

A „VILLA” KÖVEZETÉBE VÉSETT EMLÉKEZET

– a mester kézjegye El Biártól
Balácáig

„Az esemény elbeszélhetetlen,
de a történet folytatódik.”

Jacques Derrida

„Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy kőpadló, egy egész történet” – ezzel a mondatlal kezdődik Jacques Derrida ábécéjének *K. Kőpadló* című szócikke.¹ Derrida korábban már többször utalt arra, hogy igazából mindig is az volt az álma, hogy egy „énpontú” szöveget írjon, ami azonban sosem sikerült, mert mindig másokra bukkant rá.² Most viszont „egy egész történetet” kezdett el mesélni magáról, pontosabban a kőpadlóról, még pontosabban annak egyetlenegy kockájáról, amely *történetesen* róla beszél. Mégpedig több hangon, több műfajban, több médiumon keresztül. A Derrida-filmben, a filmforgatásról írott kötetben, a film bemutatóját követő beszélgetésekben.³

A szóban forgó könyvet ketten jegyzik, Jacques Derrida, az 1999-es *D’ailleurs Derrida* („Derrida máshonnan”) című film *Szereplője és Safaa Fathy*, a film *Szerzője*. Mindketten megírják a

maguk kőpadló-történetét. Fathy a filmforgatás nézőpontjából az *Enfin la maison à El-Biar* („Végre az El Biár-i ház”) című írásában, Derrida pedig az önéletrajzírás és a filozófia szempontjából a *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum* („Levelek egy vakról. Punctum caecum”) című szövegében.⁴ A gyakorlott Derrida-olvasók szemében ez a szócikk jól illeszkedik a sokszögű életműbe, a kezdőknek pedig ez jelentheti a beavatást a dekonstrukció rejtelseibe. Pár oldalnyi szöveg egy kőpadlóról, egy gyermekkori emlék makacs visszatéréséről, a visszatérés filozófiai, irodalmi és kulturális vetületeiről – egy mesterien megírt szöveg egy mesterien szerkesztett kötet kellős közepén.

Anélkül, hogy erre az egy kockára tenném fel az egész Derrida-életművet, vagy a dekonstrukció alapköveként, sarokköveként, esetleg záróköveként értelmezném ezt a szócikket, megkockáztatom a lehetetlent – kiakadni egy olyan Derrida-idézet-mozaikot, amelynek mintázata El Biártól Balácáig vezet.



A kőpadló csak egy pillanatra tűnik fel a Derrida-filmben

(*Film-kocka-kövek*) Első látásra nincsen rajta semmi különös, de rögtön fennakad a tekintet azon a kockán, amelyik nem illeszkedik a mintázathoz, megtöri a vonalvezetést, megbontja az összhangot, felforgatja a szögek, rombuszok, vonalak rendjét, alig érzékelhetően ugyan, de kizökkenti a filmelbeszélést

1 Jacques Derrida–Safaa Fathy: *Tourner les mots. Au bord d’un film.* („Szóforgatás. Egy film margójára”). Galilée, Paris, é. n.

2 Jacques Derrida: „Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes”. *Confrontation*, 1988/19. 19–45. o.

3 A film és a kötet értelmezéséhez lásd Jacques Derrida: *Trace et archive, image et art.* Galilée, Paris, 2014. 5–76. o. (https://redaprendreycambiar.com.ar/derrida/frances/trace_archive.htm)

4 Derrida–Fathy: i. m. 62–63., 71–126. o. A könyvből vett idézetek oldalszámát a továbbiakban a főszövegben adom meg.

a ritmusából. A verbális narráció és a vizuális narráció első nézésre összhangban van egymással a filmben: a film főszereplője Derrida, az ő hangja és alakja köti össze a spanyolországi, kaliforniai és algériai helyszíneken forgatott felvételeket; ám ez az összhang kétszer is megbomlik, egyrészt az algériai felvételek, másrészt a filmezést filmező filmkockák esetében. Mindkét esetben megszakad a narráció, a filmírás azonban folytatódik – a montázs-, illetve vágástechnika segítségével ily módon az első esetben az *anakoluthon*, a második esetében pedig a *mise en abyme* alakzatát hozza létre.⁵

Derrida minden „nosztalgériája” ellenére nincs jelen az algériai forgatáson, de a hangja egészen El Biárig követi a kamerát; ott hirtelen megszakad az elbeszélés, és a kamera veszi át a szót. A városkép-felvételekbe beleszűrődik az utca zaja, a lépcső-filmkockán úgy tűnik, mintha Derrida fehér haja lebentenne be a képbe, ám amint az alakok megmozdulnak, kiderül, hogy a kamera két nőalakot rögzített (az egyik talpig fehérben, a másik fekete-fehérben), akik egy pillanatra fedésben voltak, majd elindulnak felfelé a lépcsőn. Amint a kamera a Derrida-házhoz közelít, megszólal a zene, és a lépcsőn meg az előszobán át egészen a kőpadlóig kíséri a kamerát, amely egy másodperc töredékéig megáll a fordítva berakott kockán, és visszadja a szót Derridának.

