondatlanul is a marionettmetafizikából vezeti le saját írói-kommentátori eljárását, arra enged következtetni, hogy ebben a metafizikában látja Kleist műveinek egyik alapvető „jelentését”, amely nemcsak a művek rejtett koherenciájához ad kulcsot, hanem egyben igaz is, és ezért a kommentátornak is érdemes hozzáigazodnia.

2

Amikor egy kritikus az olvasás hálójáról és a mű gombostűre tűzéséről ír, talán nem légből kapott asszociáció arra gondolni, amit Walter Benjamin írt gyermekkorának lepkevadászataira emlékezve: „*Kezdetű úrrá lenni rajtunk az ősi vadásztörvény: minél inkább hozzáidomultam az állathoz minden idegszállammal, minél lepkeszerűbbé váltam legbelül, ez a pillangó annál inkább az emberi elszántság színét vette fel röptében és nyugtában, míg végül úgy tűnt, mintha egyedül a megfogása árán kaphatnám vissza emberlételemet.*” („SCHMETTERLINGSJAGD”, BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT.)

A lepkevadász úgy belefeledkezik a tarka lénybe, hogy önazonosságát is benne felejtí. Innen kezdve a szeme előtt lebegő sikert már nem elsősorban a tárgy megragadása jelenti, hanem a hajszá hevében elvesztett önazonosság visszanyerése a tárgy megragadása által. Valami hasonló veszélyes varázssal bír a gyermekien naiv, beleérező olvasás is. Miközben önzetlenül azonosulni látszik tárgyával, az olvasó elveszti önmagát, és szem elől veszíti tárgyát.

„*Míg magad vagy a vadász, meg a vad, / nem szűnhet kergete futásod*” (Weöres Sándor: HARMADIK SZIMFÓNIA) – ez a felismerés csak ritka szerencsés esetben termékenyíti meg a tárgyával azonosuló olvasást. Ahogy a lepkevadász is önmagát kergeti végül a lepkében, úgy az önfelelt olvasó sem veszi észre legtöbbször, hogy már rég nem a szöveget igyekszik megérteni, hanem önmagát. Mivel pedig olvasása összemossa a kettőt, mindkettő könnyen végleg kisiklik a keze közül. Így a naiv olvasás narcisztikus gyakorlattá válik: a hermeneutikai kör, amelyben mozog, nem szűkül, nem is tágul, hanem meddően ismétlődik.

A gyermekkorra visszánéző Benjamin már óvakodik attól, hogy eggyé váljék tárgyával; kritikai távolságtartásra, éberségre int. Kíméletlenül bontja meg a mű egészét, hogy életre keltse a részleteket. Hasonlóképpen Földényi sem a megbabonázott lepkevadász, hanem a lepkét hidegvérrel gombostűre tűző tudós metaforájához folyamodik: „*A szeretet tárgyának, hogy valóban megelevenedhessen, előbb tárggyá kell torzulnia [...] Megbocsáthatatlanul objektívúvá kell válni, s közben nem engedni a bekebelezés csábításának. Gombostűre tűzni a művet – de nem a besorolás, az osztályozás, a rendszerezés kedvéért (hogy én, az értelmező megöljem őt), hanem hogy én, a hozzá képest félholt részesüljek az ő titokzatos elevenségéből.*” (8.) A beleérezést megtagadó olvasás tiszteletben tartja a tárgy sajátos idegenszerűségét. Aki a mű „bekebelezésétől” tartózkodva olvas, az fenntartja annak lehetőségét, hogy a mű fogadja be őt. A közelítési kísérletnek így nem az eszköze, hanem a végső célja a műhöz való hasonulás.

Ha hiszünk a marionettől és az istenről szóló mítoszban, akkor remélhetjük, és talán csak akkor remélhetjük, hogy a gombostűre tűzött mű megelevenedik végül, és (némileg patetikusan fogalmazva) az új élet kegyében részesíti olvasóját. Kétséges, hogy Kleist művei megerősítik ezt a hitet. A marionettszínjáráról szóló írásban megszólaló C... úr egy olyan hármasszótatú történelemfilozófiai modellt vázol fel, amely legalábbis formája szerint visszavezethető Schiller gondolataira a naivról és a szentimentálisról. Az öntudatlan paradicsomi állapot iránti regresszív nosztalgia kemény megtagadása, az elvesztett egység visszaszerzése a meghasonlás elsarkítása által: ez Schillertől Hölderlin „*excentrikus pályáján*” át

Hegelig a német idealizmus egyik kulcsgondolata. Kleist azonban irreális mítosszá ironizálja azáltal, hogy a marionettírásban a grácia viszszerzését az isteni lét végtelen távolságába tolja ki. Mivel ez az ironia Földényi figyelmét sem kerüli el (396., 414.), ezért annál különösebb, hogy előszavában minden ironia nélkül idézi meg a mitikus dialektikát olvasói eljárásának igazolásához – mintha elhinné a szemfényvesztő C... úrnak azt, hogy a „*mérhetetlen idegenség kerülőútja*” végén újra megtalálhatjuk az elvesztett gráciát, a megtagadott szeretetet.

A befogadás metaforái, melyek nélkül mű és olvasója viszonyát nehéz lenne megragadni, talán túl sematikusán választják szét az olvasás passzív és aktív oldalát. A beleérzést megtagadó olvasás ugyan tartózkodik a mű bekebelezésétől (és ennyiben „önfeladó”, Földényi szavával élve), másfelől viszont korántsem minden erőszak nélkül (kisajátító, „önző” módon) objektívizálja, tűzi gombostűhegyre azt. Mit jelentene tényleg kérlelhetetlenül objektívan olvasni? Hogyan olvasható az, ami teljességgel idegen? Talán minden olvasásban keveredik a gyermeki beleérzés és a tudományos távolságtartás; talán minden olvasó egyszersmind a saját hálójába belegabalyodó lepkevadász és a kipreparált tárgy feléledésére váró tudós.

