

Nyelvművészet – a szövegtől a műalkotásig

Az irodalom mint hangnem és modalitás

Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort.

(Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*)¹

Wenn ich ein Gedicht, eine Erzählung mit Empfindung lese, so geht doch etwas in mir vor, was nicht vorgeht, wenn ich die Zeilen nur der Information wegen überfliege. Auf welche Vorgänge spiele ich an? Die Sätze klingen anders.²

(Ludwig Wittgenstein: *Philosophie der Psychologie. Ein Fragment*)

I.

Annak az állításnak a dolgában, hogy a modernség művészetfelfogása az autonóm – vagyis ilyenként önmagának elégséges és önmagára vonatkozó – műalkotás fogalmában van megalapozva, nem különösebben nehéz konszenzusra jutni. Ezt az önmagáért-való létet a modernség nyitányán még a szociológiai esztétika is olyan egésznek tekintette, „amely nem szorul külső kapcsolatra” és „minden szálát újra visszaszövi saját középpontjába”.³ Míg azonban Georg Simmelnek ez a művészet autonóm szférájára vonatkozó, 1902-es megfigyelése az esztétikai megkülönböztetés szokványos formulájába torkollik,⁴ Heideggernél (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935) annyiban már alapvetően más státuszra tesz szert a műalkotás, amennyiben a szerkezetéből hiányoznak az anyag és forma, a jel/jelölő és jelölt vagy a szép és az igaz jól ismert dichotómiái. Az „önmagában álló műalkotás” itt nem tárgyiasságok függvénye, hanem

¹ „A dallamra nincsen semmi gondja? / Hiszen szó s dallam egy legyen!” (Várady Antal fordítása) Szó szerint: „A mikéntre/módra nincs semmi gondja? / Úgy hiszem, egyeznie kellene hangnak és szónak.”

² „Ha bizonyos érzékenységgel olvasok egy verset, egy elbeszélést, olyasmí megy végbe bennem, ami nem történik meg, ha csak az információ kedvéért futom át a sorokat. Mely folyamatokra utalok? Másképp hangzanak a mondatok.”

³ Georg SIMMEL, *Soziologische Ästhetik*, szerk. Klaus LICHTBLAU, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009, 97.

⁴ Ahol a műalkotás „egyedül [...] mint esztétikai lesz élvezhető”. Uo.

olyan saját világot nyit meg, amely eredendően ugyanabban a nyelvi aktusban keletkezik, amely beszélni kezd róla, a szó szoros értelmében *létesítve* kezd beszélni róla. Mert egy műalkotás – írja erről később Gadamer – „nem jelent (*meint*) valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem a maga saját létében mutatkozik meg, úgy, hogy a szemlélője a nála való elidőzésre kényszerül. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az maga viszont, amiből készítették, a kő, a festék, a (zenei) hang, a szó csak benne jut tulajdonképpen itt/léthez.”⁵ Ami tehát azt is jelenti, hogy igazi, megtapasztalható esztétikai jelenlét csak akkor lehetséges, ha az, ami tisztán materiális, maga mögött hagyja a puszta anyag-létét és a művé válás pillanatában úgyszólván magasabb szinten tér vissza önmagához: esztétikailag megtörténő, performatív képződményként lép érvénybe. Hogyan képes azonban egy szövegtárgy-státuszú alkotás magasabb szinten visszatérni önmagához?

A materiálisnak ebben a magasabb szintű identitásában mutatkozik meg voltaképpen mindaz, amit itt *mediálisnak*, vagyis amit a művészet specifikusan mediális, közvetett és mindig *közvetített* megtapasztalhatóságának nevezhetünk. Az irodalomra vonatkoztatva mindez elsősorban annak premisszáját foglalja magában, hogy maga a mindenkori – a saját temporalitásában vett – recepciós aktus az, melynek során, egyfajta *végrehajtott bekövetkezés* módján végül irodalmi művé válik a kezdetben csupán partitúráként jelen levő szöveg diszkrét, írásos jelsora.⁶ A mű révén és benne mediálisan „előlépvé” jön ily módon létre valami új, ami eddig nem létezett és nem vezethető le az előzményeiből sem. A kortársi utómodernség mindent átfogó médiumkonfigurációinak sokféleségével szemközt is igaz ugyanakkor, hogy az irodalom megkerülhetetlen és kiiktathatatlan nyelvi medialitása nem egyszerűen csupán egyike – mint azt ma Derrida és Kittler nyomán többen állítják – a kommunikációs hálózat versengő médiumainak. Mert az ugyan kétségtelen, hogy a phoné és graphé „intramediális” összetartozásaként felfogott nyelviség,⁷ amely a *linguistic turn* óta a világmegértés archimédeszi pontjának számít, egyfajta analitikus megbontással „visszasorolható” az egyéb

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Die Wahrheit des Kunstwerkes = Uő., Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I.*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1987, 256.

⁶ Az írás értelemszerűen még nem azonos a szöveggel. Szigorú értelemben véve az írás mindössze annak technológiája, hogy egyáltalán szöveg keletkezhesék. A maga „kibetűzés” nélküli állapotában, materiális valóságában még legfőljebb olyan jelsornak tekinthető, amely artikulált, felismerhető ismétlődések során keresztül bizonyulhat szövegnek. Az ilyen tulajdonságokkal felruházott jelsorok mindössze még csak a materiális-technológiai potenciálját képezik a szövegeknek. Vagy, ahogyan Ong írja, „[a]z írás [...] (és különösen a betűírás) igenis technológia, melynek működtetéséhez eszközökre és felszerelésre van szükség [...] A természetes, hangzó beszéddel ellentétben az írás teljes mértékben mesterséges. Nem lehet »természetesen« írni.” Walter ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása*, ford. KOZÁK Dániel, AKTI–Gondolat, Budapest, 2010, 76.

Az irodalmi olvasásnak így tekintve nem közvetlenül az írással van dolga. Ennyiben – még ha távolról a szöveg helyreállító, azt „stabilizálva” olvashatóvá tevő, ám az „objektivitás” obszessziója alatt saját olvasásvoltát rendre „elfelejtő” filológia is irodalmi érdekű – az olvasás nem a néma írás és a hangzó beszéd oppozícióját képezi újra, hanem sokkal inkább az írott szöveg és az értelmező „megszóllaltatás” közti térben elhelyezkedve kel életre. És bár igaz, hogy ma az olvasásnak csak az újkorban kialakult néma formája számít normatív módon általánosnak, látni fogjuk, hogy az irodalmi befogadás – a látszattal ellentétben – éppenséggel nem néma olvasás formájában megy végbe.

