

Rousseau

Nem tudom, hogy Rousseau-t üldözték-e életében úgy, ahogyan ő gondolta. Mivel azonban ez az üldöztetés nyilvánvalóan nem ért véget halálával, és gyakran ellenséges, sőt olykor gyűlöletbe forduló szenvedélyt ébreszt – torz indulatokat és cáfolhatatlanul értelmes emberek utálatát –, el kell ismernünk, hogy lehetett némi valóságalapja annak az összeesküvésnek, melynek magát megmagyarázhatatlanul az áldozatának érezte. Ellenségei végletessége Rousseau-t igazolja. Maurras, amikor elítéli őt, épp ama tisztátalan romlottságnak enged, amelyet ő maga a szemére vet. Azok pedig, akik csupán jót látnak benne, és hirtelenjében pártját fogják, láthatjuk ezt Jean Guéhenno esetében, milyen nehézkessé válnak akkor, amikor védelmükbe veszik. Mintha Rousseau olyan titokszerű valótlanágot képviselne, ami felbőszíti azokat, akik nem kedvelik, és zavarba ejti azokat, akik nem vádolják őt, anélkül azonban, hogy hibát illetően valaha is bizonyosságra jutnának, és éppen azért, mert képtelenek bizonyosságra szert tenni.

Úgy sejtem, hogy ettől az alapvető és nevesíthetetlen büntől kaptuk az irodalmat. Rousseau a kezdet, a természet és az igazság embere, pusztán írásban képes érvényesülni e relációkban, írás közben, csak hogy ez mindig kiforgatása az egyszer már elért bizonyosságnak; az eltévelyedést megszenved, hévvel és reménytelenül támadja, a régi konvencióktól megszabadítva az irodalom öntudatra ébredését mozdítja elő, a perlekedésben és az ellentmondásokban újszerű, őszinte beszédet dolgoz ki.

Sorsának alakulását ez természetesen nem magyarázza. De az igaz élet iránti vágya, és ennek akadályai, az eredet iránti szenvedélye, a közvetlenség boldogsága és az ezt követő boldogtalanság, a magányba fordult közlésvágy, a menedék keresése, a vándorlás végzete, végül a különösség rögeszméje az irodalmiság lényege, és számunkra épp e tapasztalatban tűnik még olvashatóbbnak, még jelentősebbnek, és még titokzatosabban érvényesnek.

Starobinski figyelemre méltó esszéje összecseng ezzel a nézőponttal és gondolatainak gazdagsága nem csupán a Rousseau-képet, hanem a személyével megszülető irodalom sajátosságát is megvilágítja.¹ Nyilvánvaló, hogy abban a században, ahol szinte mindenki jelentős író, könnyed és boldog tollforgató, Rousseau az első, aki küszködve ír, itt jelenik meg az irodalmi bűn érzése, amelyet szüntelenül súlyosbitania kell, hogy megszabaduljon tőle. „E pillanattól elvesztem.” E szélsőséges kijelentés nem éri váratlanul az olvasót. Még ha Rousseau úgy gondolja is, hogy egész elvetélt életét annak a pillanatnyi elmezavarnak köszönheti, hogy jelentkezett az Akadémia felhívására, megújult életének minden gazdagsága abban a végzetes pillanatban gyökerezik, amikor „egy egészen másfajta világba lépett, és más emberré lett”. A vincennes-i megvilágosodás, a „valóban égi tűz”, az irodalmi elhivatottság szentségét sejteti. Az írás egyfelől maga a rossz, mivel az irodalom hazugságába való belépést és az irodalmi erkölcsök hiúságát jelenti; másfelől azonban egy csodálatos átváltozás képességének lehetősége, az áttelekültetés újbóli átélése, „az igazsággal, a szabadsággal és az erénnyel” való kapcsolat pedig ne volna nagyon is értékes? Minden bizonnyal, csak hogy ez még mindig az önelvesztés, hiszen mássá lenni, mint aki volt, egy másik világban valaki mássá, máris a valódi természetének megcsalása – ez a természet a szívesen szóba hozott lustaság, gondtalanság, és a megragadhatatlan sokféleség, melyet annyira becsül –, és kénytelen alávetni magát annak a keresésnek, melynek kizárólag saját maga a tárgya. Rousseau meglepő módon tudatában van az írás aktusában jelenlévő elidegenítő elemnek. Az elidegenítés csak rossz lehet, akkor is, ha jóhiszeműségből ered, nagy megrendüléssel jár az elszenvédőjének; nincs olyan Próféta, aki ne tette volna szóvá Istennek, hogy feladatot mért rá.

Starobinski tökéletesen leírja, hogy Rousseau vezeti be az írónak azt a nemét, akivé többé-kevésbé mind váltunk, akik dühödten az írás ellenében írunk „irodalommal perlekedő írástudók” gyanánt, azért menekülünk az irodalomba, hogy kikeveredjünk belőle, végül sose hagyunk föl az írással, mert ez az egyetlen kifejezőmódunk.

Kóbor szenvedély

Meglepő, hogy ez az elhatározás, amely eleinte nagyon is világos és megfontolt, egy olyan fenyegető elidegenítő erő, melynek nyomása alatt apránként elveszíti az önma-

¹ Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Párizs, Plon, 1957. [Rpt. 1971. (Suivi De) *Sept Essais Sur Rousseau*]

gával való biztos kapcsolatát. A kóborlás szenvedélyében számos jellegzetes szakaszon megy keresztül. Fiatalságának ártatlan elfecsérlését követően megdicsőült vándorként kastélyról kastélyra jár, képtelen együtt élni a sikerrel, amely a sarkában van, és lépten-nyomon utoléri. A híresség csavargása – miként Valéry esetében, aki szalonról szalonra jár – annyira ellentétes azzal a meggyőződéssel, amely az írásra készítette, hogy példászerű és látványos módon szeretne visszavonulni: ez a világból való világi meglógás, nyilvános visszavonulás az Erdőbe. A „személyes reform” kísérlete, melyet némi gyanakvással szemlélünk – és voltaképpen miért is ez a látszólagos szakítás és magányosság? Hogy menjen az írás tovább, dolgozzon, újabb műveket hozzon létre, és ismét kapcsolatba kerüljön a társadalommal. „A mű, melyen dolgozom, kizárólag tökéletes magányban írható meg.”

Irodalmi hazugságban beszélni társadalmi hazugságról a szkeptikus és cinikus hagyomány ősrégi privilégiuma. Csakhogy, miközben Rousseau az antikvitástól kölcsönzött hagyománnyal él, melyet alaposan ismer, fölismeri, hogy vele, és a magányos kihívásban, amelyre az írás szerződött, az irodalom új kalandba bocsátkozik és különös hatalomra tesz szert. A száműzetésben – mely mellett módszertanilag, szinte pedagógiaiilag foglal állást – máris alá van vetve annak a feszültségnek, melyet egyfelől a távollét végtelen erejével, másfelől pedig a kilépéssel kikényszerített közléssel, azaz az irodalmi jelenléttel írhatunk le. Ő, aki önmagát transzparensnek akarja tudni, kénytelen lépten-nyomon rejtőzködni és homályba burkolózni, s már nem csupán mások számára idegen, hogy így tiltakozzék az ő idegenségük ellen, de csakhamar önmaga számára is az. „Úgy döntöttem, hogy elrejtőzöm és írok.” És ha a szakítás melletti állásfoglalás elszigetelő-dés lesz, amely kellemetlen kényszerré válik, és ha a világ, amelyből kissé önhatalmúlag kivonult, úgy jelenik majd meg, mint az eltávolodás és a távolság meghamisított világa, és ha végül azt kívánta, hogy tartózkodó lénye meghallgatásra leljen, sérelmezi a „mély-séges és egyetemes csöndet”, a „fenyegető és rettenetes csöndet”, amely takarja előtte a rejtélyt, amivé lett. Ebben a kétségtelenül rendellenes epizódban föltűnik az általa kényszerűen követett mozgásnak a szélsőséges igazsága, és ennek a kóborló szükségszerűségnek a jelentése, amelyet elsőként ő tett elválaszthatatlanná az irodalmi tapasztalattól.