3

A „bekebelező” megértéssel szemben táplált gyanú; a mű egészét széttagoló eljárás és a részletre irányuló figyelem; a barokk allegóriára való utalás (11.). mindez arra utal, hogy Walter Benjamin fontos kritikái előkép Földényi számára. A benjamin kritika egyfajta objektív – magukban a művekben szunnyadó – erőszakkal oltja ki a művek organikus életét, hogy aztán zárt egységük hamis látszata mögé nézve merüljön el a jelentéktelennek tűnő részletekben. Ebben Friedrich Schlegel útmutatását követi, aki kritikusként a mű iránti szereteten való felülemelkedést, sőt a mű gondolat által történő megsemmisítését szorgalmazta: a kritikus úgy fokozhatja egy mű (potenciálisan végtelen) jelentésgazdagságát, hogy alkotóelemeit nem az organikus egésznek képzelte mű részeiként látja – hisz tulajdonképpen minden szó, mondat több is, kevesebb is, mint a mű egységének alárendelt alkatrész –, hanem egy nagyobb, eszmei totalitásra vonatkoztatja őket.

Földényi nem hajlandó feltételezni ilyen eszmei totalitást, hisz az csak valamiféle transzcendens jelentés hordozójaként lenne elgondolható. A mű széttagolása nála végső soron nem mást akar érvényre juttatni, mint a mű iránti szeretet, a lenyűgözöttség élményét. Ennyiben kísérlete nem annyira Benjamin műkritikájával rokonítható, mint inkább másfajta széttagoló olvasásmóddal, azzal, amelyet Roland Barthes *S/Z* című könyve (1970) valósít meg. A rokonság egyik jele, hogy noha Barthes könyvének középpontjában Balzac *SARRASINE* című novellája áll, Barthes eredetileg Kleist *O... MÁRKINÉ-ját* akarta alávetni hasonló radikális olvasási kísérletnek (mint az megtudható egy 1967-ben a *Les lettres française*-nak adott interjúból). Tehát ő is „*rombolva teremtőnek*” látta Kleistet, őt is Kleist szövegeinek ellentmondásos vonatkozásai érdekelték. Barthes azért részesítette előnyben a polifon szöveget a lezárt klasszikus művel szemben, mert az olvasásban elsősorban az újírás örömét kereste. Ám ennek a hedonisztikus öröme a felszabadításához nem minden kajánság nélkül olyan formát választott, amely a parodisztikus végletekig torzítja a mindenre kiterjedő filológikus szörszálhasogatást: elejétől végéig, szóról szóra végigelemez egy Balzac-novellát, és a szöveget néhány szavas lexikális egységekre bontva, az agyonértelmezésben gátlástalanul lubickolva valósággal kivesézi azt. Barthes szemében a korlátlan értelmezhetőség legmakacsabb kerékkötője az elbeszélés időbelisége, az értelem kibontakozásának szigorú egyirányúsága. Ezért egyszerűen nem vesz tudomást róla: úgy olvasa a szöveget, mintha már olvasta volna. Pontosabban: minden egyes lexikális egységet valamennyi megelőző és következő szövegrész fényében értelmez. A narratíva kibontakozása így elsikkad, a teljes szöveg egyidejű jelenléte viszont olyan egymást keresztező jelenszereket tesz láthatóvá, amelyek egyébként láthatatlanok. Így a szöveg végtelenül sokrétű, rendszertelen térbeli hálózattá válik.

Az időbeliség megszüntetése, ami Földényi szótárára is jellemző, a szöveg irodalmiságának sajátos felfogásán alapul. Erdemes kitérni arra a kérdésre, hogy ez a felfogás a szöveg mely dimenzióját küszöböli ki. Manapság nehezen tartható az az álláspont, miszerint egy szöveg eredendően, valamiféle ontológiai sa-

játosságnál fogva irodalmi, nem pedig filozófiai vagy tudományos írás. Létezik viszont egyfajta olvasás, amelyet talán nem minden kultúrtörténeti megalapozottság nélkül a továbbiakban is irodalminak nevezhetünk, és amelyet bizonyos szövegek megengednek, mások megkövetelnek. Ha rákérdezek arra, hogy miben tér el ez a fajta olvasás a tudomány, a filozófia vagy az újságírás nyelvjátékain belül honos (bár sosem egyeduralgó) olvasástípustól, akkor a legmeggyőzőbb válasznak az tűnik, hogy az irodalmi olvasást tapasztalattal jelege különbözteti meg. Más szóval egy szonett vagy egy újságcikk annyiban irodalom, amennyiben olvasója nemcsak a benne közölt gondolatokat, véleményeket, reprezentációkat érti meg, hanem a szöveget is tapasztalja. A szóban forgó tapasztalat a közlést megvalósító nyelvvel történő találkozás időben tagolt folyamata – ami valahogy úgy viszonyul a szöveghez, ahogy egy zenemű előadása a partitúrához. Ezt a folyamatot azért szerencsésebb tapasztalatnak nevezni, mint élménynek – a különbségtétel Benjaminé, aki más összefüggésben használja –, mert nem követel tudatos figyelmet; nyomokat hagy az olvasóban, mégpedig a megértett jelentésnél képlékenyebb, tudatosan, fogalmilag legfeljebb részben rögzíthető nyomokat. Hogy az olvasás során az értelem felfogása mellett mekkora súlyhoz jut annak időben lezajló nyelvi kibontakozása – az irodalmi tapasztalat –, az éppúgy függ a szöveg minőségétől, mint az olvasó elvárásaitól, érzékenységétől, hajlandóságától. Mint minden tapasztalat, az olvasás is időhöz kötött. Nem az órával mérhető, lineáris időhöz, hanem a felejtés, a felidéződés, az ismétlődés, az elvárás, a felidézett múltbeli elvárás, az unalom és meglepetés idejéhez. Éppen időbelisége miatt a tapasztalatot nem helyettesítheti, bár tisztázhatja, a megértés. Ezért az olvasás homályos tapasztalata az a többlet, amit az értelmezői tudás akarva-akaratlanul úgy szorít háttérbe, hogy közben azt sem fogalmi világossággal, sem a lehetséges nézőpontok pluralitásának felmutatásával nem helyettesítheti, legfeljebb kiegészítheti.