⁷ Ahol az írás mindössze a hangzó nyelv jelnyelvi („írott”) formájának számít.

hangzó, vizuális vagy technovirtuális médiumok közé,⁸ de legmagasabbrendű formájában, a költészetben még mindig képes olyan képeket előállítani, amelyekre nem alkalmas a technikai médiumok eszköztára. A *Téli éjszaka* alábbi képsorának első elemeit egészen a „vékony ezüstrongy” látványáig pontosan, sőt az olvasottnál is tökéletesebb alakban állíthatja elő egy finoman hangolt számítógépes program képalkotó mechanizmusa. Természetesen mindössze csak addig, amíg a mosolyt és az ölelést kellene képileg elhelyeznie „a világ ág-bogán”:

A lég
finom üvegét
megkarcolja pár hegyes cserjeág.
Szép embertelenség. Csak egy kis darab
vékony ezüstrongy – valami szalag –
csüng keményen a bokor oldalán,
mert annyi mosoly, ölelés fönnakad
a világ ág-bogán.

Nem minden alap nélkül vélelmezhető tehát, hogy az irodalom *nyelvi alapzatú mediálitásban rejlő potenciál* azért állja a versenyt a médiumkonkurrencia leghatékonyabb ágenseivel is, mert a komplexitás médiumai „közül az irodalom az egyik legjelentősebb”⁹

A műalkotásnak az önmagában álló egész-voltára nézve meghatározó, hogy a mű egyedülálló képződménye megvonja magát minden olyan recepciós kiszámíthatóságtól, melynek igénye formalizálható szerkezeti szabályokat és zárt szisztematikát próbál föltárni abban. Ennek a felmérhetetlen kiszámíthatatlanságnak, a mű „kézrekeríthetlenségének” szól az esztétikai elidőzés Hans Sachs nevezetes orgona-monológjában:

Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäb'st, Freund, lieber mich frei:
tät besser, das Leder zu strecken,
und liess alle Poeterei!
Und doch, 's will halt nicht geh'n.
Ich fühl's – und kann's nicht versteh'n –
kann's nicht behalten – doch auch nicht
vergessen;
und faß ich es ganz – kann ich's nicht messen!

Mi az, mit nektek mondhatok?
Hisz oly szegény gyarló vagyok!
S ha tán a munka nem ízlik,
Inkább hagyjatok el,
Hisz jobb lenne sámfázni mindig,
A költészet kinek is kell?!De hát nem megy sehogy:
Csak érzem, de nem értem én,
Nem emlékszem tisztán, feledni
se bírom,
Nem foghatom fel, bár sejtve sejtém.

⁸ Írás és képiség vonatkozásában lásd Sybille KRÄMER, „Schriftbildlichkeit” oder. Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift = Bild – Schrift – Zahl, szerk. Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, Fink, München, 2003, 157–176.

⁹ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúranropológiai elmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 28.

Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt und war doch so neu
wie Vogelsang im süßen Mai!¹⁰

Ej hát, de ki is bírná
Megmérni a mérhetetlent?
A szabály egyik se jó rá
És mégse volt benn hiba.
Oly ős, oly mély, oly üde, oly friss,
Így zeng az édes május is!¹⁰

A befogadást teljességgel lenyűgöző versenydal mint par excellence műalkotás, amely eredetiségével még a nagytudású, ezért a mesterségét művészetként végző Sachsnál is kikényszerítette az esztétikai elidőzést, nemcsak a történésbe való bevontság formájában jelent részesülő ottlétet. Mindenekelőtt abban áll a jelentősége, hogy „valami, ami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert.”¹¹ Azzal, hogy ez a valami nem általában, hanem *nekünk* mutatkozik meg, a jelenlét egyszresmind mindig „nálalét”-karaktert is nyer. Az egyidejű „nálalétnek” az értelme azonban nem csupán a mű és befogadó közti időbeli távolság megszűnése, hanem – a kultikus cselekvésekhez hasonlóan – „résztétel magában a [...] történésben.”¹² Ezért mondhatjuk, hogy a műalkotás esztétikai tapasztalatához hozzátartozó *egyidejűség* egyszerre tartalmazza egy rajta kívül fellelhetetlen világ *nyelvi* keletkezésének performatívumát és az abban tevőlegesen, nem pedig passzívan *részesülő* befogadói „nálalét” mozzanatát.

Az utolsó előtti sor ugyanakkor azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg művé válásának történő *temporális* eseménye az időbeliségnek egy másik fajta tapasztalatában is részesíti az olvasót. A(z itt zenei) befogadás aktusában ugyanis az időbeliségnek egy olyan kettős alakzata tárul föl, amely nemcsak a fentebb tárgyalt egyidejűség effektusaként lép működésbe, hanem az *alt vs. neu*, illetve a *behalten vs. vergessen* oximoronikus keresztállásának jóvoltából masszívan gyöngíti is az időből való kiragadottságnak azt a tapasztalatát, amely a – Sachsot hatalmába kerítő szépség kikényszerítette – elidőzés okán az idő feltartóztathatóságának illúzióját kelt(het)i. Ennek az egyszerre elillanó s mégis feledhetetlen, régiként is felhangzó új tapasztalatnak a szerkezeti egyidejűsége – mely módszertanilag egyébként érdekes módon problémátlanul összeegyeztethető a Gadamer-féle elidőzésre kényszerített befogadás fausti eredetű mintájával – Wagnernél egyértelműen felülírja az esztétikai későromantika régi és új oppozíciójában stabilizált műalkotásfogalmának (eladdig uralkodó) időszerkezetét. Itt külön hangsúlyozandó, Gadamerre visszautalva, hogy a keletkezésnek és a múlásnak ez a *Werden*-jellegű¹³ illékonysága nem a szöveg tulajdonsága,

¹⁰ A magyar fordítás Várady Antal munkája, lásd Richard WAGNER, *A nürnbergi mesterdalnokok* = <http://www.tarjanzg.eu/libretto/szovegek/nurnberg.txt> (OSZK)

¹¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 157.

¹² *Uo.*, 158.

¹³ Annak belátása, hogy ebben az értelemben „minden visszatér”, éspedig sohasem identikus módon, Nietzschénél „a keletkezés/múlás (*Werden*) világának legextrémebb közelítése a létehez: a vizsgálódó szemlélet csúcsa.” Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, XII., szerk. Giorgio COLLI – Mazzino MONTINARI, DTV – de Gruyter, München–Berlin, 1999, 312. Talán úgy

hanem – az ún. *meglét* ellentétéként – az a nehezen tettenérhető és rögzíthetetlen mozzanat, amely a csak a mindenkori befogadóval való találkozásban keletkező műalkotás létmódjának sajátja.