Senki sem mutatta meg nála jobban az óvatlanság és a mindinkább súlyosbodó felelősség következményét, amely az írás felelőtlen könnyedségéből adódik. Milyen könnyedén kezdődik! Kezdetben úgy ír, mint aki leckét ad a világnak, s így könnyű népszerűséghez jut. Aztán kezd komollyá válni a dolog, kihátrál a világból, mivel írni szükséges, ezt pedig csakis rejtőzködve és önmagáról lemondva lehet megvalósítani. Végül „már semmi sem lehetséges”: a szándékolt egyszerűség helyére a szándékoltalan kifosztottság lép, a biztos menedék a végtelen úton lét nyomorúságává, a magányos séták pedig a szüntelen jövés-menés fölfoghatatlan szükségszerűségévé válnak. Ebben a „végtelen labirintusban, amelynek sűrű homályában olykor útvesztők pislákolnak, amelyek mindjobban utat tévesztenek”, mi is volna az utolsó kívánsága ennek az embernek, aki oly nagyon vágyik a szabadságra? „Inkább azt kívánnám, hogy életem örökös rabságban teljen el, mintsem hogy végtelen bolyongásaim közepette minden választott menedékemből kiűzessenek.” Jelentésteleli óhaj: valaki, aki a legnagyobb szabadság bűvöletében él, képzeletében minden erőfeszítés nélkül kebelezi be a mindenséget, azért könnyörög, hogy elfogják, lecsukják, örök fogságra ítélik, amely számára kevésbé elviselhetetlen, mint saját szabadságának gyakorlása. Máskülönben újra vissza kellene térnie annak a magánynak a terébe, amely ekkor már a magányos beszéd végtelen ismétlődésének visszhangja csupán. „Magamra hagyatva, barátok, tanácsadók, tapasztalatok nélkül idegen országban...” (...) „Egyedül vagyok hát a földön, immár se testvérem, se rokonom, se barátom, se társaságom önmagamon kívül.” (...) „Ezen a világon nincs többé se rokonom, se felebarátom, se testvérem” (...) „Idegenként, rokonok, támasz nélkül, egyedül...”²

„új nyelv kidolgozása”

Amikor Rousseau hozzálát, hogy saját magáról mondjon igazat, kezdeményezésének újszerűségétől büszke lelkesedés tölti el, a hagyományos irodalom elégtelenségét és egy másik föltalálásának a szükségét – amely épp oly újszerű, mint a program³ – álla-

² Starobinski megjegyzi, hogy e megrögzött szólamok formája konkrétan is a támasz hiányának benyomását kelti, a dolgokhoz való pozitív viszonyulás hiányát.

³ „Ahhoz, hogy elmondjam, amit szeretnék, éppolyan új nyelvet kellene kidolgoznom, mint amilyen újszerű az, amire vállalkozom.”



pítja meg. Mi volna ennek újszerűsége? Az, hogy életéből nem elbeszélést vagy portrét kíván készíteni. Egy egyébként nagyon is hagyományos elbeszélés kereteire támaszkodva önmagával szeretne közvetlen kapcsolatba kerülni és fölmutatni azt a közvetlenséget, amelyet semmivel össze nem vehető módon érez, szeretné önmagát teljes egészében fölfedni, áthatolni a fénybe és a fény transzparenciájába, amely az ő benső eredete. Sem Ágoston, sem Montaigne, sem a többiek nem tettek ehhez fogható. Szent Ágoston Istenhez és az egyházhoz intézi vallomásait; ez az Igazság számára közvetítőként van ott, és soha nem követné el azt a hibát, hogy közvetlen módon kívánjon beszélni önmagáról. Montaigne sem a világ külső, sem a saját benső igazsága felől nincs eléggé meggyőződve; a közvetlenségnek valószínűleg nyoma sincsen; csupán a bizonytalanság felől tekinthetünk magunkra. Rousseau azonban soha nem vonta kétségbe a közvetlenségből fakadó boldogságot, sem a kezdeti világosságot, amely önmaga jelenvalósága, és amelynek egyetlen feladata a leleplezés, hogy önmaga, azaz önnön transzparenciájáról tanúskodjék. Ebből fakad az a gondolat, hogy amit közzé ad, az előzmény nélküli, és talán reménytelen is. Hogyan beszéljen önmagáról, hogyan mondjon igazat magáról, beszéd közben hogyan maradjon a közvetlenség tartományában, hogyan dolgozza át az irodalmat az eredeti tapasztalat terévé? A kudarc elkerülhetetlen, de a kudarc útvesztői árulkodóak, mivel ezek az ellentmondások jelentik az irodalmi törekvések valóságosságát.

Vallomásaiban Rousseau mindent el akar beszélni. Ez mindenekelőtt egész élettörténete, egész élete, minden, ami elítéli (és ami egyedülként fölmentheti): a hitvány-ság, az aljasság, az elfajzás, még a jelentéktelenség is, a bizonytalanság, a semmisség. Örült feladat, keservesen nekilát, jóllehet a kezdet is botránys, hisz tudja jól, a hagyományos elbeszélés összes szabályát föl kéne rúgnia. Ugyanakkor azonban azt is belátja, hogy mindennek az elbeszélése – amely nem merül ki abban, hogy leírja történetét, jellemét egy lehetetlenül teljes elbeszélésben –, azt jelenti, hogy lényében vagy a nyelvben, a kezdeti egyszerűség pillanatát tárja föl, azt, amelyben minden előzetesen adott, amikor még bármi lehet. Soha nem adja föl az önmagáról való írást, töretlenül folytatva az önéletírást, amely egy bizonyos ponton mindig megszakad, mivel épp e törés eredetét kutatja szakadatlanul és hűségesen, amely minden kifejezésben megvonja magát, mivel minden mondást megelőz a nyugalom boldog bizonyossága. „Ki vagyok én?” Ez a *Vallomások* fölütése, ahol nem csupán „teljes valójában szeretné magát a közönségnek megmutatni”, de „szüntelenül” ott is kíván maradni, ez azonban arra szerződteti, hogy soha ne szakítsa meg az írást, nehogy a „legkisebb hézag” vagy a „legkisebb üresség” beékelődjön. Ezt követi a *Dialógusok*, ahol az, aki már „mindent elmondott”, mint ha semmit sem beszélt volna, kényszerből nekilát: „Ha bármit is elhallgatok, semmiről sem ismernek rám.” Majd jönnek a *Séták*: „Ki vagyok én? Ez az egyetlen, amit keresek még.” Az írás a megszakítatlanság igen különös szenvedélye, hiszen ez az írásba belefáradt, a beszéd által üldözött és a hallgatással megkísértett ember még hanyagul odavet „néhány összefüggéstelen mondatot”, és alig jut ideje arra, hogy „újraolvassa, még kevésbé, hogy kijavítsa ezeket”.

Nem az a fontos – az a sok minden –, ami a történetben kirajzolódik és végbemegy, legyen szó akár egy szív történetéről, a lényeges itt a maradéktalan közvetlenség és ennek igazsága. E helyen Rousseau valami olyasmit fedez fel, ami veszedelmes módon játszik a kezére. Az eredet igazsága nem keverhető össze a tények igazságával: ha egyáltalán megragadható és kimondható lesz, még mindig nem válik igazzá, egyszóval nem feleltethető meg maradéktalanul a külső világ igazságának. Soha nem lehetünk tehát biztosak felőle, hogy egy ilyen igazságról beszéltünk, viszont újra meg újra el kell mondanunk, jóllehet nem győződhetünk meg hamisságáról sem, ha megmásítva vagy megköltve fejezzük ki, mivel jóval valószínűbb az irrealitásban, mint a pontosság látszatában, ahol megdermed, elveszítve tulajdon világosságát. Rousseau fölfedezi a hasonlóság nélküli művészet legitimitását, elismeri az irodalom igazságát – amely önnön tévedésében írható le – és hatalmát, amely nem reprezentáció, hanem a teremtő távollét erejével véghezvitt jelenvalóvá tétel. „Úgy gondolom, mindig jól vagyunk lefestve, ha önmagunkat festjük, még akkor is, ha a portré egyáltalán nem hasonlít.” Ez nem az igazság, hanem az autenticitás kérdése, jegyzi meg Starobinski. És íme, figyelemreméltó magyarázata: „Az autentikus beszéd olyan beszéd, amely többé nem éri be egy előzetesen adott dolog imitálásával: szabadon módosít és alkot, azzal a feltétellel, hogy hű marad saját törvényéhez. Ez a belső törvény kiter minden ellenőrzés és vita elől. Az autenticitás törvénye semmit sem tilt meg, de sohasem lehet maradéktalanul megfelelni neki. Nem azt írja elő, hogy a beszéd *képezzen újra* egy megelőző valóságot, hanem hogy (beszédének) igazságát *képezze* meg, egy szabad és megszakítatlan fejlődésben.”

Melyik irodalom volna képes arra, hogy megvédje ezt a beszédet, és megőrizze teremtő kreativitását? Már nem számít a klasszikus írói ideálnak való megfelelés, az összefüggő, rendezett, dolgosan tagolt elbeszélés. „Csakhogy itt a portrémról van szó, és nem egy könyvről. Olyan ez, mintha egy sötétkamrában dolgoznék (...) A stílus és a dolgok kapcsán is csak magamra leszek majd tekintettel. Nem törekszem arra, hogy elbeszélésemet egységessé tegyem, mindig azt választom majd, ami éppen jön, és a hangulatom szerint, fenntartás nélkül változtatom meg. Minden dologról az érzéseim szerint fogok beszélni, úgy, ahogyan én látom, keresetlenül, zavartalanul, ügyet sem vetve a sokszínűségre. Amikor egyszerre adom át magam az egykori benyomásnak és jelenbéli érzéseimnek, duplán festem meg lelkem állapotát; amikor az esemény megtörtént velem, és amikor ezt megírtam: egyenetlen és természetes stílusom néha elsietett, néha terjedős, bölcs vagy bolond, komoly avagy vidám, maga is a történetem részét alkotja majd.” Ez az utolsó utalás meglepő. Rousseau tökéletesen tisztában van vele, hogy éppen az irodalom egy ilyen beszédmód, vagyis látja, hogy van egy olyan értelem, igazság, és a formából adódó tartalom, amelyben a szavak ellenére képződik meg mindaz, amit a szavak félrevezető jelentése elkendőz.