(*Néma-film-kockák*) Az algériai filmfelvételek rejtett kamerával készültek, megfigyelés alatt. „Némák a Derrida házáról készített képek is” – meséli Safaa Fathy a filmforgatás történetét. Derrida az indulás előestéjén „félénken egy csekélységet” kért Safaa Fathytól: keresse meg azt a „deformált, aszimmetrikus, deszinkronizált kőpadló-kockát”, amely nyomot hagyott az emlékezetében. Az emlékezet, mondja Jacques, „a sebre, a szétváltra, a heterogénre épül” (62. o.). A házról készült

kültéri és beltéri felvételeken senkit nem látni, a lakók „elbarikádozták magukat”, mintha szellemház lenne, mintha valóban minden úgy maradt volna, mint Derridák idejében, a nappali, a zongora, *A kölyök* (Chaplin) képe a falon, a szoba, a kert. A ház jelenlegi lakójának csak akkor jelent meg a mosoly az arcán, jegyzi meg Fathy, amikor rákérdezett az elhibázott kőpadlóra: „Ah, a fordított kocka, ott van” – felelte a szőnyeget, és újjal mutatott rá. Mustapha, az algériai filmes, aki „legalább annyira hitetlenkedve, mint elképedve” készítette el a felvételeket – közelkép, távolkép, mozgáskép –, folyton azt ismételte, „hihetetlen, hihetetlen, hihetetlen”. Vajon a kőpadlóra gondolt, vagy arra, hogy a Franciaországból érkező kollégák ilyen nagy jelentőséget tulajdonítanak egy közönséges, sőt elrontott kockakőnek? A filmkockák némaságát – amely egyrészt a politikai helyzetből adódik, másrészt abból, hogy a jelenlegi lakók nem tudják, kinek is az „érdeme”, hogy a ház képbe kerül – mintegy ellenpontoszák a szövegben megjelenő szereplők gesztusai és szavai, valamint a rendező megnyilatkozásai, aki nagyon is jól ismeri a kőpadló-kocka rejtélyét: „Nem, az élet nem olyan egyszerű, egy fordított kocka, egyetlenegy a sok száz jól lerakott kockalap között, igen, ez a kocka a világ közepe. Közelkép egy távoli emlékről, mintha az emlékezet emlékezésvesztéssel szembeni kihívása lenne.” (63. o.)

(*Emlék-kép-kockák*) „Az a kőpadló, amelyről beszélni fogok, még most is ott található a »villa« előterében” – meséli Derrida a szócikkben. A városon kívül lakók nevezték „kissé fellengzősen” villának a házat, amely évtizedeken át őrizte a kis Jackie nagy titkát. Aki három hangon szólal meg a szövegben: Jackie, Jacques és Derrida hangján. Jackie a gyermekkori én szempontjából, Jacques az önéletírás, Derrida pedig filozófiai nézőpontból közelíti meg a kőpadló-történetet. A három hang váltakoztatása nincs mindig jelölve, a gyermekhang – többnyire idézőjelekkel – az egyes jelenetek zárlatában található. Az alaphangot az önéletíró-elbeszélő adja meg, majd átvált a filozófiai diskurzus hang-

⁵ Derrida írásmódja és a montázstechnika kérdéséhez lásd Gregory Ulmer: *Applied Grammatology* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1984), a dekonstrukció és a filmírás kérdéséhez pedig Peter Brunette–David Wills: *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton University Press, 1989), ill. uő szerk.: *Deconstruction and The Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge University Press, 1993).

nemére, végül pedig visszatér az önéletírói hangra. Az egyes bekezdéseknek eltérő a hossza, de hasonló a szerkezeti felépítése, mintha ugyanazt a szöveglakási mintát követnék, ám minden alkalommal más és más megvilágításba helyezik az emlékképet. Az első idézet-mozaikkocka az életrajzi adatokat követően hirtelen átvált a filmkocka-kép leírásába, majd visszatér az életrajzi elbeszélő hangjára, amely mintegy keretezi a történetet. Derrida úgy siklik át a képleírásba, hogy az olvasó alig észleli a váltást. A Derrida-szem kameraszem, amely a filmkocka-kép külső leírását adja: „El Biárnak ebben a »villájában«, az Aurelle de Paladines utca 13. szám alatt töltöttem a gyermekkoromat és az ifjúságomat (1934–1949), ezt követően 1962-ig már csak a szünidőre tértem vissza oda, majd 1971-ben tettem egy látogatást az új tulajdonosoknál; 1984-ben voltam ott utoljára. Gyorsan átsiklik a kőpadlón (virágminták, barna és fehér rombuszok, csak szögek és egyenes vonalak) a kamera, mégis úgy tűnik, mintha alig észrevehetően ugyan, de egy pillanatra megállna egyfajta »hibán«: egyetlen rosszul illesztett, szétvált, kikökkent, kimozdított vagy rosszul elhelyezett kockán. Mi ez? Minden szög rossz irányba fordul. Azonnal szembeszökik: ezt a kockát fordítva illesztették a másik két kocka motívumához, amely szintén szögekből áll. Az exodust követő utolsó látogatásaim egyikén újra megnéztem ezt a kockát. Meglepődtem, amikor azt láttam, hogy az a bizonyos rendellenesség még mindig változatlan, tiszteletben tartják, érintetlen a kövezeten és az emlékezetemben is.” (89. o.)