De az esztétikai modernség egyszerre egybeesőként, ugyanakkor mégis különbözőként megkettőzött időtapasztalatának oximoron-szerkezetében nem egyszerűen csak az illékony és átmenetileg sem identikusan „újralétesülő” szépség új temporalitása mondja ki magát, amelyet a költészettörténet elsősorban a *Rêve parisien*-ből ismer.¹⁴ (A *Meistersinger* szövege 1862-re készült el, öt évvel a *Les Fleurs du Mal* megjelenése után.) Azzal ugyanis, hogy a valahogyan hangzás (*klang*) és a valamilyenség (*war*), illetve a régi (*alt*) és az új (*neu*) újraszituált motívumain keresztül egyfajta *belső történetiség* is beíródik a szövegbe, új temporális távlat nyílik a korábbi, inkább külsődleges innováció- és eredetiségelvekben megalapozott irodalomtörténeti értékelés számára is, amely újítás és változás dolgában a lineáris egyirányúság formális kronológiai rendjére támaszkodott. A Constantin Guys-nek ajánlott költemény éppúgy destabilizálja a „tárgyi” keletkezetség – utólag így vagy úgy értékelhető – minőségartalmait, mint Walter újszerű versenydala a tökéletesség „felmérhetetlenségének” nem a régi pusztá meghaladottságában fogant tapasztalatát.

Ami itt a maga áttételein keresztül napvilágra jön, az távolról tekintve nem egyéb egy olyan poetológiai irodalomtörténet ígéreténél, amelyben az időbeliség nem a különféle történeti adatok külső rendezőelvűl szolgál, s mint ilyen nem a historizáló keretalkotás eszköze. Sokkal inkább az irodalmi keletkezés ama primer közegeként juthat érvényre az irodalomtörténet-írásban, ahol maga a költőiség csak mediálmateriális úton megtapasztalható, *belső időszerkezete* érhető tetten, és amelyen keresztül a műalkotásnak, mint nyelvrobbantató képződménynek a tényleges „megtörténe” (a mondottság és a beszédtempó hogyanjától az – olvasásban mindig temporálisan megképződő, „kompozitorikus” – képszerkezeten át a melosz prozodiájáig és az orkesztrált nyelvi dallam ritmikus lefutásáig)¹⁵ bekövetkezik. Ez a *belső időszerkezet* olyankor válik láthatóvá, amikor – mint majd látni fogjuk – egy műalkotásba úgyszólván „beletörténik” egy korábbi, költészettörténeti jelentőségű, nagy kisugárzású mű szövegrészlete, jellemző motívuma, ritmusképlete vagy egyéni hangzatfutama stb. Találóbbr kifejezés híján egy ilyen irodalomtörténetet – a színekdochikus elv jegyében – a *nyelvművészeti hangnemek irodalom- vagy költészettörténetének* nevezhetnénk. Ez a hangnemek szerinti irodalomtörténet a művek pontualitásán keresztül úgy teheti hozzáférhetővé az irodalom *belső történetiségét*, hogy miközben a műalkotás nem

is mondhatnánk, ha léteznék erre fogalmunk, hogy olyasfajta időbeli létmódról van itt szó, amely a szüntelen keletkezés és múlás feltartóztatathatlan dinamikáján keresztül kelt(het)i az „időtlenség” állandóságának látszatát.

¹⁴ A versben gondosan felépített festői látványt és a művészeti örökkévalóság (*Éternité*) képzetét éles és váratlan fordulattal úgy függeszti fel a két utolsó strófa, hogy hirtelen egy falióra hangja töri meg a művészet időtlenségének varázsát s az olvasást úgyszólván egycsapásra rántja vissza a feltartóztatathatlan időbeliségbe.

¹⁵ Ide tartoznak még a modalitás olyan, egymástól nehezen elhatárolható összetevői, mint a nyelvi duktus egyéni „beszédhangzása”, a hanghordozás, a hangfekvés, a mondatszerkezet, a mondatdallam, a dallamvonal, az intonáció, a hanglejtés, a beszédritmus, frazírozás, kádenciák stb.

veszíti el a mindenkori egyediségét, láthatóvá válik az a belső poétikai folyamat is, amelyben a valódi – a ténylegesen *irodalmi* – irodalomtörténet *történik*.

Különleges hangsúlyt kap az irodalmi műalkotásnak az a ritkán emlegetett „pillanati” és ekképpen mindig performatív létmódja, amely ugyanakkor nem feledtetheti velünk, hogy – a zenéhez teljességgel hasonlóan, ahol a műalkotás csak akkor válik műalkotássá, amikor *hangzó műként* felcsendül – a partitúraként értett irodalmi szöveg távolról sem azonos a csak a befogadás aktusában megtörténő műalkotással. A műalkotással mint (a néma olvasás során is úgyszólván „magunk elé mormolt”) „beszéd-műként” megvalósuló, hangzó-akusztikus képződménnyel. Mert csak a(z idővel mindig is sajátos viszonyban álló) hang előállította közlés, azaz: kizárólag a *hangzóvá tétel* képes poétikailag teljes értékűvé változtatni egy szöveget. Az, persze, igaz, hogy a hang fenoménja nélkülözhetetlen egy szöveg művé válásának eseményében, hiszen mindaz, amit a beszédhang közvetít, az élőbeszédben is elválaszthatatlanul „összeolvad a dallammal, a ritmussal és a nyelvi tempóval”.¹⁶ De, mint a néma olvasás példája is mutatja, semmi esetre sem a fiziológiai hangoztatás mozzanata a döntő. A néma olvasás ugyanis nem afféle művi változata a hangzástól elválaszthatatlan beszédnek. Ez a fajta nem feltétlenül hallható – mert nem fizikai-akusztikai hangzasként vett – „hangzóság” már mindig is inherens tartozéka magának a nyelvnek, hiszen a nyelvet „végső soron a hangalak (írás-kép), a melódia és ritmus, valamint jelentés (értelem) egységeként képzeljük el.”¹⁷ (Mindez, persze, nem annyira a nyelvértelmezés Rousseau, Saussure és Derrida fémjelezte iránya mentén, hanem Humboldt, Heidegger és Gadamer vonalán válik hangsúlyossá.)

Az irodalmi szöveg esztétikai tapasztalatában ráadásul fokozottan jut érvényre annak sajátossága, hogy az, ami a hangoztatás eseményében „hallhatóvá” lesz, *Stimme* és *Klang* is, vagyis (a mindenkori testhez tartozó) emberi hang, illetve egyéb, fizikális eredetű hangzás egyszerre. A viszonyuk talán úgy pontosítható, hogy elvileg minden emberi hangnak (*Stimme*) lehet „csengése” (*Klang*), de nem minden „csengő” hangzás (*Klang*) emberi eredetű (*Stimme*). Mindenesetre mindkettőnek meghatározó szerepe van annak a melosznak az előállításában, amely nélkül nem szólal meg, nem jut szóhoz – mert meg sem tapasztalható – egyetlen műalkotás üzenete sem. Mert aki nem tudja olvasni a szöveg dallamát (is), az valójában nem a művel, mindössze annak partitúrájával találkozott. Erről mondja Valéry a nevezetes *Collège de France*-beli, 1937-es székfoglalójában:

Egy költemény a papíron semmi egyéb, mint írás, kiszolgáltatva/alávetve mindennek, ami egy írással megtehető. De összes lehetőségei közül van egy, egyetlenegy, amely e szöveget azok közé a feltételek közé helyezi, ahol erőre kap és hatásformára tesz szert. Egy költemény az diszkurzus, folytonos kapcsot/kötést követel meg és hoz magával a *meglevő hang* (*voix*) és a között a *hang* között, amely *elérkezik* és *el kell érkeznie*. És ennek a hangnak olyannak kell lennie, hogy ránk kényszerítse magát, és

¹⁶ Bernhard WALDENFELS, *Das Lautwerden der Stimme = Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, szerk. Doris KOLESCH – Sybille KRÄMER, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2006, 204.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Üttelzők*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán et al., Osiris, Budapest, 2003, 309.

azt a lelkiállapotot váltsa ki, amelynek (ez) a szöveg az egyedüli nyelvi kifejező(őd)ése. Hallgattasd el a hangot, a kellő hangot, és minden önkényessé válik. A költemény jelek sorává változik át, amelyek csak azért vannak összekötve, hogy materiálisan egymásra következzenek.¹⁸

Nem minden alap nélkül hangsúlyozza tehát a kései Wittgenstein is, hogy

[a] nyelv egy mondatának megértése sokkal inkább rokon egy zenei téma megértésével, mintsem hinnők. Ezt azonban úgy értem, hogy a nyelvi mondat közelebb van ahhoz, amit szokásosan egy zenei téma megértésének nevezünk, mint ahogy gondoljuk.¹⁹

Nem véletlen tehát, hogy – a „költői kozmoszt” a „zenei kozmoszsal” mérve – Valéry a költészetet másutt a zenétől elválaszthatatlan táncal hozza összefüggésbe.²⁰ Sőt, a Valérynál óvatosabb Eliot még a prózától sem vitatja el az „éterei zenét”.²¹ Az e tapasztalatot kiváltó történést ugyanakkor mégsem gondolhatjuk el úgy, mintha egy szöveg művé válása mindössze valami textuálisan már eleve ott levőnek a pusztá hangzásba-fordításával volna egyenlő. Emiatt még egy önmagában semleges kötőszó aktuális szintaktikai viselkedése is képes arra, hogy akusztikailag alapjaiban határozza meg a lírai megnyilatkozás hangnemét.

Nemes Nagy Ágnes szerint „[a] szép, mély, dallamos »und« állandóan ott harangoz [Rilke verseiben] a szöveg mögött. Zenei alapszín. De versszerkezetileg is fontos: képes kapcsolatot, sőt ál-kapcsolatot teremteni laza részek között. És... és... és... mondja a szöveg folyton [...]”.²² A híres *Kalckreuth-Requiem*-ben például ekképpen:

Wer kennt den Einfluß, der von unserm Handeln
hinüberspringt in eine nahe Spitze,
und wer begleitet ihn, wo alles leitet?

S ki látja a hatást, mely tetteinkből
átáramol szomszédos pólusokba,
s hol minden vezet, ki ér nyomába?

¹⁸ Paul VALÉRY, *Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France* = Uő., *Variété III, IV et V*, Gallimard, Paris, 2002, 837–838. (A Valéry-szövegek pontos magyarításáért Bónus Tibornak tartozom köszönettel.)

¹⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992, 209.

²⁰ „Ainsi, parallèlement à la Marche et à la Danse, se placeront et se distingueront en lui les types divergents de la Prose et de la Poésie.” Paul VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite* (1939). <https://www.queens.ox.ac.uk/sites/www.queens.ox.ac.uk/files/French18-sole-Valeery-Poesie-et-pensee-abstraite.pdf> 1329–1330.

A költészetre vonatkoztatva 1942-ben Eliot ugyanakkor a zenei párhuzamok túlhangsúlyozásának poétikai kockázataira is felhívja a figyelmet: „Költői szempontból a ritmusérzék és a struktúra-érzék a legfontosabb a zenei készségek közül. Fennáll annak a veszélye, hogy valaki túlságosan is zenei analógiákra építi a versét, amely így mesterkéltté válik; ezzel szemben tudom, hogy egyes versszakok, néha teljes költemények is először szavakat kereső ritmusként jelentkeznek, s ez a ritmus lesz aztán a tartalom és a képvilág szülője [...]” T. S. ELIOT, *A költészet zenéje* = Uő., *Káosz a rendben*, ford. BÓDIS Edit et al., Gondolat, Budapest, 1981, 330–331.

²¹ „Amint a rím béklyója alól kiszabadul, a próza hömpölygésében addig észrevétlenül elszuttogott szavakból éteri zene kél.” T. S. ELIOT, *Gondolatok a szabad versről (Reflections on „Vers Libre”, 1917)* = Uő., 60.

²² NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-szótár* = Uő., *Metszetek. Esszék, tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1982, 222.

Daß du zerstört hast. Daß man dies von dir
wird sagen müssen bis in alle Zeiten.
Und wenn ein Held bevorsteht, der den Sinn,
den wir für das Gesicht der Dinge nehmen,
wie eine Maske abreißt **und** uns rasend
Gesichter aufdeckt, deren Augen längst
uns lautlos durch verstellte Löcher anschauen:
dies ist Gesicht **und** wird sich nicht verwandeln:
daß du zerstört hast. Blöcke lagen da,
und in der Luft um sie war schon der Rhythmus
von einem Bauwerk, kaum mehr zu verhalten;
du gingst herum **und** sahst nicht ihre Ordnung,
einer verdeckte dir den andern;
[...]

Hogy pusztítottál. Hogy terólad ezt
mondják már az idők végezetéig.
Mert hogyha hős terem, ki maszszaként
az értelmet, melyet a földi dolgok
arcának vélünk, leszakítva, szörnyű
orcákat fed fel, melyek szemei
rég s némán néznek ránk torz odvaikból:
ez arc bizony és meg nem változik már:
hogy pusztítottál. Megmunkált kövek
heverték ott, s körül egy épületnek
üteme már-már feltartóztatlan.
Jártál körülük s nem láttad a rendjük,
[...]²³

És bár a harangütéses ismétlődés egyszerre szerkezet- és modalitásképző funkciókat nyer a versben, „Rilke mégsem felsoroló költő”.²⁴ Sőt, magyarul például a másképp ismétlődő **nd**-kapcsolatok *akusztikai történése* Kosztolányi nagy versének nyitányán úgy hív elő ugyancsak ünnepélyes alaphangot, hogy a változó hangfekvés és a vokálisok hullámszó (e-o-a-á-e-é-e-a-e-u-á) meloszán keresztül töretlen dallamegységgé változtatja az elválasztott szintaktikai összetartozást: „Elmondanám ezt **néked**. Ha **nem unnád**” (*Hajnali részegség*).