Barthes elutasítani látszik ezt az irodalomfelfogást. Némileg leegyszerűsítve azt mondanánk, hogy számára a szöveg irodalmisá-

ga nem az olvasás tapasztalatához kötődik, hanem az újírás szabadságának az élményéhez. Ezt a szabadságot pedig éppen az olvasott szöveg minden részletére kiterjedő módszerességgel valósítja meg és demonstrálja. Balzac szövegében lineárisan előrehaladva Barthes egymás után szabadítja ki Balzac szavait és mondatait az időbeliség fogságából. Az időn belül maradvá számolja fel az időt; legáltalában formálisan az egyes mű keretein belül maradvá fedezi fel azt a parttalan, szerző nélküli, nagybetűs Szöveget, amely szerinte valamennyi műben munkál. Földényi olvasásának barthes-i indíttatású alapmetaforája, „a háló”, nyilvánvalóvá teszi, hogy ő is inkább térbeli képződménynek, mint időbeli eseménynek látja a szöveget. A közelség ellenére azonban van egy jelentős különbség Barthes és Földényi olvasási eljárása között. Míg Barthes szerint az időtől független jelentéstöbblet csak az egyes műre összpontosító figyelem által szabadítható fel, addig Földényi eleve a Kleist különböző szövegei között fennálló rejtett párhuzamokról ír. Nem túllép az olvasás időbeliségén, hanem egyszerűen eltekint attól a kerettől, amelyen belül az olvasás mint időbeli folyamat lezajlik: az egyes műtől.

Ez a fajta szövegközi olvasás a párhuzamban álló szavakból olyan jelentéstöbbletet bont ki, amely rejtve marad az egyes műre szorító *close reading* előtt. Aki már olvasta azt a jelenetet A PÁRVADAL-ban, amelyikben Friedrich úr elájul, vagy a PENTHESZILEÁ-ban azt, amelyikben a hősnő összeesik, annak számára O... MÁRKINÉ eszméletvesztésének jelentését a novellán túlmutató asszociációkkal gazdagítja a három jelenet konstellációja. Ez azonban nem jelenti azt, hogy kiiktatható lenne az egyes mű egésze mint az értelmezés elsődleges kerete. Alkméné végső „Ah!” sóhaja csak az AMPHITRYON egészének fényében értelmezhető. Földényi ezért kénytelen a mű egészének értelmezését egyszerűen feltételezni és az olvasó intuíciójára bízni, hogy hisz-e neki vagy sem. Amikor pedig bekezdéseken keresztül nagyvonalúan egy kalap alá véve jellemzi „Kleist hőseit” – ami gyakran megesik könyvében –, akkor bizony messzebb megy az általánosító értelmezésben, mint akárhány koherenciahíjhoz monográfus.

4

Ha Földényi következetesen annak feltárására szorítkozna, „*ami megmagyarázhatatlan, megfejt-hetetlen, oktalan, ésszerűtlen, ellentmondó*” (10.), akkor az olvasónak nem maradna más dolga, mint hogy szabadon kalandozzon az értelem nélkül is érdekes alakzatok között. Itt azonban, mint jeleztem, ilyesmiről nincs szó. Ezért lehet és kell vitatkozni Földényi egyes értelmezéseivel – amit az nehezít meg, hogy Földényi az érvelés követésének fáradságától megkíméli olvasóját, a gondolatolvasásától viszont nem mindig. Hangvételében és retorikájában van valami a szigorú lényegre törekvés hűvös pátoszából. Tömören konstatáló, aforisztikus stílusa azt sugallja, hogy semmi többet nem tesz, mint hogy kimondja azt, ami nyilvánvalóan a szövegben áll. A gondos kifejtés és a gombostűre tűző elemzés helyét azonban többnyire olyan esszéisztikus gondolatfűzés veszi át, ami nehezen egyeztethető össze a könyv koncepciójával. Földényi ismételten letér „*az idegenség kerülőútjáról*”, amelyen eredetileg elindult. Mintegy belehelyezkedik abba a világlátásba, amelyet Kleistnek tulajdonít, hogy aztán az olvasottakat a parafrázis, asszociáció és az általanosítás eszközeivel szabadon továbbgondolja. Eközben viszont sokszor úgy megszalad vele a szekér, hogy végül lehetetlenné válik annak megállapítása, milyen kereteken belül érvényes egy adott kijelentés. Egy tetszőleges példa: „*A CHILEI FÖLDRENGÉS hőseinek is rá kell jönniük, hogy nyomorúságból és szerencsétlenségből még keveset kapott a világ. Ahhoz, hogy a Paradicsom valóban tartós, örökkévaló legyen, a világnak el kell tűnnie: a gyarlóságnak és a nyomorúságnak végtelenné kell fokozódnia. A jövő és a múlt kívül kerül az időn; az idő pedig folyamatos jelen lesz, amelyben mindig ugyanaz történik.*” (360.) Ha erre A CHILEI FÖLDRENGÉS szereplőinek rá kell jönniük, vajon rá is jönnek? A novella mely pontján? Vagy ez lenne netalán viszontagságaik rejtett tanulása az elbeszélő szemében és a mű végső jelentése? Kleist felismerése lenne ez? Vagy Földényié?