(*Hiányzó-film-kockák*) Nem ez volt az első alkalom, hogy a kocka körül forgott a beszélgetés, derül ki Derrida szövegéből. Nurith Avivval és Sam Weberrel már korábban elkezdtek egy „beszélgetés-forgatást”, amelyhez pár felvételt is szerettek volna készíteni El Biárban. A filmterv valami miatt meghiúsult, a filmforgatásról írott szócikk előhívta ezt az emléket, hiányérzetet keltett benne, kikökkentette, meggondolkodtatta, arra készítette, hogy az emlékezetében kutasson, szándékoltnan visszatérjen rá egy passzussal lej-

jobb, majd a Weber-szócikkben is, ahol újabb kimaradt filmkockák bukkantak elő. „W” betűvel kezdődő eredeti francia szó nincs is, figyelmeztet Derrida – de mi is eredeti francia ebben a filmben, teszi fel a kérdést, ami mindazonáltal „lefordíthatatlanul” francia? (123. o.) Maradnak hát a tulajdonnevek, a két nagyszerű Weber (Elisabeth és Sam) nevezetű barát, akik ugyan ott voltak a titokról tartott kaliforniai előadásán, amelyet két órán keresztül rögzítettek a *Derrida máshonnan* című filmhez, csakhogy ezek a filmkockák kimaradtak a végső változatból, így a két Weber a filmben „láthatatlan” maradt.⁶ Az emlékezés technikája, pszichológiája és az alkotáspszichológia szempontjából is érdemes lenne megvizsgálni a két szövegrészt, az egymást előhívó emlékképek egymásra gyakorolt hatását, a kimaradt filmkocka-kísértetek visszatérését, a korábbi (*Ghost Dance*, 1983) és későbbi (*Derrida*, 2002) filmek kimaradt jeleneteit, különös tekintettel arra, hogy a szócikkben Derrida ezen a ponton vált át az *accident* (szerencsétlen véletlen, baleset, hiba, zavar, alaktani változás stb.) kifejezés használatára. A szóváltás perspektívaváltást is jelez: Derrida eddig külső perspektívából írta le a kőpadló-kockát, most belső perspektívából jeleníti meg. Korábban „már felidéztem ezt a különös balesetet, e részlet látszólagos jelentéktelenségét, az emlékezés legmelankolikusabb pillanataiban való kitartó jelenlétét, a visszatérésben való állhatatosságát. Azt mondtam, *állhatatosságát*, mivel úgy tűnik, hogy a dolog, ami igazából nem más, mint egy illesztési hiba, engem szólít meg. Engem hív – mint valaki más (de kit?). Mégpedig olyan messziről, olyannyira messziről, hogy úgy tűnik, mintha felidézne, beidézne, mintha fülsiketítő csendje emlékeztetne, ő, engem, rá, még mielőtt én magam emlékezhethék a Dologra. Aszimmetria – a *dologban* rejlő aszimmetria, ezek a rosszul fordított rombuszok, a rossz irányba forduló szögek éle, ez a kikökkentett rend, íme, ami aszimmetrikusan, egyoldalúan hoz-

6 A könyvváltozatba ugyanakkor bekerült egy olyan fotó, amelyen legálább az egyik Weber (Elisabeth) látható. A fotó J. Hillis Miller lakásán készült, aki szintén feltűnik egy pillanatra a filmben Peggy Kamuf társaságában. Ebben a filmben Derrida barátai közül Jean-Luc Nancy szólal meg. (l. m. 144–146. o.)

zám fordul, hozzám, és azt követeli tőlem, hogy feleljek, feleljek meg neki, még mielőtt én kezdeményezhetném, hogy felé, a Dolog felé forduljak. Ris-Orangisban felvettünk előzetesen egy beszélgetést erről a témáról, Nurithal és Sammel, nem tudom, mi is lett a kazettával. Életem első évtizedeiben látnom kellett anélkül, hogy láttam volna, látnom kellett, amint a tekintetem fennakad, anélkül, hogy fennakadtam volna, egy alig érzékelhető időben, látnom kellett, amint tudattalanul mintegy rabul ejtett, eltérített, zavart



A kőpadlóról készült közelkép a könyvben

vagy kérdéseket intézett hozzám ez a hiba a lábam alatt. Naponta talán százszor is.” (90. o.)