Bonyolultabb ennél szó és dallam olyan összehangzása, amelynek harmóniáját Wagner – Valéryvel ellentétben – az egyedi hangzáshoz tartozó egyedi tartalom materiális „hordozójából”, az alliteráló kezdőhangok (*Stabreim*) meghatározó szemantikai viselkedéséből származtatta: „Ez a zengő hang [ti. a magánhangzó], amely a benne levő bőség maradéktalan közlésekor teljesen magától zenei hanggá válik, közlésének sajátos tulajdonságát a szó gyökerében a *mássalhangzóktól* nyeri, melyek a zengő hangot az általános kifejezés mozzanata helyett ennek az egy tárgynak vagy érzésnek a különleges kifejezésévé teszik.”²⁵

És valóban, az alábbi példa tanúsága szerint a versdallam (itt jambusi ritmus támogatva) *Stabreim*-vezérlésű egyedisége abból a ritkaságszámba menő hatásból keletkezik, hogy a szó (szemantikai és materiális) gyökérzetében ott rejlő etimológiai összetartozásokat (*denkt* illetve *Dank*)²⁶ más viszonyiszavak hasonló hangzása (*drum, dran*) fokozza – karakteres *mássalhangzós* végrímek összetartotta – teljes volumenű

²³ Jékely Zoltán fordítása.

²⁴ NEMES NAGY, I. m., 222.

²⁵ Richard WAGNER, *Költészet és zene a jövő drámájában. Opera és dráma III. rész*, ford. FISCHER Sándor, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 68–69.

²⁶ Gondolkodás (*Denken*) és köszönet (*Dank*) szélesebb etimológiai sorba rendezhető összetartozásáról írja majd Heidegger, hogy „a[z eredeti-valahai értelmében vett] gondolatban (*Gedach*) már ott munkál az az emlékezés (*Gedenken*), amely az általa gondoltat (*Gedachtes*) odagondolja (*zu-denkt*) a gondolandóhoz (dem *zu-Denkenden*), a köszönet.” Martin HEIDEGGER, *Was heißt denken?*, Max Niemeyer, Tübingen, 1997, 94.

poétikai megszólalással: „dem dankt ihr heut' eu'r höchstes Glück. / Drum denkt mit Dank ihr dran zurück”. Szó és hangzás ilyen koncentrált egybeolvadása Wagnernek arra a korszakos megfigyelésére épül, amely szerint minden magasrendű költészet titka az érzékeket is elérő materiális nyelvi hangzás dologhoz tartozásában rejlik, azaz: a szó (ily módon eleve „jelentést” is implikáló) „érzéki testében” van megalapozva.²⁷

Egy teljes értékű irodalmi megnyilatkozás mindenekelőtt tehát arról ismerhető fel, hogy szövegének affirmatív, ünnepélyes, komikus-ironikus vagy tárgyyszerű nyelvi duktusa, úgy is, mint a beszéd kevésbé tanulható vagy uralható egyéni stílusformája²⁸ csak a hangoztatásban válik eggyé a jelentés történéssel: ebben az értelemben egyetlen teljes értékű irodalmi mondat sem alakítható vagy fogalmazható át komoly jelentésvesztés nélkül. Az ilyen mondat sohasem helyettesíthető egy másikkal. Tartalmi ugyanis azért nem válhatnak meg a médiumuktól, mert a hozzájuk tartozó egyéni jelentéspotenciál a beszéd végbeviteléhez s vele szó és hang(zás) mondottságának saját tér- és időbeli szerkezetéhez van kötve. Olyan nem-hangolt kijelentő mondatok ugyanis, amelyek – a dialogikus beszédsszituációkon kívül operálva – nem irányulnak senkire, nincs címzettjük, a legritkábban vagy talán sosem fordulnak elő az irodalomban. Az irodalmi szövegekben már pusztán csak ez okból sem hajtható végre „anyag és információ tiszta elválasztása”.²⁹ Az irodalmi jelentés ily módon csak mint mediális értelem-történet férhető hozzá.

A tulajdonképpeni műalkotásnak, melynek történő esztétikai jelenléte közvetlenül sohasem rögzíthető meg, a fenti illékony létmódja egészen szigorúan tekintve abban van megalapozva, hogy a szöveg hangzóvá tétele nem a hozzáadás (azaz: a hang betűsorhoz fűzésének) formájában megy végbe. A mű szemantikai-poétikai jelentéspotenciálja, amely csak az olvasás során „jut léhez”, s mint ilyen mindig csak a maga odaértett hangzó formájával együtt tapasztalható meg, úgynevezett *üzenetként* ezéért csak utólag – például az értelmezés- és recepciótörténet dokumentumai segítségével – alkotható meg (vagy „újra”) egyáltalán. Időbeliségnek és értelem-történetnek erről a bonyolult összekapcsolódásáról írja Gadamer, hogy

az időkategóriák, amelyeket a beszéddel és a nyelvi művészettel összefüggésben használunk, mindenesetre sajátos nehézséggel bírnak. Prezentációról beszélnek itt, sőt, ahogy a föntebb tettem, a költői szó önprezentációjáról. *Téves következtetés viszont, ha az ilyen prezenciát mint a kéznéllevő jelenlevőségét a metafizika nyelvéből vagy az objektíválhatóság fogalmából kiindulva akarjuk megérteni. Nem a jelenlevőség az, ami megilleti az irodalmi művet, sőt, az egyáltalán nem illet meg semmiféle szöveget.*

²⁷ „És ha a költő a szó természetét kutatja, melyet az érzék, mint a tárgyra, vagy a tárgy által felkeltett érzésre egyetlen jellemzőt, ráerőszakolt, akkor a szó gyökerében ismeri fel ezt a kényszerítő akaratot, abban a gyökérben, melyet az ember őseredeti érzéskényszere kitalált vagy megtalált. Ha mélyebben merül el a gyökér szerkezetének vizsgálatában, hogy megismerje az érzést kényszerítő erőt, melynek a gyökérből kell fakadnia, mert az erő olyan meghatározóan hat az érzékekre, akkor végül felfedezi ennek az erőnek a forrását a gyökér tisztán érzéki testében, melynek őseredeti anyaga a *zengő hang*.” WAGNER, *Költészet és zene a jövő drámájában*, 67–68.

²⁸ Lásd erről WALDENFELS, *I. m.*, 201–202.

²⁹ Friedrich KITTNER, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 29.