A másik világlátásába való belehelyezkedés problémája a „látszat” szócikkben tematikusan is a szövegértelmezés középpontjába kerül. Földényi itt úgy olvassa Kleistet, mintha közvetlen beleérezésről írna, miközben a szövegben inkább bonyolultabb, közvetettebb azonosulásról esik szó – ami annyiban ironi-

kus, hogy Földényi olvasási eljárásában is egyfajta azonnali beleézés érvényesül az idegenség közvetítésével megszenvedett szövegközelség helyett. A szóban forgó szakaszban Földényi az ÉRZÉSEK FRIEDRICH TENGERI TÁJKÉPE ELŐTT című írásra hivatkozik, amely 1810-ben a *Berliner Abendblätter* hasábjain jelent meg. Az írás szerzője Caspar David Friedrich SZERZETES A TENGERPARTON című képre emlékezve arról az érzésről számol be, mintha „*lemetszettek volna [...] a szemhéját*”, és eggyé vált volna a képen látható magányos szerzetessel (272.). Földényi szerint Kleist a művészi illúzió végtelenné fokozásában látta Friedrich festményének hatását: „*a néző megfeledezett a csalásról [...] A »gömbtérbe« bekerülve [sic] a csalás attól szűnt meg csalásnak lenni, hogy tökéletessé vált – nincsen többé mihez viszonyítani*” (272–273.), írja Földényi (bizonyára figyelmetlenségéből sugallva azt a „*bekerülve*” szó alanyának elhagyásával, hogy a „*csalás*”, nem pedig a néző vagy a szerzetes került be a gömbtérbe). Értelmezésének alap gondolata az, hogy Kleist felismerése szerint „*a csalásból, a megtévesztettségéből való egyetlen kiút nem a művészetnek az úgynevezett valósághoz közelítése, hanem fordítva: a valóságnak a művészetben való teljes föloldása – a csalás végtelenné fokozása*” (273.).

Ennek az olvasatnak legalább egy szépséghibája van – nevezetesen az, hogy az alapjául szolgáló szöveg elsődleges szerzője nem Kleist, a Földényi által idézett két szakasz közül az első pedig egyáltalán nem tőle származik. Hogy Földényi erről nem ejt szót, az annál is különösebb, mivel a szöveg végén olvasható „*cb*” monogramra nemcsak a szakirodalomban ismeretes a pontos magyarázat, hanem azt magának Földényinek a magyar kiadáshoz írt jegyzetapparátusa is megadja. A szöveg alapjául Clemens Brentano VERSCHIEDENE EMPFINDUNGEN VOR EINER SEELANDSCHAFT VON FRIEDRICH WORAUF EIN KAPUZINER című beszámolója szolgált, melyet Kleist a *Berliner Abendblätter* szerkesztőjeként alaposan „*átírt*”: a hatoldalas írás első négy mondatát szinte szóról szóra átvette, majd hozzáírt fél oldalt. Brentano ezen érthető módon felháborodott. Kleist, akit meglepetésként ért Brentano rosszallása, Achim von Arnimnak írt levelén keresztül próbálta biztosítani barátját a jóhiszeműségéről, és megfogadta, hogy a jövőben soha egyetlen betűt sem fog változtatni a bekül-

dött írásokon. Sőt egy szerkesztői nyilatkozatban leszögezte, hogy az írás „betűje” kettejük műve, „szelleméért” azonban végső soron ő, a szerkesztő felel. A szerencsétlen epizód nemcsak azt példázza, hogy Kleist ügyefogyottsága és balítéletei a gyakorlati élet terén hogyan járultak hozzá tragikus elszigetelődéséhez. Még inkább jellemző Kleistre az a végletesség, amely nem ismer közeputat a kénye-kedve szerint beavatkozó szerkesztői szabadság és a minden egyes betűhöz megrögzötten ragaszkodó szolgálai hűség között. Az írás betűje és szelleme közötti viszonyt csak kétféle módon tudta elképzelni: vagy szélsőségesen lazának és esetlegesnek látta, vagy elválaszthatatlanul szorosnak – olyan szorosnak, hogy a legkisebb változtatás is Pentheszeilea „Küsse”/”Bisse” (ölni/ölelni) elszólásához hasonlóan az értelem teljes kifogatásához vezet.

Érdeemes összevetni a szöveg Brentano, illetve Kleist által írt részeit. Ezt megkönnyíti az a körülmény, hogy az eredeti változat hozzáférhető a Wissenschaftliche Buchgesellschaft Brentano-összkiadásának második kötetében. Brentano leírása tengerparton álló magányos embert idéz meg, aki kívül találja magát az életben, miközben a tájból, a hullámokból, a szélből, a madarak kiáltásából azért kihallja „az élet hangját” („die Stimme des Lebens”). A táj felkelti az élet képzetét, de nem a valóságát. A valóság nélküli képzet pedig vágyat szül. Brentano ezt úgy fogalmazza meg, hogy a látvány nyomán feléled egy igény, egy „törekvés” (Anspruch), amely kudarcot, „törést” (Abbruch) szenved. Csakhogy: „A kép előtt állva mindez mégsem lehetséges”, hiszen bármilyen élethű is a táj ábrázolása a festményen, nem képes felkelteni azt a vágyat, amit a természet közvetlen jelenléte ébreszt fel a tengerparton álló szerzetesben. Az illúzió nem teljes „az élet hangja” nélkül.

Ennélfogva a néző csak értelmével, a képen látható szituációból következtethet a „törekvés” és a „törés” közötti feszültségre, érezni azonban nem érezheti azt. Más szóval a festmény felébreszti a vágy képzetét, de nem ébreszti fel magát a vágyat. Így magasabb szinten megismétlődik üres képzet és hiányzó valóság feszültsége, és ebben az esetben is vágyat szül: vágyat az elképzelt vágy után, mely ez utóbbival analóg. Brentano ezt a következő kulcsfontosságú és Kleist által alig módosított mondatban fo-

galmazza meg: „és [und] azt, amit a képben kellett volna látnom, arra először a kép és önmagam között bukkantam rá, vagyis a törekvésre, mely a képpel szemben a szívemben ébredt, és a törésre, amit a kép okozott bennem; és így [und so] magam voltam a kapucinus barát, a kép volt a dűne, de az, ami felé sóvárogva pillantanom kellett volna, a tenger; az nem volt sehol”. A Földényi által idézett magyar fordításban (Forgách Andráséban) az „und so” helyén hibásan „mert” áll, ahogy már ugyane mondat elején az első tagmondatot továbbfűző „und” helyén is. A logikai viszonyt megfordító fordítás talán Földényi tévedéséhez is hozzájárulhatott. Az eredeti szövegben olvasható „és így” ugyanis egyértelművé teszi, hogy a szerzetessel való azonosulás a festményben ábrázolt érzés és a festmény által keltett érzés hasonlóságának a következőképpen, nem pedig az oka. A néző pontosan annyiban képes átélni a szerzetes törést szenvedett vágyát, amennyiben azt nem tudja közvetlenül megélni, tehát amennyiben hasonló törést szenved saját vágya, valóságigénye a képpel szemben. Az azonosulás ezért a közvetlen illúzió alapuló beleézés lehetetlenségén alapul, és elengedhetetlen feltétele a festmény látszat voltáról való tudat. A Friedrich képén látható szerzetesről valóban elmondható, hogy az idegenség kerülő útján keresztül lesz nézője meghitt ismerőse, *Doppelgänger*.