Ez az idézetkocka az emlékezés és az emlékeztetés, a szándékolatlan, szándékolt és utóemlékezet különbségein túl nagyon jól mintázza azt is, hogy a „baleset”, az illesztési „hiba” nem egyszerűen egy visszatérő gyermekkori emlék Derrida számára, hanem prózapoeitika (az egykori történet és a hiány elbeszélhetősége), filozófiai (a dologhoz való viszony értelmezése) és módszertani (a mesterségbeli tudás) kérdés.

(*Kézjegyek*) „Soha nem fogjuk megtudni – írja Derrida –, hogy ez a mostantól visszafordíthatatlan »baleset« eredetileg a véletlen műve volt-e, ügyetlenség, nemtörődomség vagy egy tapasztalatlan munkás figyelmetlensége – vagy éppen fordítva, szándékolt.”

(91. o.) Azt viszont tudni véli, hogy „egyesekek” szerint Algériában „a szakképzett kézművesek (...) szántszándékkal egy tökéletlenségre utaló nyomot hagynak maguk után. Babona és aláírás egyszerre. Kiengesztelni a sorsot, talán azért, hogy elhárítsák a szemmel verést.” (Uo.) A Kelet-kutatóktól azt is megtudhatjuk, hogy „a keleti szőnyegekben is mindig van egy szövési »hiba«, amely az isteni kert ábrázolásának lehetetlenségét példázza”.⁷ Derrida szövegeit olvasva pedig azt is megtapasztalhatjuk, hogy a dekonstrukció

mesterségbeli fogásait nem csak az ismert mesterektől – Nietzsche, Freud, Heidegger – tanulta, hanem az ismeretlen kézművesektől is elleste, a takácsoktól, akik képesek a visszajáról is szólni a vásznait, vagy az algériai kőpadlórákó mesterekről, akik egy „elhibázott” kőkockán hagyják rajta a kézjegyüket: kockáztatják a tökéletlenséget, hogy megnyerjék a tökéletességet. Derrida mesterfogása a dekonstrukció, amely „egy kettős gesztus, kettős tudomány, kettős írás révén a klasszikus oppozíciók felforgatását és az

általános rendszer kimozdítását” gyakorolja.⁹ Derrida mindig megtalálja azt az „elhibázott” kockát, az ismert vagy ismeretlen mester „kézjegyet”, amely kifordítja a szöveget (filmet, képet) a sarkaiból, kiköckenti a metafizikai vagy retorikai kerékvágásból, felfedi azt a kettős kötést és kettős törvényt („a baleset törvénye és a törvény balesete”), amely egyszerre kötelezi, néhol performatív önellentmondásba keveri a szerzőt és a szöveget – de soha nem kecsgetet azzal a reménnyel, hogy helyrehozza vagy kijavítja a hibát, mivel ez a hiba a szöveg (vagy film, kép) létrejöttének feltétele, nem pedig következménye. „Több mint húsz éve, anélkül,

⁷ Gécz János közlése.

⁸ Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy eredetprotézis*. Jelenkor, Pécs, 1997.

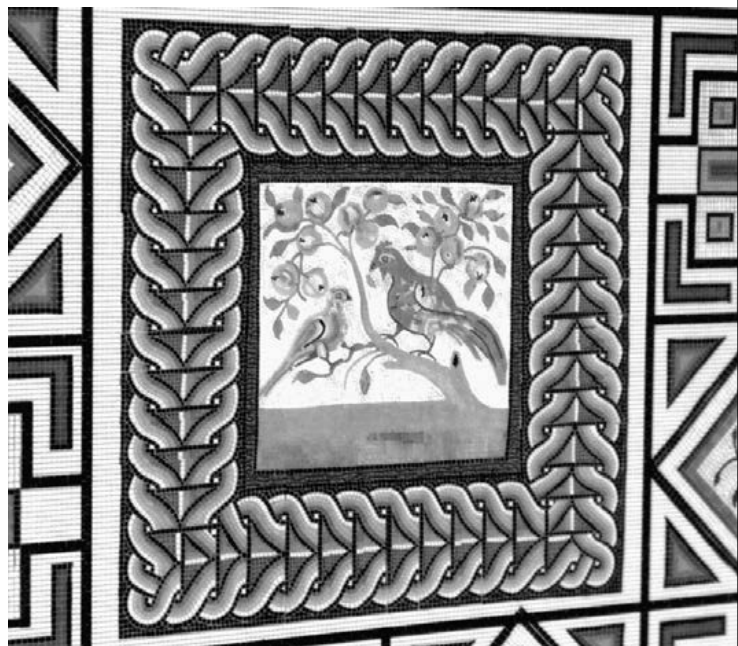
⁹ Jacques Derrida: „Signature événement contexte”. In uő: *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris, 1972. 392. o.