Rousseau saját példájával mutat rá, hogy nem olyan egyszerű könnyedén, fenntartás és keresettség nélkül írni. A történet megkettőzésének törvénye szerint meg kell várni, hogy a tragikus Jean-Jacques fölött győzedelmeskedjen a komikus Jean-Jacques, hogy a mûgond hiánya, a keresetlenség és a locsogás megtalálja a maga helyét az irodalomban

Restif-el, és az eredmény nem lesz valami meggyőző. Rousseau törekvését, hogy életének nyersanyagát adja – s így az olvasókra bizza az elemekből való megalkotás feladatát: abszolút modern elképzelés⁴ – meggátolta – önmaga ellenében, ebben a fölfoghatatlan folyamatban, amivé érzi, hogy az élete átalakul, egy elfogadhatatlan ítélet fenyegetésétől sújtva –, hogy a klasszikus irodalom szónoki tekintélyéhez kényszerült folyamodni (amikor egy olyan ítélőszék előtt állunk, akit meg kell győzni, a bíró nyelvén kell megszólalni, s ez nem más, mint a szépséges retorika). Rousseau esetében, aki remekel az ékesszólásban, meg kellene fordítanunk a helyzetet. Hiszen számára – egy adott mértékben – a per, aminek alávetik, az ítélet, amit jóváhagynak, és a nyilvánosság, amely előtt folyton igazolnia kell magát, egy szüntelen önelbeszélésben, az irodalom formájában jelentkezik, s e téren ő nagyon is jeleskedik, az irodalom gondolata fokozza kényszerképzetté a perlekedést. Ebben az értelemben ez valóban megkettőződés: az irodalmi nyelv, amely gondosan és aprólékosan ügyel jogosságára, a hagyományos cicerói, igazoló beszédmód és az eredendő, közvetlen, indokolatlan, de semmiféle jogosságra nem is támaszkodó, ezért alapvetően ártatlan beszéd feszültsége. Ez a folyamat indítja el az íróban, hogy Rousseau-nak és Jean-Jacques-nak érezze magát, majd egyidejűleg egyiknek is, másikkal is, egy csodálatos szenvedéllyel megtettesített kettősben.

A végletek bővölete

Pierre Burgelin⁵ könyve a közelmúltban Rousseau gondolatvilágának szentelt legmegbízhatóbb szakirodalomhoz tartozik. Minden értelmező szembekerül azzal a nehézséggel – a dolog egyeseknek örömet okoz, másokat orvoslásra készítet –, amely e könyvben számos formában jelentkezik, mégpedig, hogy koherenssé szervezze vizsgálódásai összességét, mivel ezek csupán látszatra alkotnak valamiféle rendszert. Úgy vélem, hogy a magyarázatok egyike az, hogy Rousseau gondolatai még nem gondolatok: mélységük, kimeríthetetlen gazdagságuk és a szofizmus, melyet Diderot látott bennük, abból ered, hogy az irodalom közegében azt az eredendő pillanatot jelölik, mely inkább az irodalmi valósághoz kötődik. Az előidejűség követelménye tiltás alá helyezi a gondolatok fogalmakká szerveződését, elutasítva az ideális tisztaságot, és minden esetben, amikor egy lezárt szintézis egységébe kerülnek, megakasztja és kiszolgáltatja őket a végletek bővületének. Minduntalan érezzük, hogy Rousseau elképzeléseinek igenis lehetséges egy dialektikus interpretációja: *A társadalmi szerződésben*, az *Emilben*, egészen a *Julie*-ig, ám azt is sejtjük, hogy a közvetlenség revelációja és a megfontolt élet denaturalizációja csupán egy olyan ellentétpáron belül lehet értelmes, ahol vég nélküli konfliktusban fogalmazódhatnak meg. Lehetséges, hogy Jean-Jacques gondolkodását a betegség tartja mozdíthatatlan antitézisben. Én azonban úgy vélem, hogy maga a betegség éppúgy az irodalom része, amelynek határozott tisztánlátással és merész eltökéltséggel ismerte föl minden ellentmondó – abszurd, ha elgondolni, és tarthatatlan, ha elfogadni kívánjuk – következményét. Mi lehet esztelenebb annál, mint a nyelvből előállítani a közvetlenség jelenvalóságát és a közvetítés helyét, az eredet megragadását, és az elidegenítés vagy a különösség folyamatát, a bizonyosságát valaminek, ami csak keletkezésében adott, és a bizonytalanságát annak, ami folyton újra előáll, az abszolút igazságát valaminek, ami pedig még nem igaz? Kísérletet tehetünk arra, hogy megértsük, rendszerbe foglaljuk, csodálatos művekben beteljesítsük ezt az esztelenséget, amit egy szokatlan szenvedélyben meg is lehet élni. A leggyakrabban azonban ez a három szerep elválik egymástól. Rousseau az első, aki számol ezzel, és egyike azoknak, aki egyesítve őket gyanússá válik mind a filozófus, mind az író szemében; hiszen minden óvatosság nélkül kívánt az egyik *lenni* a másik által.

Marsó Paula fordítása

Maurice Blanchot: Rousseau. In: *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.
A fordító köszönetet mond Angyalosi Gergelynek a fordítás ellenőrzéséért.

⁴ „Az ő dolga, hogy összegyűjtse az alapelemeket és meghatározza a belőlük kialakuló lényt: az eredmény az ő műve, és ha téved, a tévedésnek is ő az oka.” *Vallomások*. Ford. Benedek István, Budapest, Magyar Helikon, 1962. 175.

⁵ Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*, Párizs, PUF, 1952. (RPT. Párizs, Vrin, 1973.)

„Rendkívüli nehézség”

Rousseau. Az írás problémája

A Rousseau-val foglalkozó huszadik századi recepció történetében Maurice Blanchot *Rousseau*-esszéje (1959) rendkívüli jelentőségű szöveg. Nem pusztán azért, mert a Rousseau-értelmezések leginkább konszenzuálisnak tekintett fejezetét zárójelbe teszi, hanem mert a kérdést berekesztve egy másikat nevez meg úgy, ahogy előtte senki sem: az írásét, amely a filozófia és az irodalom között húzódó keskeny határt azért nyitja meg, hogy önnön megszállottságában gondolja el egyiket is, másikat is. Blanchot, Starobinski Rousseau-olvasatának¹ (1957) kortársaként, olyan szerzőt állít elénk, akinek egész gondolatrendszerét az írás kérdése hatja át. Ez a megközelítés intenzíven kikezdi a hagyományos Rousseau-olvasatokat, a műveiben élettörténetére referáló filozófus vagy szerző dialektikáját kutatja, és jóval Derrida *Grammatológiájának* (1967) írásanalízise előtt egy olyan földrész elasztikus horizontját jelenti be, amelynek első felfedezőjeként tekint az író-filozófus Rousseau-ra.

Rousseau kérdésként teszi föl az írás pozitívításának lehetőségét egy, a szellemi fejlődésében elkötelezett, történelmi *Enciklopédiában* gondolkodó légkörben. A felvilágosodás intellektuális műhelyében kérdésként tekint a céh operatív rendszerére, és ezt vizsgálatok sorának veti alá. A metafizikai tradícióban az írásnak éthosza, múltja és jövője, tehát sorsa van. Rousseau-t ez a sors foglalkoztatja, az íráshoz való viszonya tehát nem írható le az írásban közvetített szellemi szerződések tanúságtételével. Rousseau nagy konverziói éppen az írásmódok és beszédhelyzetek (értekező, törvényhozó, nevelő, botanizáló, álmodozó stb.) átértékelésének szükségességéből fakadnak, az írás kérdése azonban nem merül ki az áthelyeződések megértésében. Az írás elemzése Rousseau gondolatrendszerében három különböző, bár lényegileg összefüggő kérdést vet föl. Szükséges tisztázni, hogy a gondolatrendszer vagy írásrendszer kifejezésen Rousseau összes műveit értjük, tekintet nélkül a szépírói vagy az értekező művek poétikus dikciójának különbségeire.