Brentano értelmezésében világosan felismerhetők a német romantika egyes Friedrich Schlegeltől eredeztethető alapfogalmainak. Brentano a szerzetes alakját a végtelen, tárgyaltalan vágy jelképeként értelmezi, a festmény befogadását pedig a „magasabb hatványra emelt” vágy, a vágy utáni vágy állapotként írja le. Olyan esztétikai modellt vázol fel, amelyben a műalkotás struktúrája mintegy megelőlegezi a befogadás folyamatát, és amelyben az ekképp elvárt befogadási aktus a műalkotás látszat voltáról való tudaton alapul. Brentano értelmezése tehát egyértelműen túllép a mimézis, az élethű ábrázolás primátusán. Ezért nemcsak filológiai, hanem gondolati-tartalmi okokból is kifogásolható az, hogy Földényi Brentano értelmezésének alapfogulatát a Kleistnek tulajdonított illúzióesztétika alátámasztására idézi.

Erre pedig a Kleist tollából származó szövegrész sem alkalmas. Ha azt vizsgáljuk, hogy Kleist mennyiben folytatja Brentano jellegze-

tesen romantikus gondolatmenetét, akkor leginkább a kapcsolódás hiánya szúr szemet. Kleist mondataihoz érve az olvasott szöveg mintha egy másik nyelven szólalna meg. „*Nincs szomorúbb és kietlenebb, mint így megállni a világban: egyetlen szikra életként a halál széles birodalmában, magányos kör magányos középpontjaként*”, olvassuk az első Kleist által írt mondatban. Kleist tudomást sem látszik venni arról, hogy a Brentanótól átvett szövegrész egy antimimetikus esztétika értelmében a Friedrich-festmény illúziókeltő hatásának korlátait hangsúlyozza. Brentano gondolatmenetével szemben tanúsított közömbössége akkor válik nyilvánvalóvá, amikor ő maga a mimetikus esztétika mércéjéhez nyúl – hogy aztán azt akarva-akaratlanul is, de eltorzítsa és ellehetetlenítse. Friedrichet dicsérve ugyanis azt írja, hogy az ő művészete akár egy négyzetmértöldnyi brandenburgi homok megjelenítésére is képes lenne – azaz olyan élethű, hogy még a holt anyag kiterjedését is visszaadja. Sőt, írja Kleist (és itt következik az ellehetetlenítő torzítás), „*ha valaki e tájat a maga mészkövével és a maga vizével festené meg; azt hiszem, a rókákat és farkasokat is üvöltésre bírná*”. Az ekképpen elképzelt sajátos mű még Caspar David Friedrich festményénél is tökéletesebb látszatot keltené, hisz nemcsak a reflexióra képes befogadó számára tenné lehetővé az értelmileg közvetített azonosulást, hanem a közvetlen, érzéki benyomás szintjén tévesztene meg embert és állatot egyaránt. Az abszolút látszatot elképzelve azonban Kleist abszurdumba fordítja át a mimetikus esztétikát: azt sugallja, hogy a valóban maradéktalan illúzió az ábrázolt tárgy és az ábrázoló közeg anyagának azonossága révén érhető el. Mintha a valóság alakhú leképezése nem lenne elegendő az illúzió tökéletességéhez, mintha ahhoz egyenesen a valóság megismétlésére, „szó szerinti” idézésére lenne szükség – ami persze már nem is nevezhető sem szigorú értelemben vett ábrázolásnak, sem pusztá látszatnak. Míg Brentano már eleve a mimetikus esztétikát meghaladó álláspontból indul ki, addig Kleist formálisan azon belül maradván ingatja meg azt.

A Brentano és Kleist gondolatai között észlelhető folyamatossági hiányból felmérhető az a távolság, amely Kleistet a német idealizmus és romantika nagy áramlatától elválasztja, attól, amely a XVIII. század utolsó éveiben Jé-

nában vette kezdetét páratlan elméleti konjunktuurával. Kleist nem volt elméleti ember; leveleiben a következetlenség szül minden előzmény nélküli eredeti meglátásokat a naivan elsajátított közhelyekből. Akár Kant-, akár Fichte-olvasmányok szolgáltak a nevezetes „Kant-válság” ürügyül és igazolásául, Kleist mindenképpen sokkal felületesebben fogadta be az olvasottakat, mint pár évvel korábban Hölderlin, Friedrich Schlegel vagy Novalis. Valószínűleg egyáltalán nem volt jó olvasó, aminthogy levelei is arról árulkodnak, hogy képtelen volt másokra figyelni, tekintettel lenni. Öntörvényűsége egyfajta vaksággal járt. Így az is érthető, hogy nem tudott mit kezdeni a közös spekulációtól megrészegült jénaiak transzcendentálfilozófiáival, esztétikáival. A Brentano által leírt vágy utáni vágy sajátos kleisti ellenpárját a jegyesének írott „szerelmes levelekben” találjuk meg. Ezek hangvétele nem vágyakozó, hanem zaklatott – és nem a szerelmi szenvedélytől, hanem (mint Földényi találóan megjegyzi, 364.) a szenvedély absztraktságától, a személyhez köthető érzelem hiányától. Kleist nem ismeri a romantika abszolútra irányuló platonikus Erőszát. Csak a szényszert ismeri, melynek irányát nem az határozza meg, amerre törekszik, hanem annak a tisztázhatatlan, rend nélküli világnak az immanenciája, amelyből ki kell törnie, akár maga körül törve-zúzva, önmagát is összetörve. Az önismeret csalatkozása és a kiolthatatlan, gyötörő öntudat között fennálló feszültség Kleistnél nem válik történelemkonstituáló dinamizmus alapjává, hanem végzeteszerű és végzetes elentmondás marad – szemben a végtelen reflexió romantikus toposzával, mely megengedi, hogy az abszolúthoz való végeérhetetlen közelítés során minden végesnek tűnő tapasztalat áttetszővé oldódjék az ironia fényében.