Nyelv és írás mindig utalásukban állnak csak fenn. Nem *léteznek*, hanem *jelentenek* [gondolnak valamit], s ez még akkor is így van, ha az elgondolt sehol másutt nem lelhető föl, csak a megjelenő szóban. A költői beszéd csak magának az olvasás, illetve az elmondás bekövetkezésének során megy végbe, vagyis nincs jelen anélkül, hogy megértették volna.³⁰

Meg kell itt ugyanakkor említenuünk, hogy Gumbrecht rokon fogalma, a (meg)történő *prezencia* („jelenlét”) e tekintetben inkább a térbeliség aspektusának horizontjában áll, amennyiben az esztétikai tapasztalat epifániaként értett eseményét annak temporális illékonyságában alapozza ugyan meg,³¹ a jelenséget mégis a strukturális jellegű, „komplex és megtestesült formával”³² engedi azonosítani. Ennek megfelelően nála a fenti kettős időszerkezetnek is csekélyebb a relevanciája, mert az epifánia – szerkezete szerint térbeli mozgás lévén³³ – elsősorúen vizuális, nem pedig nyelvi tapasztalat. Gadamer-nél viszont inkább arról van szó, hogy ennek a komplex módon „testiesülő” formának az időbeli létrejötte, „megtörténése” nem valamely összetett térbeliség képzeteként éri el az esztétikai tapasztalatot, hanem a mondás hangzó-nyelvi telítettségének rendkívüli befogadóképességén keresztül. Az a *volumen* ugyanis, amelyről itt Gadamer beszél, csak metaforikus értelemben vehető „tértartalmi” telítettségnek:

Az értelevonatkozások szövevénye soha nem merül ki teljesen azokban a relációkban, amelyek a szavak fő jelentései között állnak fenn. Az irodalmi mondat volumenét (=telítettség-tartalmát) éppen a közrejátszó jelentésrelációk adják, amelyek nincsenek belekényszerítve az értelem-teleológiába.³⁴

Értelem és hangzás kimeríthetetlen teltségéről/telítettségéről szólva 1993-ban pedig így fogalmazott: „Igen, éppen ez teszi ki egy szöveg volumenét: azoknak a változó hangzásvalóságoknak és értelevonatkozásoknak a teltsége (Fülle), amelyek nem oldódnak fel a pusztá értelem-teleológiában.”³⁵

³⁰ Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation = Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*, szerk. Philippe FORGET, Fink, München, 1984, 51.

³¹ „Az esztétikai átélésben az epifánia mindenekelőtt azért történés, mert önmaga oltja ki [teszi meg nem történtté] magát, miközben feltűnik/megjelenik. Ez a villám vagy a zene esetében olyannyira nyilvánvaló, hogy végsősoron banálisnak hat, de véleményem szerint érvényes az irodalmi szövegek olvasására, sőt a festményt illető reakcióinkra nézve is.” Hans Ulrich GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2004, 133.

³² *Uo.*, 134

³³ Az epifániát Gumbrecht másutt egyfajta feszültség gyanánt és „mint a jelenlét és a jelentés közti oszcillálást” írja le. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Epiphanie = Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, szerk. Joachim KÜPPER – Christoph MENKE, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 210. Az oszcillálásnak ezt az esztétikai tapasztalatra vonatkoztatott mozgásformáját 1995-ben egyébként szintén Gadamer előlegezte meg, csaknem azonos fogalmakkal: „Arra, amit irodalomnak nevezünk – természetesen különböző fokozatokban – egy nagyon különös küzdelem (*Widerspiel*) jellemző, amely a nyelv jelentésintenciója és önprezentációja között játszódik.” *Hermeneutik. Ästhetik. Praktische Philosophie. Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, szerk. Carsten DUTT, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1995, 60–61.

³⁴ GADAMER, *Text und Interpretation*, 48.

³⁵ GADAMER, *Hermeneutik. Ästhetik. Praktische Philosophie*, 62.

II.

Az tehát a kérdés, hogyan viselkedik a műalkotás sajátosság, csak utalásban érzékelhető mediális jelenlétének időbelisége, illetve hogy hogyan is alakul ennek belső szerkezete – mint az irodalmi szövegek költészettörténeti szempontból immanensen operacionalizálható tulajdonságainak egyik legfontosabbika. A poétikainak eme mediálmateriális közvetítésű belső temporalitása alapján egy így elgondolt irodalomtörténet az irodalmon belülről tudna megfelelni a műalkotásban testet öltő nyelv fentebbi primer jelenlétének. Különösen az irodalmat annak pusztá keletkezési feltételeivel azonosító törekvések részleges újraéledésével szemközt szükséges emlékeztetni rá, hogy annak tágabb értelemben vett diszpozitívuma kizárólag csak az irodalom lényegét képező nyelv művészet alkotásnak köszönhetően, azzal a középpontjában és csak akörül jöhet létre egyáltalán. Nagyon távoli analógiával élve, ahogyan csak majd a T-modell keletkezése után lett értelme egyáltalán autópályák, útkarbantartás, benzinkutak, motelek és javítóműhelyek hálózatáról beszélni. Mert nem ezek állítják elő az autózás „értelmét”, ahogyan az irodalom „értelme” sem tűnik élénk soha levéltári vagy textológiai nézőszögben. Az irodalom lényegi mibenlétének ráadásul éppen a nyelv művészet modalitás, a műalkotás hangnemének irányzati jellemzőkön is átütő eredetisége a legnehezebben megfogható, egyszersmind a legnehezebben olvasható komponense. Minden bizonnyal ezért igaz, hogy Horváth Jánostól Németh G. Bélán át Barta Jánosig még a klasszikus irodalomtörténeti műfajokban is alig akad kiemelkedő (vagy legalább jelentős) irodalmár revelatív műértelmezések nélkül. Ami azt is mutathatja, hogy az irodalom ugyan megvan a maga története nélkül, de a tárgyát vesztett irodalomtörténet sohasem lehet az irodalom (mindössze a körülményeinek) története.

Az ilyen – hangnemekben megalapozott és modalitásokat követő – irodalomtörténetnek nincs lényegi dolga kronológiai rendbe állított alkotói portrékkal vagy stílusirányzatok történeti egymásutánjával. Sőt, éppoly kevésbé van elkötelezve a (hatás) történeti irodalomalkotás külső feltételeinek, mint azoknak a konstrukcióknak sem, amelyek valamely kollektívum vagy bármiféle progresszió³⁶ „szellemének” kibontakozásával magyaráznak irodalmi folyamatokat. És távol marad azoktól a koncepcióktól is, amelyek a „szellemiesítetlen” irodalmi jelentésképzést diszpozitív eredetű médiumtechnológiai konfigurációkból vezetik le s a jelentés alakulásának materialitását mindössze az infokommunikáció „zaj”-fogalmának mintájára igyekeznek megérteni.