Az első kísérlet egy történelemszemlélet, amely a társadalmi intézmények kialakulását vizsgálja, s ennek keretében helyezi a hangsúlyt az írás szerepére. A történelemszemlélet, mint ismeretes, második *Értekezésében* [*Az emberek közti egyenlőtlenség eredetéről, okairól*] kerül kifejtésre. Eszerint civilizációnk egy nyelvi hanyatlás oka vagy folyamata – a séma a bibliai hanyatlástörténet koncepciójának felel meg.² A *kezdet* vagy az *eredet* mítosza genetikus sémában mutatható be: a természeti állapot ezt írja le. Az eredeti állapotban az ember – a társadalmi intézmények káros befolyásától mentesen – a természet törvényének engedelmeskedik: a természet beszél a föld teremtményeihez. Ezt az antropomorfizmust – *beszélő természet* – azonban föl kell oldani valahogyan, meg kell határozni a beszéd mibenlétét, a beszéd hanyatlását, ami egyúttal az írás tényre. A második *Értekezés* társszövege az *Esszé a nyelvek eredetéről*. Az *Esszé* két legfőbb „forrása” Duclos *Megjegyzései* és Condillac 1746-os *Esszé az emberi ismeretek eredetéről* című műve. Rousseau *Esszéjét* úgy is fölfoghatnánk, mint a Duclos által vázolt „filozófiai” program beteljesítését. A nyelv hanyatlása a társadalmi és politikai hanyatlás tünete: ez a téma a 18. század második felének jól ismert diskurzusa. Az *Esszé*ben az emberiség szocializációs formáinak vizsgálata zajlik, csak hogy a rousseau-i *kísérlet* arra vállalkozik, hogy az írás és a beszéd dialektikája fölül egy emotív nyelv lehetőségét emelje, s ily módon a dallam elsőbbségét hangsúlyozza. Ezt az állítást hosszasan kellene finomítani, pontosítani és kifejteni, hiszen amiről itt szó van, az nem az oppozíció bejelentése és az ellentétpár tagjainak lehorgonyozása, hanem a probléma (a metafizika kérdéseire adott egészen sajátos 18. századi felvetés) meghaladásának kísérlete. Az *Esszé* a mimézis-elmélet sajátos megközelítése, amelyben a dallam „nem pusztán utánoz, hanem beszél is; és artikulátlan, tüzes, szenvedélyes nyelve százszor több energiával rendelkezik, mint maga a beszéd” (*Esszé*, 48.). Az *Esszé* az északi és a déli nyelvek kialakulásának hipotetikus vázlata, s ezzel együtt – mint Rousseau-nál oly gyakran – életformák, létstratégiák ütköztetése. Az *Esszé* egyik fölismerése, hogy az érzelem igazságával szemben bűn az írás, mivel a kifejezőerő helyére a pontosság igénye lép.³

¹ Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Párizs, Plon, 1957. [Rpt. 1971. (Suivi De) *Sept Essais Sur Rousseau*]

² Bakcsi Botond: A nyelv eredetének retorikája Rousseau-nál. In: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Ford. Bakcsi Botond, Máriabesenyő, Gödöllő, Attraktor, 2007. 153.

³ Szávai Dorottya (szerk.): *Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*. Ford. Schneller Dóra, é. m. Budapest, Kijarat, 2006. 119.

Az íráskérdés második tényezőjének vizsgálata kapcsán merül föl az a gondolat, hogy az írás bűne nem csupán az, hogy szembeszáll – bibliai értelemben – a logosszal, a kimondott szóval, de uralma alá hajtja és megmervíti azt. Ez a „rossz” a metafizikai hagyomány örökségében rangos fenyegetés. Az ellene való föllépés olyan mozgósítást kíván, amely igen termékeny magára az írásra nézvést. Az írás szerepének eme fölértékelése ugyanis számos következménnyel jár. Ezek között az első – bár korántsem a legfontosabb – az, hogy „a pontosság igényét” a kifejezőerő növelésével lehet ellensúlyozni. Az írás baját írással kell orvosolni, élővé kell tenni ezt a látszólag *halott* tetemet: a folyamatos, *elevenségében* meggyőző írás lehet áldásos ellenszer. A leírt szöveg eltávolít a logosz eleven valóságától, saját képzelgéseinkkel szembesít; ez a szembesítés azonban szintén az irodalom terének megképzése, az írás helye a folyton rendezés alatt álló színpad⁴. Az írás protézisére redukálja a logoszt, szerkezetében méri az épület pompáját, sőt, ami filozófiai szempontból ennél is rosszabb, kérdésessé teszi a beszéd jelenvalóságának eszméjét. „Tollal a kézben sohasem tudtam mihez fogni, farkaszemet néztem az asztalon fekvő papirossal; séta közben, fák és sziklák közt mászkálva vagy éjszaka álmatlanul forgolódva írok a gondolataimban – elképzelhető, hogy milyen lassan, főként miután szóemlékezetem egyáltalán nincs” (*Vallomások*, 117.).

A *szóemlékezet*, a beszéd közvetlen jelenvalóságának teret adó hiátus nélküli bensőségesség merő fikció. Az írás látszatszerűsége, megszilárdult tekintélye ellen azonban éppen ez az idealisztikus *fikció* lehet gyógyír: az olyan műgonddal éterizált írás, amelyik önmagára eleven szellemi testként tekint, amelynek referense nem az adott szövegben, hanem mindig máshol – vagyis mozgásban – van. A jelenlét, bármennyire ígéretes is a bibliai hermeneutika örökségében, a logosz terrorja, a közvetlenség eszménye tartalom és kifejezés nélküli. „Elég jó megfigyelőnek tartom magam, mégsem látok meg semmit abból, amit nézek, csak azt látom jól, amire emlékezem, és csak emlékeimben vagyok szellemes. Mindabból, amit mondanak, tesznek, ami történik körülöttem, nem érzékelek semmit, nem hatolok be semmibe. Csupán a külső jelek fognak meg. De később visszatér bennem minden: emlékszem a helyre, időre, hangra, tekintetre, mozdulatra, körülményekre” (*Vallomások*, 118.).

A közvetlenséget az írás állítja elő, mégpedig az olyan írás, melynek elevenségéért a külső jelek gazdag archívuma felel. A „külső jelek” válogatás nélküli, kíméletlen megőrzése a *vallomást* tevő, a *sétáló* és a *botanikus* feladata; a jelek újraolvasása és aktualizálása eltörli a saját konjunktúrájába fulladó írás lehetőségét. Az „emlékeztető jelek” archívumának raktárában – akár a botanikai tárgyú feljegyzések, akár a főszövegekhez készült pizkozatok, jegyzetek szövegeire gondolunk – mindig több dolog marad készletben, mint amit éppen meg lehet szólaltatni, s ez megfelelő védettséget biztosít az írás halotti bizonyítványával szemben. A begyűjtött „emlékeztető jegyek” nem az egykori tartalom szavatosságát biztosítják, hanem a felelevenítés vágyát, ezért mondhatja kései, töredékes szövegében⁵, hogy az is lehet kiváló botanikus, aki egyetlen növénynek sem tudja a nevét. A *Vallomások* és a *Séták* között a botanikai napló *archívuma* egy szemleges tárgy; halott organizmusok gyűjteménye. A maradványok tárolására alkalmas emlékezettechnikai segédeszköz (a *Séták*ban majd érzelmi térképként funkcionál) nem a múlt fölelevenítésében, hanem megalkotásában érdekelt. Bár Rousseau-nál a botanikai napló halott növények kollekcója, mégsem a múlt lerakódásának helyszíne. Ez a tárgy voltaképpen *camera obscura*: olyan képek hívhatók elő általa, melyek nincsenek seholva elraktározva, éppen az előhívás aktusában keletkeznek, ez tehát az *intranszitiv írás* kiemelt jelentőségű színhelye. Rousseau írásrendszerében az írás az általánosságban értett nyom reprezentánsa, ő maga azonban – Derridával szólva – nem tekinthető nyomnak, mivel önmagában vett *nyom* nem létezik.

Rousseau azt is fölismeri – az írás kérdésének harmadik rétegeként –, hogy nem nyújthatja élete nyersanyagát úgy, ahogyan szeretné, s hogy az általa oly nagyra becsült emotív bizonyosság nehezen egyeztethető össze a nyelvi közvetítés egész intézményével. Ennek akadálya nem csak a nyelvi közvetítés, hanem az is, hogy az irodalom – a

⁴ „Láttak valaha operát Itáliában? Ezekben a nagy színházakban színváltozáskor kínos rendtelenség uralkodik, s meglehetősen sokáig: a díszletek összekeverednek, mindenféle szánalmas hercehurca, az ember attól tart, nyomban felborul az egész (...). Körülbelül ilyen munka folyik agyamban, amikor írni akarok. Ha tudnék előbb várni, s csak azután adnám vissza teljességében azt, ami így kirajzolódott bennem, kevés szerző múlna fölül. Ezért írok oly rendkívül nehezen.” *Vallomások*. (1766–1770) Ford. Benedek István és Benedek Marcell, Budapest, Magyar Helikon, 1962. 117.

⁵ *Lettres sur la botanique*. In: O. C., IV. Párizs, Pléiade, Gallimard, 1969. 1152. [„Il ne s’agit pas encore de la nomenclature qui n’est qu’un [kiemelés: MP] savoir herboriste. J’ai toujours cru qu’on pouvait être un très grand botaniste sans connoître une seule plante par son nom, et sans vouloir faire de votre fille un très grand botaniste, je crois qu’il lui sera toujours utile d’apprendre à bien voir (kiemelés, M. P.) ce qu’elle voit.]

retorika – *csábító* erővel bír; az autentikus nyelv és a meggyőzés nyelve között nagyon keskeny a határ. Ne felejtsük el, hogy Rousseau etikai imperatívusza a közvetlenség gondolatából fakad. Istent épp olyan közvetlenség köti az emberhez, mint az egyik embert a másikhoz, az individuumot az emberiséghez, és végső soron épp ezt a közvetlenséget és közelséget kívánja önmaga számára is előállítani. Csakhogy nyelv, társadalom és etika valójában ott lehetséges, ahol *másik* is van. Ezt a másikat azonban meg kell teremteni, és itt nem pusztán a felvilágosodás korának grandiózus pedagógiai ethoszáról, hanem egy egészen sajátos nyelvtapasztalatról van szó. A rousseau-i őszinte beszéd gondolata nem más, mint az elcsábult csábító stratégiája, aki tudja, hogy az írás értelmezőre vár; feltételez egy másikat, azt, akihez beszél, és azt, akit meg akar győzni. „A meggyőzés mesterségét művelve elvesztettük a meggyőzés művészetének képességét. Maga Platón, aki féltékeny volt Homéroszra és Euripidészre, az előbbit becsmérelte, az utóbbit pedig nem bírta utánozni.”⁶ Az írás tekintetében a hamisítás az *autentikus* utánzás követelménye. A szöveg morális vagy egyéb vonatkozhatósága tévedés, ez a tévedés azonban nem kiiktatható, mivel a metafizika logikájában a csábítás valóban morális tétel. Az írás csak akkor kísértés, ha meghamisítja és fölismerhetetlenné teszi szülőanyját, a beszédet, márpedig nem érheti be kevesebbel.