Kleist eszmétörténeti helyét az „anakronizmus” szóval lehetne jellemezni. Kleist anakronisztikus a szó általánosan használt jelentése szerint, amennyiben kora legmarkánsabb, legnagyobb hatású áramlata, a német idealizmus és romantika alig-alig érintette meg. De anakronisztikus a szó tágabb, etimológiai értelmében is: majdnem kétszáz év elteltével modernnek és sajátjának érezheti egy olyan kor, amely a német idealizmus és a romantika örökségének java részét felélte, felszámolta vagy elfojtotta.

5

A „látszat” szó tárgyalása jó (azaz rossz) példa azokra az elemi következetlenségekre, amelyek sajnos nem ritkák Földényi könyvében. Ezek mellett még akkor sem lehet szó nélkül elmenni, ha Földényit bevallottan az ellentmondásos, paradox vonatkozások érdeklik. Sőt éppen akkor nem. Találónan jegyzi meg Földényi, hogy Kleistnél a háborzongató hidegséggel mérlegelő hangvétel csak fokozza a szenvedélyesség benyomását (252.); hasonlóképpen a paradoxon is a logika követelményeinek fényében és a gondos elemzés által mutatkozik meg annak, ami. Derrida vagy Paul de Man – akiknek egyes fordulatait Földényi sokszor elszigetelhető tézisként idézi a legnagyobb természetességgel – éppen olyankor mutat rá különös meggyőzőerővel bizonyos paradoxonokra, amikor a legszívósabban, egyfajta esztelen merevséggel alkalmazzák az önmagával egyetértő ráció mércéjét. A logikát sértő gondolatmenet azonban még nem feltétlenül paradoxon. A hófehér ing is kimoshatatlanul piszkosnak látszik, ha piszkos vízben mossák; ha pedig egy gondolatmenet retorikája ésszerűséget sugall, miközben tartalmilag logikátlan, akkor gyanítható, hogy nem a dologban rejlő kiküszöbölhetetlen visszásságról, hanem gondatlan kifejtésről van szó. Földényi könyvét olvasva gyakran ébredt fel bennem ez a gyanú.

Például amikor Földényi úgy érvel, hogy amennyiben Kleist „a csalás és a színlelés gondolatához ragaszkodik [...] akkor ezt kénytelen az igazsággal valamiképpen egyeztetni. Ennek eredménye pedig az, hogy a csalás és a látszat éppolyan kizárólagossá, azaz »igazzá« válik, mint maga az igazság. Nem egyszerűen az igazság tagadása a csalás és a látszat, hanem magával az igazsággal azonos – úgy, hogy közben mégsem az”. (274.) A logikus érvelésből itt csak a retorika marad. Milyen értelemben használja Földényi az „egyeztetni” szót? Ha valaki ragaszkodik a látszat fogalmához, tehát az igazsághoz is, ebből vajon miért következne az az elképesztően lapidáris megállapítás, hogy a csalás és a látszat ugyanolyan kizárólagossá válik, mint az igazság? Egyáltalán, mit jelentsen az, hogy az igazság vagy a látszat „kizárólagos”? És ha a látszat kizárólagossá válik, attól már igaz is? Mert ezt sugallja a meghökkentő „kizárólagossá, azaz »igazzá«” kitétel.

Meglehet, ha érteném Földényi fejtegetéseit a látszat igazságáról és a totálissá fokozott látszat esztétikájáról, akkor inkább Kleistre emlékeztetnék, mint mondjuk Baudrillardra. Mindenesetre a Kleistnek tulajdonított nézet nem lesz világosabb a Hegellel való szembeállítás nyomán. Főleg akkor nem, ha az összevetés alapjául az a vitatható feltevés szolgál, hogy Hegel szerint a látszat csupán a művészethez szükséges „kegyes csalás”, melyet végül „kigyóbörként” le kell vetni (274.). Földényi szerint ha Hegelnél a művészi látszat révén a szellemi mutatkozik meg, akkor Hegel szerint „a művészet [...] azzal teljesíti [sic] célját, ha maga mint művészet nem teljesedik be”. (273.) Csak-hogy ezt a megállapítást Földényi egyedül azzal támaszthatná alá, hogy feltételezi: a művészet mint olyan nem más, mint semmi mögöttesre nem utaló merő látszat. Hegelt viszont csak akkor megengedhető ebből a radikális, Hegeltől idegen feltevésből kiindulva olvasni, ha az értelmező világossá teszi álláspontját. Különbözik felmerül a gyanú, hogy mint annyiszor, ezúttal is a *Prügelknabe*, a bűnbak szerepét osztották Hegelre. Ha valaki, hát Hegel tudta, hogy a látszat lényegileg az igazsághoz tartozik, és ennek paradox(nak tűnő) következményei az ő figyelmét sem kerülték el. Hegel írta azt (az ESZTÉTIKÁ-ban, illetve a FENOMENOLÓGIÁ-ban), hogy „az, ami az igazság, ugyanannak a felbomlása csupán”, avagy „bacchusi forgatag, melynek nincsen tagja, amely ne lenne megittasult”. Azt pedig kifejezetten tagadta, hogy a művészet merő látszat volna, esetleges, rövid úton kiiktatandó eszköz tiszta fogalmisággal is megragadható elvont tanulságok szemléltetéséhez.