hogy rá gondoltam volna vagy emlékezetembe idéztem volna, hogy valaha is fennakadtam volna rajta, hogy megszakítottam volna lépteim mozgását vagy tekintetem irányát, hagynom kellett, hogy belém pecsételődjön az egész test ismétlődő félbeszakadása, beírásának, eltorzításának jegye. Az én testemnek kellett volna egy gesztussal mindent helyretolnia. Egy hibát kijavítania, egy gyártási hiba vagy valamilyen eredeti bűn megbánásával a lábam alatt. Egyfajta kiegészztelődés- vagy megváltástörténetnek kellett volna belaknia, szűkösen, ezt a szerény helyet. A testemnek virtuálisan, csendben, de fáradhatatlanul meg kellett volna kísérelnie helyre tenni a dolgokat. Csendben, lábujjhegyen mímelnie kellett volna a helyrezökentést, a javítást, a helyrerakást. Tehát a rend visszatérését (amennyiben az eltolódott, kizökkent, kizökkentett kőkocka *out of joint* – és ahogy Hamlet mondja, »*I was born to set it right*«, nekem kell helyreraknom –, arra születtem, hogy helyretoljam azt). Hogy helyreállítsam a rendet vagy igazságot tegyek. De talán kevésbé azért, hogy helyreállítsam a rendet, sokkal inkább azért, hogy egy rendtelenség őrszeme, kísértetek és büntettek vak és éber őrzője legyek. Minden alkalommal, naponta száz alkalommal, minden egyes alkalommal, egyszer s mindenkorra, fájdalmas élvezet, egy tudattalan sántítás ritmizálta minden lépésemet. Nem mintha *megbotlottam* (...) volna a *relief*en egy akadályban. Nem volt ott *relief*. Átsiklottam rajta, a tekintetem átugrotta ezt a »rossz lépést«, meg is feledkeztem róla. Kivéve egy belső és tudattalan rosszalló önsanyargatást: »Mikor tesszük a helyükre a dolgokat? Meg kell mondanom a szüleimnek, hogy valami itt, ebben a házban nincs rendjén. A maguk mentire hagyjuk a dolgokat, hagyjuk, hogy rosszul menjenek, ezekben a vonalakban, ezen a vonalon. Tudniuk kell, hogy ez így nem mehet tovább, mint megannyi más dolog ebben a házban.« (91. o.)

Ennek a szövegrésznek két ismert szereplője is van: zárójelben érkezik Hamlet, lábujjhegyzetben pedig Proust. Hamlet gyakoribb vendég Derridánál, különösen a *Marx kísértetei*

(1993) című könyve óta; mindazonáltal itt válik Derrida életének főszereplőjévé. Proust ritkábban jelenik meg, de ebben a kötetben kétszer is felbukkan. A *Contre-jour* („Ellenfény”) című részben az *anakoluthon*, valamint a hazugság kérdésével kapcsolatban, ebben a szövegrészben pedig a „megbotlik” kifejezéshez fűzött lábujjhegyzetben.

(*Kockakövek*) „Az a tapasztalat, amelyre én hivatkozom, semmiben sem hasonlítható Proust »két egyenetlen kockakövéhez« a Guermantes-palota udvarában vagy a »két egyenetlen kőlaphoz« Szent Márk kereszt-



A balácai Villa Romanában

lőkápolnájában” – jelenti ki Derrida a „szerénységre” és az „igazságra” hivatkozva. A szerénység a Prousttal szembeni tisztelet jele, az igazság pedig az, hogy bár Derrida kőkockája kísértetiesen emlékeztet Proust kockaköveire, az egyes szövegekben különbözően funkcionálnak. Két ilyen különbség körvonalazódik a lábujjhegyzetben, az egyik a retorikai funkcióból, a másik a műfaji különbségből adódik. Derrida a főszövegben is hangsúlyozza és a lábujjhegyzetben is kitér arra, hogy az ő „szegény kőkockái” esetében nincsen *relief*, a kockák „mindennapiak”, nem „datáltak”, nem hoznak létre eseményt: „Nap mint nap láttam azokat és átléptem raj-

tuk. Nem alkottak semmiféle *reliefet*. Soha nem botlottam meg bennük, nem is akartam beléjük »botlani«. Ők is egy »balesetet« jele-
nítették meg, de ez a tapasztalat egyáltalán nem vette magára a *datált* esemény vagy re-
veláció formáját. Soha nem »veszítettem el az
egyensúlyomat«, mint Proust narrátora...
aki az egész elbeszélést annak a jegye alá he-
lyezi, amibe beleütközünk, és akivel a dolog
egyszer történik meg, még akkor is, ha az
egyik esemény egy másikra emlékeztet: »...a
gépész kiáltására épp csak annyi időm ma-
radt, hogy gyorsan odébb lépjek, s hirtelen
annyira hátrahúzódtam, hogy akaratom elle-
nére megbotlottam a meglehetősen egyenet-
len macskaköves szakaszon...« Később: »De
amint visszanyertem az egyensúlyomat, egy
kőre léptem, amely kissé lejjebb volt, mint az
előző...«¹⁰ (91. o.)