A továbbiakban tehát azt kell megmutatnunk, hogyan nyilvánítja meg a maga materiális karakterét az az írás és nyelv (szöveg és beszéd) közt fennálló utalás-viszony, amelyben úgyszólván testet ölt a nyelv jelentéseket létesítő medialitása. Arra pedig nemcsak a reflexív emberi gyakorlatokból kiinduló művészetfelfogás emlékeztethet bennünket, hogy a műalkotás önmagára vonatkozása egyidejűleg mindig „[e]gy kölcsönös konstitúciós viszony mozzanataként is értendő. A műalkotás mindig megköveteli

³⁶ Benn egy helyütt gúnyosan megjegyzi: „Az olyan írókat, akik nyelvileg nem nőttek fel a világképükhöz, Németországban látnokoknak nevezik”. Lásd Gottfried BENN, *Marginalien = Uő., Gesammelte Werke in vier Bänden. I.: Essays, Reden, Vorträge*, Limes, Wiesbaden, 1962, 390.

az utánalkotást és a maga dinamikájában konstitutív módon kötődik ehhez az utánalkotáshoz.”³⁷ A lineáris-időbeli olvasásra való ráutaltság következtében a műalkotás önmagára vonatkozásának tapasztalatához ezen felül egy sajátos, belső mediális kölcsönösség is hozzátartozik. Visus és auditus összetartozó kölcsönössége azért lép életbe szöveg és mű között, mert – ahogy Gadamer fogalmazta – „[a]z irodalmi szövegek [...] olyan szövegek, amelyeket olvasás közben hangosan kell hallanunk, még ha talán csak belső hallással is (*im inneren Ohr*).”³⁸

Ez a kölcsönösség a hangzó beszédben azonban sohasem absztrakt-immateriális természetű (ahogyan például inkább az az utánalkotás fentebbi dinamikája), mert a szöveg és a beszéd kölcsönös utalásainak mozgása elsődlegesen nem az írottakban, hanem eminensen az akusztikumban játssza ki magát. Mindez főként abból adódik, hogy a mondottak jelentés-effektusainak komplexitása csak a szöveg hangzó és artikulált nyelvi testiségén keresztül képes szóhoz jutni: nemcsak a közlés meloszában mint a nyelvi szólam felcsendülésében, hanem a frázisképződés, a prozódia és a beszéd ritmikus artikulációjának „architekturális” lefutásában/folyamatában is. Az írás és a beszéd közti utalásos mozgás ennek megfelelően a hangzó nyelv megnyilatkozásának vagy másképpen: a nyelv *hangzó megszólalásának* eseményében materializálódik. Mivel a nyelv mediálmateriális átlátszatlanságát a mondatképződés temporális szerkezetének diszkontinuitása és a szókombinációk mozgékonyága is erősíti, ez a fajta – éppen a maga áthatolhatatlansága révén konstitutív – jelenlét azután különböző szemantikai többértelműségeket hív elő. És itt nem egyszerűen csak arról van szó, hogy a beszédszerű felhangzásban sohasem változatlanul jutnak érvényre a szövegpartitúra intenciói, hanem arról is, hogy a szavak hangzó kombinációjának bizonyos jelentés-effektusai megbonthatják a szintaxis írott stabilitását is. Ilyenkor érzékelhető leginkább az a sajátos fajta feszültség, amely Gadamer értelmében „[a] beszéd jelentésiránya és megjelenésének önprezentációja között jön létre”.³⁹

Szabó Lőrinc *Lidérc* című versének (1925) harmadik strófájában például úgy jelenik meg a fény motívuma, hogy a szöveg szubjektuma – mint a fénynek a látványtól egyértelműen elválasztott szemlélője – éppen a fény különös, anyagtalan materialitását igyekszik megragadni. És miközben távolságtartó nyelvi hozzárendelésekkel póbálja a látványt „elérni”, a beszélőt jelölő szó (*én*) írott és hangzó formája hirtelen és egyazon soron belül a fény szó részeként bukkan elénk. Ez a váratlan nyelvi történet – a látványt a szubjektumtól elválasztva előállító szintaxis intenciója ellenére – úgy pozicionálja át a beszélőt, hogy az hirtelen a tematizált látvány jelentésalakjának⁴⁰

³⁷ Georg W. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin, 2014, 122.

³⁸ GADAMER, *Text und Interpretation*, 47.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Jelentés- (vagy értelem-)alakon* itt az esztétikailag megtapasztaltak teljes jelenlétként vett, fölcserélhetetlen – az olvasottnak a hangzótól el nem választott – mediálmateriális formája értendő. Ez az a teljes jelenlét, amely mindig csak a szöveghez való ilyen visszatérésben jelenlét egyáltalán. Az irodalmi szövegek ezért „[v]oltaképpen mindig csak a hozzájuk való visszatérésben vannak jelen. De ez azt is jelenti, hogy ezek az eredeti és tulajdonképpeni értelemben vett szövegek. Az olyan szavak, amelyek csak a hozzájuk való visszatérésben vannak tulajdonképpen »jelen«, úgyszólván maguktól teljesítik be a szövegek igazi értelmét: beszélnek.” *Uo.*, 46. Mindez pedig csak az egyidejű befogadói nála-lét helyzetében lehetséges. A teljes jelenlétet ezért nem lehet tárgyi értelemben vett „meglét”-ként elgondolni.

kellős közepén találja magát. Innen fogva – mivel a szöveg időbeli tengelyén a szintaxis ellentett irányban is működtethető – a versbeli alany nemcsak értelmező ágense lesz egy váratlanul felfüggesztett szemköztiiségnek, hanem a látvány nyelvi-materiális úton inkorporált részeként is felismerhetővé válik. Ennek következtében a szöveg eladdig egyértelműen azonosítható énje a harmadik versszakban éppoly „megfoghatatlanná” lesz, mint az általa tematizált és értelmezés tárgyává tett látvány:

a fényed: nem érek odáig:
 a fényed: a képzelet: én, –
 a fényed: kibonthatatlan,
 megfoghatatlan ez a fény,

A poétikai jelentésképződés többértelműsége,⁴¹ éppen, mert a fentiek okán a közlés itt nem vezethető vissza egy kizárólagos érvényű, eredeti beszédaktusra, ebben az értelemben elsősorban a maga testiesültségén keresztül intranszparens módon megszólaló és mozgékonyságában alig korlátozható nyelv esztétikai termékének tekinthető.

Miközben a nyelvnek ez a materiális áthatolhatatlansága – a köznapi nyelvvel ellentétben – az irodalomban nem hátrány, hanem éppenséggel egyik forrása az esztétikai tapasztalatnak, a mondás saját értelmének alakjától való elválaszthatatlansága azt is láthatóvá teszi, hogy az irodalmi szó mediálmateriális megtestesültsége ugyanakkor sohasem tisztán nem-szemantikai jelenség. Már pusztán az a tény is, hogy a költői szó érzéki/materiális jelenlétét – úgyszólván „posztanalitikus” módon – még Wittgenstein sem csak egy („lehetséges” vagy „épp aktuális”, tehát elvileg megváltoztatható) kijelentés megjelenésformájának tekintette, amellet szól, hogy a nyelvi műalkotás alapvetően a maga pótolhatatlan *értelem*alakjában van megalapozva:

Szoktunk egy mondat megértéséről abban az értelemben beszélni, hogy a mondatot egy másik mondattal helyettesíteni lehet, amely ugyanazt mondja; de beszélünk róla olyan értelemben is, amelyben semmi mással nem helyettesíthető. (Éppúgy nem, mint ahogyan egy zenei témát sem lehet egy másikkal helyettesíteni.) Az egyik esetben a mondattal kifejezett gondolat az, ami különböző mondatokban közös; a másikban pedig valami olyan, amit csak ezek a szavak és ebben a rendben fejeznek ki. (Egy költemény megértése.)⁴²

Wittgenstein eme megfigyelései ugyanakkor annyiban mégis inkább formális természetűek, amennyiben a lingvisztikai megkülönböztetés itt közelebről nem bocsátkozik bele a nem pótolható egyediség keletkezésének és (szerkezeti) viselkedésének kérdéseibe.