De hátha egy másik filozófiatörténeti összevetés révén jobban megragadható az a paradox álláspont, amelyet Földényi Kleistnek tulajdonít. „Kleist egyfelől radikálisan antiplatonikus álláspontra helyezkedik: a látszatot nem rendel alá semmilyen őt [nem „azt”?] felülmúló igazságnak, eszmének. Másfelől mégis platonikus módjára »osztja fel« a létezés, amennyiben a látszatot erősebbnek tartja az igazságnál. A kétféle álláspont elvileg összeegyeztethetetlen: ami erősebb, az nem lehet ugyanakkor gyengébb. És mégis, Kleist műveiben folyamatosan ennek lehetünk tanúi.” (275.) Tehát minek is? Annak, hogy ami erősebb, az gyengébb? Ha a „platonikus” Kleist a látszatot „erősebbnek” tartja az igazságnál, akkor ahhoz,

hogy eljussunk az „ami erősebb, az gyengébb” paradoxonhoz, Kleist „antiplatonizmusának” azt kéne jelentenie, hogy a látszat „gyengébb” az igazságnál. Két mondattal korábban viszont Földényi még úgy definiálta ezt az „antiplatonikus” álláspontot, hogy az nem rendeli alá a látszatot az igazságnak. Nehéz elképzelni, hogy e közül a két meghatározás közül bármelyik is következhetne a másikkól. De bármilyen pontatlan is ebben az összefüggésben az olyan szavak használata, mint „alárendelni”, „felülmúlni”, „erősebb”, „gyengébb”, Földényi korábbi fejtegetéseiből nagyjából kihámozható, hogy mire gondol: Kleist („platonikus” módon) fenntartja ugyan igazság és látszat kettősségét, ám („antiplatonikus” módon) a műveiben megjelenő látszatot nem rendeli alá annak a célnak, hogy megmutassa az igazságot. Ebben nincs semmi ellentmondás – legfeljebb némi homályosság. Nem ártana ugyanis pontosítani, hogy miféle látszatról van szó: Földényi látszat kapcsán hol az esztétikai látszatról mint olyanról ír, hol azokról a „látszatokról”, amelyek az esztétikai látszat fikcionális világán belül tévesztik meg Kleist hőseit. Mindkét esetben a látszat funkcióját feszegetve a szerzői szándék ingoványos terepére téved: a művekből Kleist személyesen megélt, végiggondolt dilemmáira következtek. Másutt is megfigyelhető egyébként, hogy a szövegközpontú olvasás keveredik a Kleist személyiségére irányuló és alkotói eljárására vonatkozó spekulációval, anélkül, hogy Földényi tisztázná próbálná írói hang és empirikus szerző viszonyát. Honnan tudjuk és hogyan értsük azt, hogy Kleist „*végig kézben tartja a cselekményt, a lehető legtudatosabban szövi a szálakat, semmit sem bíz a véletlenre*”? (340.) Ha már mindenképpen alkotásesztétikai találgatásokba akarunk bocsátkozni, talán közelebb tapogatózunk az igazsághoz, ha A GONDOLATOK FOKOZATOS KIALAKULÁSÁRÓL BESZÉD KÖZBEN című írásra emlékezve aleatórikus tevékenységként képzeljük el a Kleist-féle írást. Mindazonáltal kérdéses, hogy olyan olvasásban, amelyben a szavak „*nemcsak utalnak valamire egyébre, hanem az adott pillanatban ők maguk a végső megszólalások*” (10.), egyáltalán helyet kaphat-e a szerző mint hús-vér ember és a szöveg előállítója.

Máskor olyan gondolattársításokkal és ráérésekkel találkozunk a könyvben, amelyek akár termékenyek is lehetnének, ha nem távo-

lodnának el egyre jobban Kleist szövegeitől a jelentőségteljesnek tetsző, ámde ködös spekuláció irányába. Mit kezdünk azzal a sajátos kijelentéssel, miszerint az agyvelőben „*valamennyi testnedv összekeveredik*”, „*vér*”, „*verejték*”, „*könnny*”, „*és persze: sperma*” (20.)? A könyvben felhozott példák legfeljebb azt sejtetik, hogy Kleist műveiben testiségnek, szexualitásnak és erőszaknak mintha valahogy homályosan köze volna egymáshoz.

Vagy: Földényi egy helyütt Kleistnek azt a megjegyzését idézi, miszerint túl kevesen vannak azok, akik egyaránt értenek a matematikai képletekhez és a metaforákhoz (314.). E kevesekről Földényi a következőt írja: „*Ez az »emberfajta« mindkét elemben otthonosan mozog, mert áthágja határait. Nem egyszerűen egyesíti őket (Kleist semmilyen érdeklődést sem mutatott az olyan megoldási kísérletek iránt, mint amilyen a schellingi identitásfilozófia), hanem nem létezőknek látja őket.*” (Uo.) Nyelvtanilag persze helyesebben tenné, ha „nem létezőnek”, nem pedig különálló „nem létezőknek” látná „*őket*” – de miket is? A mondat annyiban valósítja meg gondolati tartalom és nyelvi megformálás egységét, hogy nem választ metaforikus sugallatosságot és geometriai pontosságot között, hanem mindkettővel egyformán hadilábon áll: ha ugyanis az „*őket*” szó a „*két elem*”-re vonatkozik, akkor felfoghatatlan (és nemcsak a kleisti értelemben), hogy az illető emberfajta hogyan mozoghat otthonosan az általa nem létezőnek tekintett elemekben, ha viszont a „*határait*”-ra, akkor nem világos, miként képzeljük el a határok „*egyesítését*” (nem pedig „*eltörlését*”). A grammatikai-értelmi zavar azonban annyiban mégiscsak helyénvaló, hogy Kleistnél sem a matematika és a költészet egyesítéséről, sem pedig a közöttük lévő határ nemlétéről nem esik szó. Nem csoda, hogy Földényi itt kénytelen Novalis költő-matematikására, illetve Musil matematikus-misztikusára hivatkozni. Az igazi meglepetés azonban akkor jön, amikor Földényi nevéen nevezi azt a szereplőt, akiben Kleist, Novalis és Musil közös álma testet ölt: „*De Pentheszileia*”, aki „*miután egyrészt (»költőként«) megtapasztalta a szerelmet, másrészt pedig (»matematikusként«) kipróbált minden kínálkozó harci taktikát és stratégiát, egyesíti azt a két végtelen képességet, amelyről Kleist Pfuelnak írt. Egyszerre lesz költő és matematikus, metaforát teremtve számát ki differenciálokat.*” (Uo.) Pentheszileia sor-