Vajon miért hangoztatja Derrida ennyire
kitartóan, hogy a különbség a *relieffel* kap-
csolatos? Végére is nem pusztán a kő meg-
munkálásában vagy a lerakásában keresendő
az eltérés. Proust narrátorát a kockakövek
vagy a templom kőpadlójának kövei közötti
szintkülönbség megtapasztalása, azaz egy
térbeli tapasztalat billenti ki az egyensúlyá-
ból és emlékezteti egy korábbi eseményre. Ez
a tapasztalat a narrátor tapasztalata, az ol-
vasó követi ugyan a narrátort az olvasásban
mint allegorikus tevékenységben, s bár lehet-
nek hasonló tapasztalatai, amelyekre ez az
eset emlékeztet, a kizökkenés mégsem az ol-
vasás terében és idejében, hanem az elbeszél-
t – kizökkent – időben és térben történik. Eb-
ben a tekintetben a *relief* funkciója a „*mise en
relief*”. Derrida szövege esetében nem a szint-
különbség, hanem a rosszul illesztett kocka,
azaz a minta megtörése zökkenti ki a nézőt
és az olvasót a szemlélődés és az olvasás fo-
lyamatából, a kocka itt *anakoluthon*ként funk-
cionál, megszakítja az olvasás rendjét, felfüg-
geszti az olvasás idejét, akkor és ott, az elbe-
szélés és szövegolvasás tapasztalatának ide-
jében és terében történik a kizökkenés.

A Derrida által jelzett műfaji különbség a
műalkotás és a mestermunka, a széppróza és

10 Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában – A megtalált idő*. Atlan-
tisz, Budapest, 2009. Jancsó Júlia ford.

Jacek Łukasiewicz

ATÖRMELÉKSZÁMÚZÉSE

Egy élet törmeléke
s tán többé?
Egy teljesé?
Egy félbeszakadté.
Vagy
törmelék egy romba döntött
élet helyén
vörösre őrölt
törmelék
e településen
annyi esztendeje.
Az erőlködés törmeléke
a szerelem törmeléke
törekvéseink törmeléke
pereg alá a magasból
a felszólításokra
egy könyvtárban.
Kiűzelve
egyetlen intésre.
Új ösvényeket nyitva
új átkelőhelyeket.

ZSILLE Gábor fordítása

az értekező próza különbsége. Proust re-
gényt ír, fikciót, még akkor is, ha Marcel és
Proust alakja átfedi egymást a szövegben, ha
ez a regény tekintettel van a különböző mű-
vészeti ágakra – a képzőművészetre és a ze-
nére –, valamint a filozófiára, Derrida filo-
zófiai szöveget ír, még akkor is, ha szövege
az irodalom és a filozófia margóján helyezke-
dik el, ha keveri a két írásmódot, ha igényt
tart az irodalmi szövegre, mivel értelmezésé-
ben „az irodalom *példaszerű* titkában lehetősé-
g van arra, hogy mindent kimondjunk a tit-
tok érintése nélkül.”¹¹

(*Fordul a kocka*) „Nyilvánvaló, hogy a kőpad-
lónak ez a hibája nem esemény” – állapítja