Az írás a társadalmi és politikai rossz, az írás „rendkívüli nehézség”, „veszedelmes pótlék”, mely a jelen közvetlen tartományának autogenezisét egy ellenőrizhetetlen instrumentumba helyezi át: az írás az identifikáció eszköze, s ennek az azonosításnak döntő következményei lesznek az írásrendszerre nézve. Derrida így határozza meg Rousseau-nál az írás „feladványát”: „Lemondok jelenlegi életemről, aktuális és konkrét létezéséről, hogy az igazság és az érték idealításában ismerjenek meg. (...) Háború dúl bennem, amelynek során az életet fölé akarok kerülni, amelyet egyszersmind meg kívánok őrizni, hogy a megismerés élvezetében is részem legyen. Az ilyen háború fenoménja az írás. Ez volna tehát Jean-Jacques létezésében az írás feladványa. Az írás aktusa lényegében – és itt példaértékűként – a legnagyobb áldozat, amely a jelenlét lehető legteljesebb szimbolikus visszaszerzésére irányul. E tekintetben Rousseau tudja, hogy a halál nem egyszerűen az, ami kívül esik az életen. Az írás általi halál szintén életet jelent.”⁷

Az életmű kései töredékeiben az írás szerepe a világ ideo-*logosz*tól való távolságtartásként jelenik meg. A *Séták*ban a beszélő fiktív énje összekapcsolódik a személy marginalitásának követelményével: a társadalmi konszenzus nyilvánosságából kivonulva nyer teret az írás örömteli eseménye. Ez az írás önmagáról készül, magát viszi útra, magát olvassa és magát írja, újra meg újra. A sétálás *álmodozása* nyelvet talál a beszélő személyes idejének benső szekvenciájához, leválasztja magáról azt a hagyományt, mely a világból való kivonulást a sztoikus filozófia klasszikus örökségeként képzelte el. A jelentől való elfordulás útvonalai a *Séták* belső futamaiban nem a történeti múlt felé vezetnek, vagy egy idealisztikus igazsághoz, hanem a másik énhöz, ahhoz a folyton eltűnő és feltűnő tárgyhöz, mely a szövegnek egyszerre alanya és tárgya. Ezt az ingadozást a nyelvi energia minimum értéke fejezi ki, mely az önértékelés pátoszában⁸ teljesedik ki. Rousseau emlékezetes létezés-analízise előtt (gondoljunk az *Ötödik séta* képeire), mielőtt a „létezés érzése” közhellyé vált volna, Boulainviller megidézte a jótékony „tétlenség”, és „a létezés állhatatosságára irányuló vágy”⁹ emberi nemet üdvözítő jelentőségét. A létezés érzésének rousseau-i elemzése szinesztézia; az írás érzéki meghatározása az álmodozás teljesítménye. Az energetikai állapot kimagasló pillanatait, fölvilágosításait az állandóság és a folytonosság utáni vágy oltja ki. Ezen a helyen születik meg a bensőségesség modern fogalma, mely a külső és a belső fogalmaira nem oppozícióként, hanem saját, benső végtelenségének lehetőségeként tekint. A romantikus mozgalom számára már adottság, és nem eredmény, hogy létezésének *érzéséből* szervezi meg fikcióját. Baudelaire poétikájában a „tágasság” [*vaste*] fogalma a létezés érzésének színtere. A költői meditációban a kint és a bent dialektikája megszűnik, ilyenkor a „létezés érzése végtelenül felerősödik”.¹⁰ A bensőségesség itt nemcsak végtelen, de intenzív is, a lét intenzitásává lesz, mely a benső tágasságban bontakozik ki.

Rousseau gondolatrendszerében az írásnak kitüntetett jelentősége van. Az írás változó fogalma mindig filozófiai szándék függvénye. Az értekező, a törvényíró, a nevelő, a vallomást tevő beszédhelyzete minden esetben a megszólalási kritériumok érvé-

⁶ *Esszé a nyelvek eredetéről*. I. m. 58.

⁷ Jacques Derrida: „A veszedelmes pótlék” In: *Grammatológia*. Párizs, Minuit, 1967. Saját ford. 205.

⁸ Roland Barthes: Wou-Wei. In: *Le Neutre*. Párizs, Seuil, 2002. 227.

⁹ Michel Delon: Le sentiment de l'existence. In: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Párizs, PUF, 1988. 281.

¹⁰ Gaston Bachelard: L'immensité intime. In: *La poétique de l'espace*. Párizs, PUF, 1957. 176.



nyességéhez kötődik. Nagyon jellegzetesek a beszédhelyzetek fordulópontjai, s különös módon épp ez az a tényező, amely Rousseau kapcsán a legnagyobb ellenállást idézi elő az értelmezők körében. Az eleven, mozgásban tartott írás nem korlátozódhat filozófiai bölcseszövegek közvetítésére, folyton igazolnia kell érvényességét, vagyis meg kell küzdenie beszédének igazságvonalkozásaiért. Blanchot csodálatra méltóan fogalmazza meg, hogy a „hagyományos, önmagát igazoló cicerói beszédmód” és az „eredendő, közvetlen, semmiféle jogosságra igényt nem tartó” beszéd létmódja nem választható el élesen egymástól.

Rendkívüli nehézség kétfelé elköteleződni – egyszerre a retorika és az ártatlan beszéd felé –, ami voltaképpen az elköteleződés hiányaként írható le. Az írásban az a rossz, hogy hézagtalannak tüntet fel egy valójában szakadásokkal teli szöveget: sorozatok egymásutánja torlódik benne, kiszorul szabályozása alól a genesis működtetője, a pótlékok láncolatában nem működik értékreferencia, nincsen törvénné emelhető láncszem, az írás megváltoztatja a törvények szellemét, miközben éppen azt tanúsítja, hogy a törvény is nyelvi stratégia eredménye. Az autentikus „utánzás” szembefordul saját jóhiszeműségének követelményével, törvényességének leírását illegitimnek bélyegzi, belső erőforrása, hogy szembeszáll azzal a szerződéssel, amit a megnevezés jelöl ki számára. A vállalt munka *rendkívüli nehézsége*, hogy az írás tekintélye ellenében jön létre, és miközben filozófiai tartalmat ad e folyton száműzött és becsmért tekintélynek, irodalmi rangra emeli az ellenállást.

A labirintusos férfi

[esperanza me guide]

„Vándor vagyok a földön,
ne rejtse el előlem végződésed.”¹

Beleütközött az útvesztő egyik folyosójának zárfalába. Akkor hát újra és megint elől-ről kell kezdenie. Pedig mindez már évekkel ezelőtt indult el, de akkor egyáltalán nem úgy mutatkozott, mint lényeges kezdet, hanem inkább mint perifériális esemény. Mielőtt rátalált volna, a hozzá vezető út is labirintusnak tűnt. Persze utólag próbálja elrendezni és felgombolyítható fonatra fűzni a külső és belső történéseket, hiszen miközben benne volt, minden kaotikusnak látszott. Talán emiatt is olyan nehéz felfejteni az odavezető szálakat. Kitalálni innen, és újra elindulni. De akkor már nem útvesztőben, hanem labirintusban. Ott legalább van közép és van folytatás, akármerre is, de tovább visz az út, és nem pattintja vissza a benne járó, ahogy az útvesztő. Legalábbis most éppen ilyen olvasatban tűntek fel előtte legutóbbi éveinek eseményei.

Élesen élt benne az a késő estébe nyúló beszélgetés, amikor a festményről készült reprodukciót meglátta egy könyvben. Az arc vonásai már akkor is különösnek tetszettek, hatását pedig csak fokozta a ruházatra hímzett labirintus, az azt részben elfedő, kardmarcolatot tartó, színes köves gyűrűket viselő kéz, a ruhán a többi rejtélyes jel, a kép háttérében jól látszó két hattyú.² Akkor ezeknek még nem tudott nevet adni, csak azt érezte, hogy elkezdett valamilyen megnevezhetetlen köze lenni a képhez, a képen ábrázolt valakihez. Valakihez, aki nagyon távol volt, és most valahogy mégis közel jött hozzá. Szeretett volna róla megtudni valamit. Nem minél többet, csak néhány támpontot adó adatot. Kiderült azonban, hogy maga a festmény nem engedi a keveset: vagy minél többet el akar mondani magáról, vagy teljesen elrejt az információkat: minden újabb részletnél kiderült, hogy valószínű is és nem is, hogy igen is és nem is. Úgy érezte, ezzel azt üzeni a számára, hogy hosszabb időt kell rá szánnia. Ennyire azonban nem számított. Több év telt el. Ez alatt mintha belevonta volna őt is saját labirintusába. Vagy útvesztőjébe. Mert első pillantásra még az sem derült ki, hogy a fiatal nemes ruhájára hímzett jel labirintus-e vagy útvesztő: van-e középpontja, amelyhez vezet út, vagy nincsen, hanem csak sok-sok zsákutcából áll.