sának beteljesülése valóban értelmezhető úgy, hogy egy metafora segítségével lesz öngyilkos – pusztá akarattával, a megbánás érzéséből kivácsolt metaforikus törrel végez magával. Az viszont már jelen recenzens számára rejtély, hogy Pentheszileia harcának és halálának mi köze van a differenciálszámításhoz.

Hosszan sorolhatnám azokat a passzusokat kiolvasott példányomból, amelyek margóján felkiáltójel méltatlankodik a tanácstalanul kerekedő kérdőjel mellett. Ezek a botlások és kisiklások azért is különösen szemet szűrők, mert gyakran hiúsítanak meg ígéretes gondolatkezdeményeket. Elvégre Földényi rendkívül érzékeny olvasó, akinek bizonyára módjában állt volna, hogy valóban a szöveg részleteire irányuló mikroszkopikus figyelemmel mutassa meg Kleist szövegeinek fiziognómiáját. A könyvében gyakran megmutatkozó felületesség is azért zavaró, mert egy pillanatig sem kétséges, hogy ritka alaposággal olvasta Kleistet – nem egyszerűen tudományos, hanem vélhetőleg valóban szeretettili alaposággal. Míg a „tudományos” irodalmat olvasva sokszor úgy érezhetjük, hogy így csak az gondolkodik és ír, aki értelmezte a műveket, de nem olvasta őket, akinek tehát még csak meg sem fordult a fejében, hogy Kleist szemével lássa a világot, addig Földényi nemcsak a világra, de Kleistre is Kleist szemével néz. Az ő szemével látni azonban már nem tud. Igaz, az sem valószínű, hogy Kleist jobb olvasója lett volna saját szövegeinek, mint bárki másénak. Szándéka ellenére a Kleistről író Földényi jobban hasonlít a saját hálójába belegabalyodó lepkevadászhoz, mint a művet gombostűre tűző olvasóhoz.

Robert Walser egyik szösszenetében a rá jellemző talányos, megjátszottan naiv módon a Kleist-szerepek eljátszásának pokoli nehézségeiről fecseg. Az írás címében feltett kérdés szó szerint érte nemcsak Kleist színrevitelére, hanem általában Kleist „megmutatására” is vonatkoztatható. A válasz rá pedig az írás első mondata, mely a kérdést egyetlen utánozhatatlan gesztusban bagatellizálja és veszi véresen komolyan, és amely Földényi könyvében negatív megerősítést nyer: „*WAS BRAUCHT ES ZU EINEM KLEIST-DARSTELLER? Offen gesagt, es braucht viel.*” („*MI KELL KLEIST MEGMUTATÁSÁHOZ? Őszintén szólva, sok minden kell.*”)

Dornbach Márton

„EGY SZÓTS”

*Szöts István: Szilánkok és gyaluforgácsok
Szerkesztette Pintér Judit és Zalán Vince
Osiris, 1999. 444 oldal, 1650 Ft*

Ahogy bizonyos mértékegységek nevükben egy-egy tudós emlékét őrzik, úgy hozta kapcsolatba Gaál István filmrendező az „egység” fogalmát Szöts István alakjával. „*A magyar filmművészetben nekem »egy Szöts« annyit jelent – valotta mesteréről –, hogy együtt találok egy igen magas feszültségű művészi kvalitást egy fantasztikus, példaként ragyogó emberi tartással.*”

Klasszikus, példakép, hagyomány, mester – szinte páratlan egységfrontban sorakozik fel a magyar filmművészet egy olyan alkotó mögött, akiben sors is művészet XIX. századi módra fonódott össze a XX. századot reprezentáló – sőt prezentáló – mozgókép kockáin. Szöts hitvallása – függetlenül műveinek minőségétől – eleve az elkötelezett nemzeti művészet irányába mutat: „*Nálunk a művészet mindig több volt, mint másutt – írja RÖPIRAT-ának végén. – Sohasem öncél és játék. Elv, hit, magatartás, sikoltás és jaj volt legtöbbször.*” (155.) Ez a pátosz és komolyság ugyanakkor egy „könnyű” műfajban – Szöts filmes pályafutása a negyvenes években indul – keres utat magának, amely a film közegében akkortájt meglepő és példátlan szellemi „avantgardizmushoz”, az EMBEREK A HAVASON és az ÉNEK A BÚZAMEZŐKRŐL sorskérdéseket faggató terméscet és emberközeli világához vezet. Szó sincs itt kísérletezésről, a költői vagy „tisztá” film húszas-harmincas évekből továbbélő eszméjéről. A tisztaság a történetek moráljából fakad, s nem a formák játékából, a költészet pedig nagyepikai alapon nyugszik. Filmjeiben tradicionálisan irodalmias művészetkép találkozik a „forradalmi” mozgókép újító formakultúrájával: Ady és Szabó Dezső nemzetföltése a kortárs francia, szovjet, svéd filmművészet vizuális erejével. Ezzel szemben a negyvenes évek (amikor Szöts két nagyjátékfilmjét készíti) magyar mozija szellemében a lehető legtávolabb áll az irodalmias hagyománytól, stílusában viszont nagyon is irodalmi, pontosabban színpadias, ami formai szempontból elsősorban vizuális szegénységet és egysíkúságot jelent. Az már csak a helyzet abszurditását – és Szöts pályájának reménytelenségét – fokozza, hogy mindez egy-