11 Jacques Derrida: *Esszé a névről*. Jelenkor, Pécs, 2005. 39. o.
(kiemelés az eredetiben).

meg Derrida. Nem a hiba teszi a kőpadlót eseményé, hanem a mester kézjegye. Ezen a ponton fordul a kocka, az ismeretlen mester kézjegye felsebzi az emlékezetet, rányomja a bélyegét Derrida írására: „Nem *kapott helyt*, ahogy ezt az eseményről mondani szokás. De van helye, ami mégis az ő helye, ő egy hely, és nem kap helyt helyből, csak *egyszer*, egyetlenegyszer, mivel egyedi, mindörökké helyettesíthetetlen marad. Csak ott létezik, El Biárban, csak abban a házban, és sehol máshol. Kétségtelenül csak számomra van helye (a bátyám és a húgom mindenesetre nem emlékeznek rá). De azon gondolkodom, hogy vajon a kisugárzásának ez az ereje, ez az affektív és tudattalan expanziója, amelyről én itt most kimeríthetetlenül tanúságot teszek, nem a példaszerűségéből adódik-e? Tehát a potenciális általánosságából. Még egyszer, tehát az »egyszer s mindenkor«-jából. Nekem elsősorban, azt sugallom, még mielőtt tudhattam volna, minden megszakított helyrezökentés metonímiájává válik. Mindannak a metonímiájává, ami *nem megy* vagy *rosszul megy* az életben. Az én életemben. Mindannak, ami rosszul és rosszat cselekszik. Minden igazságtalanságnak is, amelyek nélkül (amelyek lehetősége nélkül) az igaz egy lépést sem tehetne. Ez a kikökenettség a lábam alatt mindazt jelzi nekem, ami előtt megtorpanván elesek, gyakorlatilag elvágódok, és amiről tudom, hogy a bukás képe, a rossz lépés, a kudarc nyoma, az esedékesség vagy hanyatlás, miután életben tartott, túl fog élni engem. Olyan sokkal, amit csak elképzelni tudok. Ez az elhibázott kőpadló hatvan év után is itt van túlélőként. Mi ez a kőpadló? Túlél és közömbösen asszisztál a gyermekkoromhoz, ahogy valószínűleg azokat is túléli, akik utánunk laktak ugyanabban a házban. Ez a túlélés olyan jelt ad, amely egy még általánosabb példaszerűség felé mutat: az emlékezet valamilyen módon mindig egy feszültségből, egy megszakításból, egy hibából, egy aszimmetria sebéből kiindulva szerveződik. A kikökenetésben szerveződik a legjobban. A diszharmónia felé halad és vele rezonál. Csak az esés esedékességétől kezdve, a bukás, a bekövetkezés, a megfosztás által őrzi meg, amit megőriz. Egy kioltott emlékezetnek nincs

többé semmi esélye, nem marad más választása, mint kialudni. A harmonikus, összehangolt, euforikus, boldog emlékezet, úgy gondolom, nem tehet mást, mint elvész. Ez a másik módja annak, hogy az emlékezetet a rosszhoz és lényegéhez, a lelkiismerethez kössük. A seb jegyzi a művet – például ennek az ismeretlen kézművesnek a művét, aki vak volt a mintára, vagy úgy döntött, hogy úgy tesz, mintha neki nem kellene meglátnia a mintához képest a hibát. Egy seb, miközben fenntartja a fájdalmat az élethez, egyszerre lepecsételi és felbontja azt, ami ezt a széthangzást igaztalanul az emlékezettel hozza összhangba.” (92–93. o.)

Az ismert vagy ismeretlen mesterek kézjegyei nyomot hagynak a Derrida-szöveg szemantikai, szintaktikai, pragmatikai szintjén, hangszerelésén és kompozícióján is. A Derrida által használt mindennapi kifejezések és tárgyak nem mindennapi jelentéssel telítődnek, a mondat szerkezete fennakad egy-egy zárójelen, lábjegyzeten, a bekezdések kikökennek egy-egy mondaton, amelyek a bekezdés végén gyakran megismétlődnek, így a szöveget visszazökentik korábbi hangnemébe. A szövegkompozíció mozaikos szerkezetű, az egyes részek mintázata többnyire illeszkedik egymáshoz, de mindig van egy-két olyan szög vagy kiszögellés, amelyik más irányba mutat.¹² A szerkezetet és a laptükröt megtöri a beékelt hosszú lábjegyzet, a hangszerelés jelentésképző, de ez a jelentés nem mindig illik a szemantikai szintbe, más logikát követ: Mallarmé mester szövegére rájátszva Derrida olyan szöveget ír, ahol „a *Szöveg* szól majd önmagáról, a szerző hangját nem hallani”.¹³

A kötetkompozíció is mestermunka: szerkesztési elvként a szóforgatás és a filmírás technikáját alkalmazza, az első és az utolsó lap a filmre utal, az első oldal a filmben részt ve-

12 A Derrida-szövegek értelmezéséhez lásd Thomas Dutoit: „De Derrida a l'Université. En anglais”. In Marie-Louise Mallet-Ginette Michaud szerk.: *Cahier Derrida*. L'Herne, 2004. 392–399. o. Különös tekintettel a *Pierre d'angle* („Sarokkő”) szövegrészre, ill. az Ábrahám Miklós és Török Mária szövegéhez írt előszava szójátékának (angol szavak–szöges/szögletes/metszett/sarkos szavak) megidézésére: Jacques Derrida, „Fors. Les mots anglais”. In Nicolas Abraham-Mária Torok: *Le verbier de l'homme aux loups*. Aubier-Flammarion, Paris, 1976.

