

SZABÓ GÁBOR

## A *Bevezetés...* mint archívum



A *Bevezetés...* bonyolultan egymásba rétegződő szemantikai terei a szövegek határtapasztalatainak folytonos mozgásban tartásán keresztül a kötet temporális működését is erőteljesen befolyásolják. Az elbeszélhetőség időbeli vonatkozásait nem csupán az ismétlések és variációk rendszerének szerkezeti elvként történő változatos felhasználásával teszi problematikussá a szöveg, hanem tematikus szinten is történeteinek egyik főszereplőjévé emeli. Az időtapasztalat reflektált megjelenítése és szövegbeíródása azonban nem csak az elbeszélés (és a befogadás) saját időbeliségét problematizálja, hanem a kulturális hagyomány intertextuális megidézésén, újramondásán keresztül a szöveg a múlt jelenvalóvá tételét is megvalósítja, ebben az értelemben tehát archívumként jeleníti meg magát. Az archiválás gesztusa az ismétlés mozzanatán keresztül az időbeliséget reprezentálja azzal, hogy sajátos viszonyt képez meg múlt és jelen között.: az archívum ebben az értelemben tulajdonképpen nem más, mint e *viszony* objektivációja. Az archívum fogalmát a továbbiakban – Foucault-val ellentétben – nem gyakorlatként, a kijelentések kialakulásának és átalakulásának általános működését aktiváló rendszerként,<sup>1</sup> hanem a kultúra megtartani szándékozott önazonosságának bizonyítékaként szerveződő tudásformák komplexumaként kezelem. Míg tehát a Foucault által forgalmazott archívum-terminus az egyedi esemény-dolgok megjelenését vagy kimondhatatlanságát irányító, a maga „ténylegességében körvonalazhatatlan”<sup>2</sup> rendszerre utal, a magam részéről csupán olyan felületi jelenségek megragadására vállalkozom, melyek a nyelv komplex mezején belüli ütközések, tudásformák és osztályozási kísérletek rögzítésének jeleit viselik magukon egy szövegpraxis során.

A következőkben a *Bevezetés...* azon aspektusait szeretném szemügyre venni, amelyek a kötetet egy archiváló tevékenység, illetve az archiválás történeti praxisának reflexív és játékos rögzítésének eredményeként jellemezhetik. Annak tudatosítása mellett ugyanis, hogy bármely könyv egy más könyvekre, más szövegekre, más mondatokra vonatkozó utalásrendszerként, egy háló egyetlen csomójaként képzelhető el<sup>3</sup>, a *Bevezetés...* a megismerési formák, kijelentéslehetőségek és rögzítési rendszerek számos lehetőségét magába építve egy tudás-archívum széttartó hálózatának elemeként is megjeleníti magát.

Közismert, hogy Esterházy szövegei az irodalmi tradíció szerteágazó nyelvjátékainak bekebelezésén és kisajátításán keresztül szólalnak meg. Szövegeinek *jelenét* ezért nem lehet függetleníteni az azt lehetővé tevő *ismétléstől*, vagyis nem tekinthetők a tiszta eredet, a jelen-lét attribútumainak, hanem – az ismétléseket alakító differencián keresztül – ép-

<sup>1</sup> M. Foucault: A tudás archeológiája, Atlantisz, 2001. 168.

<sup>2</sup> Ib. 169.

<sup>3</sup> Ib. 32.

pen az eredet hozzáférhetetlenségéről szóló híradásoknak. Az „utániság” (Nachträglichkeit) freudi gondolata ebben az esetben sem egy korábbi és egy későbbi jelen közt felállítható lineáris viszonyra utal, hanem ezek nemidentikus, egymást eltörlő egymásba íródására. Derrida értelmezésében az archívum „fájdalmas vágy, hogy visszatérhessünk a hiteles és egyetlen eredethez, és megtaláljuk benne magának a visszatérési vágnak a megtapasztalását: magát a visszatérést.”<sup>4</sup> Ennek első, a szöveg egészének megalkotottságára utaló mozzanata *A szavak bevonulása* (BeSz. 5–12.), amely a nyelv (a műalkotás) működésének készletszerű, rendszerelvű hozzáférhetőségét hangsúlyozza, majd vonja vissza a „kivonulás” jelenetével. (BeSz. 118–119.) A szavak katonás listázása egyszerre rejti magában a megőrzés és a rendezettség ismétlésen keresztül megvalósuló vágyát, illetőleg az „alapok” számbavételének és kijelölésének gesztusát.