Ijesztőnek találta, mert folytonosan arra kellett gondolnia, hogy életébe is belefóndik ez a kép, labirintussá válik, mintha ekként kellene olvasnia eseményeit, találkozásait. Mintha jelzés lenne, útmutató, vezetne, kapaszkodót nyújtana, ráismertetne valamire vagy valakire, de mintha mindezt azonnal kétségessé és bizonytalanná is tenné. Az, hogy ilyen nagyon tud róla, hogy ennyire bevésődött emlékezetébe, hogy újra és újra felbukkan képzeletében és foglalkoztatja, már ez is túl sok volt. Az első év után egy időre megakadt a kutató munkával, és arra gondolt, hogy ha tényleg foglalkoznia kell a festménnyel, akkor az elküldi jeleit. Titokban mégis azt remélte, hogy ez nem lehet. Ez csak fantáziájáték. És mégis.

Amikor mindezt hirtelen felismerte, akkorra már több éve volt, hogy ennek a festménynek a történetét és szimbolikáját kutatta. Az első hónapokban, majdnem egy éven át nagy intenzitással, amivel akkor hagyott fel, amikor a Fitzwilliam Múzeum művészettörténetésének olyan kérdést tett fel, amit – mint később rájött – nem lett volna szabad, és gyümölcsözőnek indult levelezésük megszakadt.³ Ez kedvét szegte, mivel tudta, hogy – ismételve saját lelkének kivetítődő útvesztőjét – meggondolatlanságának köszönhető, hogy válasz nélkül maradt. Lehet, hogy valamiképpen nevéhez fűződik a festmény restaurálása? Amilyen az arc olyan végzetesen más, idegen, elfogadhatatlanul torz lett, az eredetin meglévő értelem csillogása pedig teljesen eltűnt róla... Talán éppen emiatt sem kellett volna ennyire expressis verbis kifejezést adnia véleményének... talán diplomatikusabban, talán óvatosabban, talán megértőbben... Mindezek azonban már csak utólagos gondolatok. A tények vannak, megtörténtek. Nem is próbálta szépíteni őket, és kíséreltet sem tett arra, hogy újra megpróbáljon kapcsolatba lépni a Fitzwilliammal.

¹ Zsolt 118, (III)19.

² Az elemzések még egy kentaurról is beszélnek, de a képen a rá utaló formából nem vehető ki tisztán, hogy valóban az-e, vagy pedig egy állatot itató alak a folyónál.

³ Köszönet Thyrsa Smith-nek, a Fitzwilliam Museum, Cambridge munkatársának, aki a festményről pontos és kimerítő tájékoztatást adott, például arról is, hogy a labirintusos ruhát viselő férfi feltehetően egy titkos szekta tagja lehetett.

Kivételes szerencsésének tarthatta, hogy látta a festménynek azt a reprodukcióját, amelyet még az 1985-ös restaurálása előtt készítettek róla.⁴ Időközben kiderítette, hogy a képmás amennyire egyedi, ugyanannyira bele is illik az 1500-as évek elejének velencei portréfestészetébe. Pontosabban: igen is és nem is. Az ábrázolt férfi ruhaviselete alapján teljesen felfedhető az 1510-es évek lombardiai fejedelmi udvarainak férfidivatja. Olyannyira, hogy a gyors divatváltozásokat a korabeli festményeken szembetűnő jegyek alapján nyomon lehet követni. Bartolomeo Venetónak több olyan férfiportréja ismert, amely az 1510-es években keletkezett. Közülük hármat⁵ nagyon hasonló viselkedetben ábrázol, de a negyedik és az ötödik⁶ is ugyanazt a divatot követi, csak valamivel egyszerűbben. Mindegyik portrészott hasonlóan puha, barretszerű kalapot visel, amely félhosszú hajviseletet enged láttatni; három barreten kerek medál is található. Mind az öt férfin hímzett nyakú fehér ing van, fölötte bársony felső (hímzett, illetve kettőn egyszínű), amelyet végül négy arcképen egy-egy prêmes gallérú kabát fed. A festmények háttérében ott a táj, de míg a szakállas portré teljes háttérét elfoglalja, addig három arc mögött függöny látszik, és a függöny mögül bukkannak elő a dombok, a fák, a távoli házak. Egy férfiportré mögött pedig egyszínű kék a háttér. Szinezi a szituációt, hogy ugyanezekben az években Tiziano⁷ és Domenico Capriolo⁸ is festett hasonló ruhát viselő férfiakról portrét. A férfiképmások valószínűsíthetően a mantovai Gonzaga⁹ udvarhoz tartozó nemesek arcképei lehettek.

Lassan kiderítette, hogy mindegyik festménynek megvan a saját, külön története, bármelyikkel foglalkozhatott volna, egyik sem lett volna érdektelen. A portrészott férfiak kiletéről azonban nem tudott adatokat találni, hiába is próbálta. Az arcképek és festők kileté sokszor keresztezte egymást. Például a ma Rómában található portré attribúciója sokáig félreismert volt. Tulajdonították Leonardónak, majd Holbeinnek is, míg végül a velencei iskola stílusának jegyei győzték meg a kutatókat arról, hogy Veneto-festménnyel állnak szemben.¹⁰ Ha érdekességekkel, összefüggésekkel vagy titokzatos dolgok felderítésével szeretett volna foglalkozni, bármelyik portrét választhatta volna. Azonban a róluk szerzett ismeretek mintha útvesztőkbe vezettek volna: mint ha egy idő után falat emeltek volna a továbblépés elé, majd újra és újra visszavezették *A labirintusos férfihoz*.

Ennek a festménynek a jelei-jelzései kezdtek el egyre szembetűnőbbé válni és a leginkább vártak a megfejtésre: érkezett egy-egy labirintust ábrázoló képeslap; váratlanul labirintusról szóló tanulmányra vagy rövid cikke bukkant; megtalált egy régebbi labirintusos folyóiratot a könyvespolcon, labirintusokról szóló könyvet kapott ajándékba. Mivel egyre többet foglalkoztatta a kép, talán azért is érezte egyre megdöbbentőbbnek azt, ami a festménnyel javítása során történt. Bár olvasott a restaurálás nevében elkövetett műtárgy-rongálásokról,¹¹ mégis meglepődve tapasztalta, hogy ennél a festménynél mintha személyesen is érintett lett volna. Ez visszavette kedvét: hiszen már nem láthatja azt, amit vagy akit szeretett volna és szeretne látni. Középről megnézni, nézni hosszan és látni azt, ami valójában. Az idő elcsúszása, valami érthetetlen beavatkozás, a történetek aszinkronicitása, valaki vagy valami más ezt már nem engedi meg. Ez a keserű felismerés egy időre elsodorta attól a meggyőződésétől, hogy foglalkoznia kell a labirin-

⁴ Reprodukciói megtalálhatóak in Hermann Kern: *Labyrinthe, Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds* Prestel, München, 1999. 291. o., és Paolo Santarcangeli: *A labirintusok könyve*, Budapest, Gondolat, 1970. fordította Karsai Lucia.

⁵ Bartolomeo Veneto (Veneziano): *Férfi arcképe (Portrait of a Gentleman)*, olaj, táblán, 73x58 cm, cc. 1512, Nazionale d'Arte Antica, Róma; Bartolomeo Veneto: *Férfi arcképe (Portrait of a Gentleman)*, olaj, préselt rostlemez, 76,8x58,4 cm, cc. 1520, National Gallery of Art, Washington; Bartolomeo Veneto: *A labirintusos férfi (Portrait of the Man of the Labyrinth)*, olaj, fa, 73x54,6 cm, cc. 1510, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁶ Bartolomeo Veneto: *Szakállas férfi arcképe (Portrait of a Bearded Gentleman)*, olaj, tempera táblán, 59x47 cm, cc. 1508–1510, Magángyűjtemény; Bartolomeo Veneto: *Férfi arcképe (Portrait of a Man)*, olaj, fa, 39,4x29,2 cm, cc.1510, Cleveland Museum of Art, USA.

⁷ Tiziano: *Férfi vörös kalapban (Portrait of a Man with Red Hat)*, olaj, vászon, 82x71 cm, cc. 1511–1512 vagy 1516?, Frick Collection, New York.

⁸ Domenico Capriolo: *Férfiképmás (Portrait of a Man)*, cc. 1511 vagy 1512, olaj, vászon, 117x85 cm, Ermitázs, Szentpétervár.

⁹ A Gonzaga család 1328-tól 1708-ig uralkodott Mantovában. (Shakespeare a *Hamlet*ben említést tesz bizonyos Gonzagóról, aki révén nagy valószínűséggel a mantovai Gonzaga családra utal.) A Gonzagák a Medici, a Habsburg, a d'Este családokkal kötöttek házasságokat, amelyek révén egyre magasabbra emelkedtek és egyre gazdagabbá váltak.