13 Mallarmé: „...személyes munkám... úgy vélem, névtelen lesz, csupán a *Szöveg* szól majd önmagáról, a szerző hangját nem hallani” – idézi Tellér Gyula. – „Megfejtési kísérlet. Kérdés”. (Stéphane Mallarmé: *Kockadobás*, Helikon, Budapest, 1985. 32. o.; kiemelés tőlem).

vők neveit sorakoztatja fel, az utolsó oldalakon pedig olyan filmkockákat láthatunk, amelyek a filmzés folyamatát rögzítik. Az első szöveget, a *Contre-jour*-t („Ellenfény”) Derrida és Fathy közösen írják – „rövidfilm két hangra” –, a Fathy által jegyzett szövegegység (*Tourner sur surveillance* – „Megfigyelés alá vont forgatás” –, valamint *Tourner sur tout les fronts* – „Film minden fronton”) tizenhét-tizenhét részből áll – ezek közé ékelődik be Derrida szövege, benne az ábécé betűire írott címszavakkal (*Lettres sur un aveugle. Punctum caecum* – „Levelek egy vakról. Punctum caecum”), a lapok közé pedig a filmből és a Derrida-archívumból választott fotók ékelődnek. A *Punctum caecum* – a vakfolt – itt nyer el értelmet, hiszen az nem hiba, hanem a látás feltétele.¹⁴

Ha kinyomtatnánk a könyv lapjait, a tartalomjegyzék mintája alapján egy idézetmozaikot rakhatnánk ki belőle. Középen lehetne Derrida szövege, szócikkekől kirakva, ezt vennék körbe a fotók (tizennyolc darab fényképfelvétel), majd Fathy két szövege (17-17 alfejezettel), szegélyként pedig jöhetne az *Ellenfény*, valamint az első lap és a kimaradt filmkockák – de ez csak egy lehetőség a sok közül; amint lapjaira szedtük a könyvet, és a dekonstrukcióhoz híven „lecsupasztottuk a szöveg felületét”, mindenkinek lehetősége van úgy összerakni, ahogyan szeretné – ez minden értelmezés esélye és kockázata.

(*Utolsó kocka*) Az utolsó kocka jogán Derrida elárul még egy részletet, és ez fontos állomás az El Biártól Balácaig vezető úton, amelyet már a rómaiak kiköveztek: „Franciaországban való partraszállásom előtt soha nem láttam és el sem tudtam képzelni a fapadlót. A parkettet sem. Első alkalommal Ville d’Alger-ben jártam fapadlón, az Algír és Marseille közötti úton, 1949 őszén. Kétségtelen, hogy addig soha nem ejtettem ki ezeket a szavakat – fapadló, parkett –, el sem tudtam képzelni, hogy valaki a saját házában fán lépkedjen. Egy polgári otthonnak kikövezettnek kellett lennie.” (94. o.)

14 A szövegben nem történik rá név szerint utalás, de a vakfolt megidézi Paul de Man *Blindness and Insight* (1971) című szövegét, Derrida Paul de Man-értelmezéseit (*Mémoires pour Paul de Man*. Galilée, Paris, 1988), valamint *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines* (Louvre, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990) című szövegét.

Czesław Miłosz

SZIGET

Gondolj, így vagy úgy, ama szigetre: végtelen fehérségére, indával benőtt barlangjaira, s a forrásokra a mélyben, ibolyákkal...

Kétségbeejt, hogy alig-alig emlékszem ottani életemre, ama mediterrán kultúrák egyikében, ahonnan messzire kellett hajóznom a komor, rianó jéghegyek között.

Egy ujj most felszántott földekre bök, körtefákra, egy kantárra, egy vízhordó rúdra, mind-mind kristályba foglalva, és újra hiszem, igen, hogy valaha ott éltem, az ő szokásaik szerint.

Vállam körül kabátommal a dagályt hallgatom, tévelygésem cibálva, siratva – bár még ha bölcs lennék, sem másíthattam volna a sorson.

Balgaságomon gyötrődtem mindvégig, s most is: oly nagyon szeretnék bocsánatot nyerni.

ZSILLE Gábor fordítása

A „villára”, az ismeretlen mester kézjegyére és a mediterrán építkezési szokásokra tett utalások lehetőséget kínálnak arra, hogy egy pillanatra együtt lássuk az El Biár-i „villa” és a balácai villa kőpadló-mozaikját, még akkor is, ha csak annyi a közös bennük, hogy mindkettő ismeretlen mester műve, és mindkettő a mesterségbeli tudás dicsérete. Az El Biár-i kőpadló-kocka már mesterére talált, Derrida szövegén keresztül része az irodalmi és filozófiai emlékezetnek, ez a lapszám pedig lehetőséget kínál arra, hogy a balácai mozaik is megtalálja a maga mesterét.

Az már az olvasás csodája, hogy miközben a mozaikpadló mintázatát figyeljük, egyszer csak halk neszezéssel felszáll két madár, tesznek egy kört Baláca fölött, és elrepülnek El Biár felé.