Azok a margináliák, jegyzetek, hivatkozások vagy a *Daisy* szövegében elrejtett névintarziák, amelyek az Esterházy-szövegekbe emelt idézetek szerzői lokalizálását végzik el, voltaképpen szintén az eredethez való visszatérés vágyának jelölői, a szövegtest – Lacanál szólva – „kárpitós gomb”-jaiként funkcionálnak, ahogyan ugyanezt rögzíti a kötet végén szereplő terjedelmes névlista is. Az eredet kijelölését szolgáló szerzői nevek látszólag egyértelmű kapcsolatot teremtenek múlt és jelen között, kirajzolják egy megalapozó tradíció erővonalait, a linearitás és az okozatiság képzetével telítik a corpust. A *Bevezetés...* számos helyen és módon játszik rá az archívum rendszerelvű megalkotottságának sémaire, ám ez a stabilitás minden esetben csalókanak bizonyul. A *Függő* ugyan – a hagyományosan a hallgatás színterének tekintett margón – lelkiismeretesen megnevezi azokat a szerzőket, akiktől a szöveg idézetei származnak, ha úgy tetszik, kijelöli és rögzíti megszólalásának eredetét, ám az oldalak vizuális képe erős kétségeket támaszthat e fegyvelmezett taxonómiával szemben. A szöveg mellett *függőlegesen* futó, és akár önálló „történetként” is olvasható nevek listája ugyan mintha a *Függő* textuális tengelye lenne – a *kanón* kifejezés „*pálca*” „*rúd*”, *oszlop*” értelmében –, amelyhez a szöveg/szöveget gyűrődésmentesen kifejthető lehet. Azonban meglehetősen nehéz feladat elé állítana annak indoklása, hogyan is lehetne e listát a kánoni rendezettség elve felől értelmezni, amikor pl. a következő sorozattal szembesülünk: „Kosztolányi, Szauder, Nietzsche, N. Mailer, Tandori, de jó punciszag” (BeSz. 202–203.). A megszokott osztályozhatóság közös terének hiánya, az elemek összekapcsolhatóságának nehézsége a rendezettség helyett egy heteronóm, széttartó tagolódás képzetét kelti, és azt sugallja, hogy a *Függő* szövege maga is ennek a szóródásnak a letéteményese. A *függőlegesen* sorjázó lista vizuális képe – hiszen a hivatkozások a mellette vízszintesen futó szöveg egyes intertextusaira utalnak – természetesen nem folyamatos, a neveket az üres lap fehérségének hosszabb-rövidebb szekvenciái tagolják. (Van olyan oldal is, ahol pl. csupán egy név szerepel a margón.) Ezek a törések, a folyamatosság hiányai viszont arra utalnak, hogy az archívum szelektív meghatározottsága a felejtés mozzanatát is magába építi, hogy a hiány az archívum jelentésteli és elidegeníthetetlen alkotóeleme.