A műalkotás dinamikus prezenciaként értett teljes jelenléte ugyanis az esztétikai tapasztalatban nem magyarázható meg kielégítően a hatástörténeti szempontok

⁴¹ Amely természetesen nem azonos a „jelentéseket” olykor bámulatosan szerteszóró szójátékok kontingens virtuozitásával, mivel ezeknek mindig sajátja valami a bűvészkedő mutatványosságból.

⁴² WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, 210.

időbeliségének elhanyagolásával, pontosabban: a hatástörténeti *létmód* időbeliségének érvényesítése nélkül. Mert a befogadó teljes nála-léte, részesülése a szöveg művé válásában azt is jelenti, hogy a mű befogadásának interpretációs aktusában egyszerre működik konstitutív módon közre egyfajta külső és belső temporalitás is. A külső időbeliség összefüggései és történései – melynek nyomai az irodalom történeti involváltsága okán egyetlen olvasásból sem hiányoznak – azok, amelyek arról döntenek, milyen helyet foglal el a műalkotás a formák, műfajok és hangnemek történeti rendjében. Ugyanakkor a – külsőről egészen le nem választható – belső időbeliség az, amelynek történése az olvasás aktusában végül egyáltalán jelentéssé léhez, még hozzá hatástörténeti indexszel ellátott léhez segíti az egyedi műalkotást. Mert a művészet tulajdonképpen mindig csak az egyedi és konkrét műalkotásban valóságos. Ebben az értelemben a temporalitás konstitutív mozzanatát lehetetlenség elvitatni a műalkotás felcserélhetetlen egyediségétől. Amit ugyanis a *Meistersinger* idézett jelenetének időszerkezete a régiként hangzó s mégis újnak bizonyuló műalkotáson keresztül láthatóvá tesz, egyfelől egy olyan képződmény dinamikus viselkedése, amely nem a formák és technikák (mint az úgynevezett „költői eszközök”) ott rendelkezésre álló készletéből tevődik össze,⁴³ és nem a maga „tárgyi mivoltában” áll előttünk; hanem a szüntelen keletkezésben és múlásban levő mediális értelem-effektusokból jön létre. Klasszikus példáját adja a szöveg létmódjaként értett ilyen keletkezetségnak Jauß emlékezetes, 1980-as *Spleen II*-elemzése.⁴⁴

Mármost ha Nietzsche nyomán olyan folyamatként fogjuk fel a tulajdonképpeni létrejövés aktusát, amelyben „[a] lét karaktere” szüntelenül „rávésődik a keletkezésre és múlásra (*Werden*)”⁴⁵ s ennek megfelelően dinamikusnak tekintjük a csak az utánalkotásban megtörténő műalkotás belső időstruktúráját, belátható, hogy még a művek tisztán poétikailag vett sajátosságaiban is meghatározó hatástörténeti mozzanat rejlik. Minthogy az utánalkotás nem valamiféle „később” csatlakoztatott befogadói művelet, elsősorban ezzel magyarázható, hogy az „együttcselekvő” és „együttbeszélő” olvasás részesül annak tapasztalatában is, hogy miként keletkezik és megy végbe régi és új, költészettörténetileg hagyományos és aktuálisan időszerű kölcsönösségének temporális konfigurációja. Formák, tartalmak és dikciók lépnek ilyenkor úgy konfiguratív kapcsolatokba egymással, hogy végül a kész-mivoltot, sőt a mű jelenlétét magát is mindenekelőtt keletkezett-lét gyanánt hozzák a tapasztalatba. Ebből adódik a következtetés, hogy még az önmagának elégséges műalkotás magáért való létének rendíthetetlen szilárdsága és végérvényessége is keletkezett képződményként képes elénk tűnni. A legmeggondolkoztatóbb azonban mégis az, hogy ezt a hatást a szöveg és a beszéd (dikcionalitás, hangnem, melosz) kölcsönös utalásviszonyainak mozgása⁴⁶

⁴³ Ennek a zenedrámában azért is van kitüntetett jelentősége, mert a dalnokoknak kifejezetten előre meghatározott szabályok szerint kell előadniuk versenyműüket.

⁴⁴ Lásd Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Baudelaire: Spleen II.*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uő., Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál. szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 320–372.

⁴⁵ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, XII., 312.

⁴⁶ A fenti utalásmozgás különös, konstitutív időbeliségét azonban nem poétikai jelsorok lineáris „lefutásaként” kell elképzelnünk, ahol a poétikai tényezők jelentéslétesítő potenciálja kimerülne a differáló

mediálisan állítja elő. Ami azt jelenti, hogy csak abban a temporálisan működő mediálmateriális utalásszerkezetben válik hozzáférhetővé a művek voltaképpeni poétikai alkatának összetéveszthetetlen individualitása, amelyen keresztül azután az egyes szövegek mindenkori költészettörténeti elhelyezkedése, sőt hatástörténeti indexű helyiértéke is megmutatkozik.

egymásutánosság játékában. Sokkal inkább arról van szó, hogy a komplex mediálmateriális ösztörténés előre-, vissza- és keresztutalásainak összeszövődött mozgása teszi ki ennek a nem egyirányú időtápasztaltnak a lényegi formáját. Csak ez a fajta többszörösen „összetartott” medialitás képes ugyanis biztosítani, hogy a műben megszólaló nyelv közlési szerkezete ne egyszerűsödjék le valamely absztrakt és immateriális utalásmozgás mechanikájára. Pontosán ezen a helyen kell ismételtlen emlékeztetnünk arra, hogy az esztétikai jelenlét-effektusoknak is mindig sajátja egy olyan belső időbeliség, amelynek – amint az különösen az elbeszélő szövegek mondat-architektúrájában megfigyelhető – a folyamatszerűsége elválaszthatatlanul és szükségszerűen tartalmazza a térbeliségek „alak-effektusait” is. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a nyelvi keletkezés és múlás/eltűnés aktusában az épp zajló, élő és folyamatszerű idő mindig összekapcsolódik egy „téryszerűen” is megtapasztalható időbeliség effektusaival.