¹⁰ Ennek a képnek a háttérében lévő lovag és katona alakjai egy 1496-os Dürer-fametszet másolatai, ami nem csoda, hiszen Dürer 1490-es években tett velencei látogatása hatást gyakorolt a velencei portréfestészetre, ahogyan Dürerre is hatással volt a lombardiai festészet.

¹¹ Magyarul például: James Beck – Michael Daley: *Restaurálások kérdőjelekkel. Üzlet, kultúra, botrány*, Helikon, Budapest, 2000, Hajnal Péter fordítása.

tusos portréval. Belső labirintusának egyik szűk kanyarulatához érkezett. Mintha hajótörést szenvedett volna.

[forse che si, forse che no]

„...meddig rejtőzöl el, Uram, talán végleg?”¹²

Aztán mégiscsak a *labirintus* útmutatása alapján kellett elindulnia, mégha ennek a labirintusnak a rajzolata takarásban látszik is. A források Gonzaga-labirintust emlegettek a festménnyel kapcsolatban, azonban évekig csupán egy négyszögletes, mennyezetre festett Gonzaga-útvesztőben¹³ és körülötte bolyongott, amiről ráadásul azt gondolta – mint kiderült, tévesen –, hogy a Palazzo del Tè-ben található. Az útvesztő négy oldalának külső felén felirat olvasható, amely Vincenzo Gonzaga¹⁴ megpróbáltatásaira utal, aki Kanizsánál esett a törökök fogságába. Ezt azonban nem tudta beleilleszteni addigi ismereteibe. Miközben azt hitte, közeledik a középhez, valójában távolodott tőle. Ráadásul „kizökkent az idő...”

Újra tisztázni kellett a helyet, mielőtt bennragadt volna egy újabb szorosban. Melyik Gonzaga-palotában kell keresnie a *labirintusos férfi* labirintusát? A Palazzo del Tè-t II. Federico Gonzaga¹⁵ építtette Isabella ‚La Boschetta’ és a maga számára a Palazzo Ducale-tól távol, az eredetileg Tèjetónak nevezett szigeten, amit egy híd kötött össze a szárazfölddel. A Palazzo del Tè koncepciójának kialakítója, tervezője és a freskók nagy részének megfestője is Giulio Romano¹⁶ volt. Az egyes termek falait meghatározott – jórészt mitológiai – témára festett képek borítják, köztük leghíresebb az Amor és Psyché-terem. Bármennyire is vonzó lett volna ebben a szobában megtalálni a labirintust, és életértelmező szálakkal összekötni, ez nem működött, hazugság lett volna, hiszen labirintus a Palazzo del Tè épületén belül nem található: Giulio Romano a palotán kívülre tervezte a zöld sövénnel utakat kijelölő, szabálytalan geometriát követő kertlabirintust. Bizonyossá vált, hogy a *labirintusos férfi* ruhájára hímzett alakzatnak nem ez lehetett a mintája.

E szálakat összeszöve belső labirintusának külsőbb körívére került, így a középtől, a megoldástól újra eltávolodott. Nem volt könnyű a következő lépést megtenni. Valahogy mégis sikerült olyan ívre kanyarodnia, hogy elérkezessen a Palazzo Ducale-hoz, amelynek fokozatos bővítéssel kialakított, megközelítően ötszáz termes épületegyüttese, harmincnégyezer négyzetméteren, folyosókkal, galériákkal, belső udvarokkal, kertekkel, önmagában is hatalmas labirintus. Olyannyira, hogy még 1998-ban is fedeztek fel benne egy addig ismeretlen termet, amely valamikor feltételezhetően Monteverdi¹⁷ műveinek előadására szolgált.¹⁸ Amikor mindezt összerakta, rátört a teljes elveszettség érzése. Mintha egymást keresztező, egymásba futó Salamon-csomó vonalait rajzolták volna ki az események és ismeretek szálai. Lehet, hogy ez volt a legszélsőbb íven kanyarodó ösvény? Senki nem jött vele szembe. Nem látott más íveken haladó labirintusjárókat sem. Pedig itt kellett volna leginkább a segítség: egy szó, egy mosoly, egy érintés, egy találkozás. De nem adatott. Viszont a Palazzo Ducale-ban legalább voltak labirintusábrázolások. Elkezdett kutatni a Gonzagák után, akik a köztudatban valamiképpen háttérbe szorultak a firenzei Mediciek mögött. Pedig a majdnem négyszáz éven át Mantovában uralkodó dinasztia hasonlóan pompázatos kultúrát teremtett.¹⁹ A Castello San Giorgóban a család fénykoráról festett (Lodovico Gonzaga²⁰ által megrendelt) Camera degli Sposi²¹ falai ezt pontosan mutatják.

¹² Zsolt 72,25.

¹³ Palazzo San Sebastiano, Stanza del labirinto, Vincenzo Gonzagára utal a felirat. Köszönet Renata Casarinnak, a Palazzo Ducale művészettörténészenek, aki a Palazzo Ducale labirintusairól tájékoztatást adott.

¹⁴ Vincenzo Gonzaga (1634–1714).

¹⁵ II. Federico Gonzaga (1500–1540) Isabella d’Este (1474–1539) férje, 1490-ben kötöttek házasságot.

¹⁶ Giulio Romano (Pippi, 1492–1546), festő, építész, Raffaello Santi tanítványa volt. A Palazzo del Tè-n 1525 és 1535 között dolgozott.

¹⁷ Claudio Monteverdi (1567–1643) a zenekedvelő Vincenzo Gonzaga szolgálatában állt. Több ízben elkísérte a herceget külföldi útjaira, 1595-ben Magyarországon is jártak (törökellenes hadjáratban vettek részt).

¹⁸ Paula Bezzatti zenetudós vezetésével. Lásd: Howard Goodall: *Big Bangs The story of five discoveries that changed musical history*, Vintage, London, 2001.

¹⁹ A család hatalma 1628-ban kezdett hanyatlani, amikor II. Vincenzo Gonzaga csödbe ment, és az addig összegyűjtött kb. 2000 festmény és 20 000 antik szobor legjobb és nagyobb részét el kellett adnia. Ekkor került külföldre az itáliai reneszánsz műalkotásainak egy része is.

²⁰ Lodovico Gonzaga (1412–1478).

²¹ Camera Picta-nak is nevezik.



Ez a terem Andrea Mantegna²² alkotása, aki akkoriban már barátságban állt a kor neves építészével, Albertivel,²³ akivel valószínűsíthetően megbeszélte az alapkompozíciót, a perspektívalehetőségeket, amelyek a képolvasás kimeríthetetlen lehetőségeit tárták elé. De nem csupán ezek, hanem például a díszítésekbe rejtett képi utalások – így magának a festőnek groteszk önarcképe is – rengeteg megfejtenivalót kínált. Ezt kutatva saját labirintusának rövidebb, kanyargósabb részén érezte magát, és majdnem elsodorta a látvány gigantikus ereje, amelynek megragadhatatlanságán és megfoghatatlanságán keresztül derengett elő szépsége. Kényszerítő erővel és neheze ére eső önfegyellemmel kellett emlékeztetnie magát arra, hogy miért is van itt. Keresi *A labirintosos férfi* ruhájának mintájául szolgáló labirintust. Ezt kellene tisztázni: tényleg volt-e, van-e a minta mögött minta, valóban helytállóan utal-e erre a szakirodalom? Szerette volna megtalálni azt a képet. Azt gondolta, mindenképpen meg kell találnia.

Hiába, mert visszajutott a mennyezetre festett négyszögletű útvesztőhöz, ahonnan akkor tudott kilépni, amikor felfedezte belső útjain is az írást. Megpróbálta először kiolvasni, majd megfejteni a „Forse che si, forse che no”-t. Ez számára akkor egyként jelentette a beteljesedés kiszámíthatatlanságát, a reményt és a hiábavalóságot is. Úgy tűnt,

²² Andrea Mantegna 1460-ban költözik végleg Mantovába, ahol a Gonzaga család udvari festőjeként foglalkoztatják. A Camera degli Sposi festményeit 1465 és 1474 között készíti el.

²³ Leon Battista Alberti (1404–1472) építész, művészeti teoretikus, író, a perspektíva elméletének – Filippo Brunelleschi mellett – az egyik kidolgozója.

mintha ez a hat szó csak a külső írás tükrében lenne értelmezhető. Belső labirintusa megint választás elé állította. Megpróbált a reményre és az igenre koncentrálni, hogy kijuthasson a kanyarulatból, és egy újabb ívútra léphessen; hogy újra tudjon gondolkodni, és kezdjenek róla kopni a megtévesztő elfogultságok: „talán igen, talán nem”... már-már azt hitte, megvan a megoldás, amikor, mintegy ráadásaként kiderült, hogy ez a kezdő sora annak az 1500-as évek elején népszerűvé lett szerelmes dalnak, amelynek szerzőségét Isabella d’Este-nek tulajdonítják.²⁴ Mire kitisztult volna egy kicsit, össze is kuszálódott minden.

Tudta, hogy nem ezt a labirintust keresi, de talán ez a néhány kezdősor kellett a továbblépéshez. Azt hitte, segítségére lesz, ha megtudja, kik festettek muráliákat a Palazzo Ducale számára. ... Perugino, Correggio, Pisanello, Andrea Mantegna, Giulio Romano... De hiába derítette ki, mert mégis és megint csak az útvesztettség érzése kerítette hatalmába. Az, hogy talán nem is fogja megtalálni se a közeget, se a kijáratot. Nem jutott eszébe, hogy más megoldás is lehet, és hogy figyelhetne a festmény más jeleire is: a fenyőtobozra, a hét gyöngyszemre vagy a kardra. Végül a forma lendítette tovább: egy sajátos, süveg alakú, kicsit szikkurátszerű hegyrajzolat, amelynek oldalán spirálvonalú bevésődések jeleztek utat. Valahogy az az érzése támadt, hogy nem először látja ezt így megjeleníteni. Valóban így volt: abban a korszakban több festményen is előfordul ez a süveghez hasonlító alakzat.²⁵ Végül felismerte a Palazzo Ducale-ban: hasonló megtalálható a palota „studiolo”-jának a falán is, abban a szobácskában, ahol Isabella d’Este a leveleit írta. De nem csak ott, hanem a Lovagterem falára is festettek hasonlókat.²⁶ Ez volt az.

Vége oda érkezett. A barnás-sárgás-vöröses árnyalatú falfestményen feltűnő hegy körül halvány vonalak rajzolódtak ki, amit csak alaposabb megfigyelést követően lehetett észrevenni, még pontosabb megfigyelés után pedig rajzolata is kivehetővé vált. Labirintust rajzoltak ki az ívek.²⁷ Olyan vonalút, ami *A labirintusos férfi* ruházatán lévőre emlékeztetett. Itt is takarásban van a közepe, éppen a hegy fedi el, vonalai pedig egy folyó nyomvonalát rajzolják ki, amelyen vitorlások hajóznak. Megvolt hát a hasonmás, és ez, bár csendes örömmel és megnyugvással töltötte el, belső labirintusából nem juttatta ki. Lehet, hogy ehhez egy éles kardvágás kell. Vagy erősebben szorítani a kard markolatát.

[né con speranza né con timore]

„...s ha végére érnék, az csak kezdet volna.”²⁸

Mivel azonban nem tudott lemondani *A labirintusos férfiről* szerzett első emlékenyomatairól, elhatározta, hogy felülírja a torzításokat, a realitás korlátait, és megőrzi ennek a képnek a szépségét, eredeti arcvonásait, kérdő tekintetét, ha máshol nem, legalább emlékezetében és képzeletében. Ez nem volt túl nehéz, hiszen miközben a valóság és a képzelet pengeélén egyensúlyozott, adódott jó néhány rejtjeles meglepetés, fordulat, amelyek újra csak felderítésre vagy megoldásra vártak; mindez jókedvre derítette, továbblépésre készítette. Tisztán és józanul tudta, hogy az egyensúlyra kell nagyon vigyáznia, mert az illumináció fényességét gyakran el akarta sodorni a vakmerő imagináció ereje.

Hogy élénkebben tudja előhívni a felülfestés mögött rejtőző arcot, a ruházat szimbolikájának megfejtését összegezte, szemmel végigkövette labirintusát, amiről tudta, hogy az életút jelképe, ívei az élet szimbolikusan bejárható útjai. Végigmenni a labirintus körein, a lélek gyakorlatát jelentette, rezdüléseire, üzeneteire figyelni a Jeruzsálembé vezető zarándoklatként is értelmeződött a középkorban. Észrevenni a kisebb vagy legapróbb dolgokat is: például, hogy nemcsak egy labirintus díszíti a ruhát, hanem a Salamon-csomónak nevezett kilenc kisebb is. Ez a forma is ugyanúgy négy pontból

²⁴ Kottája megtalálható Isabella d’Este második studiolója falborításának egyik intarziáján. Vannak olyan források, amelyek szerint Isabella d’Este nem a dal szerzője, hanem számára (a „szeszélyes Isabellának”) írták a népies ihletésű dallamot.

²⁵ Például Andrea Mantegna (1431–1506): *Imádság az olajfák hegyén* (*The Agony in the Garden*) című festményén is hasonló hegyforma található); tempera, fatáblán, 63x80 cm, cc, 1455 vagy 1558–1560, National Gallery, London.

²⁶ In: Appartamento di Corte Nuova in Palazzo Ducale, Sala dei Cavalli.

²⁷ Giulio Romano, illetve műhelyének alkotása.

²⁸ Zsolt 138,18.

indul ki, kilenc átlóban kijelölt ponton halad át, és egyfajta önmagába záruló labirintus. Nincs sem vége, sem eleje, Isten kifürkészhetetlenségének a jele. A labirintus bejáratánál a fenyőtoboz az élet tüzére, körülötte a hét gyöngy a Szentlélek ajándékaira utal. A kard a lelkierő jelképe, a lélek kardját jelenti. A barretre tűzött jelvényre festett hajótörés-jelenet Szent Pál megpróbáltatásain keresztül az üldöztetést és a szabadulás reményét ábrázolja. A jelvény felirata is ezt erősíti: „Esparanza me guide”. A remény vezet engem.



Valójában azonban nem tudta teljesen feloldani, képtelen volt elsimítani önmagában azt az ellentmondást, ami a jelvény felirata és Isabelle d'Este jelmondata között feszült, és amelyet a valósággal való szembesülése során mégis egyre inkább kénytelen volt magáénak vallani: „né con speranza né con timore”.

Sem remény, sem félelem: egyik sem segít. Lelkében és értelmében folytonosan szembeszegültek egymással. A „se félelem” jobban ment. A reményről nehéz volt lemondania, vagy inkább: megszabadulnia tőle. De tudta, jobb a világos tisztánlátás, mint a ködösítés, amely önbecsapásokba és önáltatásokba sodorhatja. Érezte, hogy kegyetlen önmagához, de ez még mindig jobb volt annál, mint amikor az események vagy valaki más volt kegyetlen hozzá. Nem akarattal és nem szándékosan, hanem a dolgok természetéből fakadóan. De ezek az érzelmek, megérzések már olyan területre vezettek, amelyeket sem a ráció, sem a tények nem követhettek, így nem is vitatkozhattak velük. Mintha életébe is be akart volna újra és újra szövődni a remény. Ő azonban ki akart tartani a reneszánsz uralkodónő mottójánál: „nec metu nec spe”.

Hiába is szerette volna a legteljesebb akarattal akár elfogadni, akár felülírni a világosan megmutató tényeket, hiába akarta a legtisztánlátóbb szándékkal, mégsem tudta elfogadni, hogy nincs az, ami van, és hogy létezik, ami nincsen. Ez valahogy messze meghaladta azt, amiről úgy érezte, lehetséges a számára. Nem tudta, hogy a labirintuson kívül vagy belül van-e, és hogy ennek van-e, lesz-e még jelentősége vagy realitása. Jobb-e, ha vár, vagy jobb, ha elindul és hagyja, hogy belekeveredjen? Melyik megtevesztésben jobb? A lehetőben vagy a lehetetlenben? Hogy lehet kívül maradni? Lehet-e? Lehet-e az emberiről fokozatosan leváló életeseményekben még mindig és továbbra is emberként élni? Mi kell a megmentő értelemadáshoz?

Mielőtt azonban még nagyon belebonyolódott volna ki tudja hová vezető gondolatfolyamokba, képzeletében megjelent Andrea Mantegna egyik angyala, amit a Camera degli Sposi mennyezetére quodlibetként festett.²⁹ A kilenc kis angyal közül ezt az egyet látjuk hátul nézetben; dundi combjain jól kivehetőek a gyűrődések, amelyekből kikerekedik gömbölyű popsija, kis szárnyai mintha hetykén számfűlet mutatnának a nagyközönségnek. Az összes többi figurával – a többi angyallal és az öt emberi arccal – ellentétes irányba néz. Ahogy (neki) tetszik. Miközben mindegyik alak befelé-lefelé a fejedelmi udvarra, a hatalomra kukucskál, arra kíváncsian, mit csinálnak mások ott lenn, ez a hetyke kis angyal kifelé-felfelé az égre tekint, és a hátsóját mutatja oda. Láthatóan – bár trompe l'oeil-ben, szemet megtévesztő látószögben – mégiscsak van egy másik iránya is a festménynek, amely kitágítja, végteleníti horizontját. Vannak, lehetnek más szempontok azon kívül is, mint amelyekre gondolnánk. Elmosolyodott, és mintha hirtelen bevilant volna labirintusjárásának értelmetlen értelme, az illúzió és a valóság megtévesztő összjátékába bonyolódás hiábavalósága. Gondolatban letért az ívutakról, átszelte a labirintus köreit egészen a középig, majd át tovább képzeletbeli tengelyén, össze-vissza keresztezve, átvágva az íveket. Nem akart több takarást, nem akart több önmegtévesztést. Csak osztozni a perspektívával pompásan játszó festmény fanyar humorában és a felfelé tekintető angyal nézőpontjában.

²⁹ Oculus, fresko és al secco, 270 cm, Palazzo Ducale, Castello San Giorgio, 1473.