Szerzői névsor mellett a *Bevezetés...* saját szövegeinek szereplőit is előszeretettel lajstromozza, így kimerítő felsorolást olvashatunk a kötet nőalakjairól (BeSz. 262–263.), illetve *A mámor enyhe szabadsága* végén az oeuvre leggyakrabban feltűnő szereplőiről is. (BeSz. 641.) E szereplői tartalomjegyzék ismét csak az átláthatóság, a rendezettség meg-

<sup>4</sup> J. Derrida: *Mal d' Archive*, Paris, Édition Galilée, 1995. 133.

nyugtató képzetét kelti, eligazodást ígérve Esterházy szövegüniverzumában. Ugyanakkor ezek a figurák semmilyen szempontból nem identikusak, hanem olyan textuális effektusok, melyek jelentését variábilis elrendeződéseik, egymásba hajlásaik teremtik meg a különbségek és ismétlődések szeriális konstrukcióin keresztül. Különálló, definitíve rögzíthető és tagolható elemekként való elrendezésük viszont az osztályozhatóságnak és a határok meglétének éppen azon lehetőségét állítja, ami a szereplők szövegbeli működésekor folyamatosan szétíródik. Rend és rendezetlenség egymásba olvasztása ismét csak a *kategóriák* „hajléktalanságára” utal, hiszen e taxonómia valójában egy heteronómia áradását rejt magában, míg a határtapasztalatok folyamatos megtagadásával szerveződő szövegáram ekképp a kvázi rendezettség elemét is magába foglalja. Hasonlóképpen értelmezhető az a fotóalbum is, amely a *Memoár-rom* (esetünkben az archívum szinonimájának is értelmezhető) címet viselő szövegbe, (BeSz. 422.), illetőleg a *Függőbe* (BeSz. 247.) applikálódik. A leginkább érettségitalókra emlékeztető fényképsorozat a kultúra szerteágazó műfajainak nagyjait foglalja keretbe, ám e keretet, a közös tér helyét csupán az ábécé-sorrend kauzális logikája teremti meg csalárd módon. Az arcképek által emblematizálódó tudásformák, beszédmódok és időrétegek ugyanis az egységesülésnek ellenszegülő irányok felé futtatják szét a zárt rendszer által látszólag megképzett logikát., akárcsak a kötetzáró hivatkozáslista alfabetikus sorának esetében. A nevek, illetve egyéb kategóriák rögzítésének ilyen szenvedélye egy alapvető kulturális kód ismétlésének tűnik: ama tudásforma archiválási igényének, amely – Foucault szavaival – „már eleve rögzíti minden ember számára mindazon empirikus rendeket, amelyekkel dolga lesz és amelyekben belül majd eligazodik.”<sup>5</sup> Ám a szöveg áramlásába applikálódva megszűnik e rend átlátszósa, distancia teremtődik egyedüli használhatóságával szemben, ennek kapcsán pedig egy másféle értelemadás tere rajzolódik ki. Kézenfekvő lehet párhuzamot vonni e tekintetben Borges ismert esszéjével,<sup>6</sup> amely Foucault számára is a megszokott klasszifikáció érvényteleníthetőségéről, a nyelv által teremtett titokzatos, a beidegződött megismerési formák által nem hozzáférhető terekről szóló példázatként olvasódott.

A rendezettség csalárd kimozdításának hasonló játéka figyelhető meg a szövegszegmensek, mondatok, esetenként mondatrészek összekapcsolódásában is, hiszen a gyűrődésmentesnek látszó felszíni rend mélyén olyan polemikus ütközések, rejtett kapcsolódások, viszonyok és újraértelmezési lehetőségek bújnak meg, amelyek pontosan e rendezettség szétzilálásában érdekeltek.

A szintaxis e zavarba ejtő jellegzetességét jól példázhatja többek között *A fogadás naplójának* következő rövid passzusa is:

„Nem: hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül vagy nem derül fényre. Ez olyan bizonytalan. Kiterítenek úgyis, ez bizonyos.” (BeSz. 388.)

Az idézet egy reformkori és egy XX. századi verssort ütköztet olyképp, hogy utolsó szava – a „bizonyos” – erős áthallást tesz lehetővé a *Bevezetés...*-ben teljes egészében is citált Danilo Kiš-szöveg, a *Mily dicső a hazáért halni* hangsúlyos zárlatára. Kölcsey, József Attila és Kiš szövegeinek egymásba rétegezése olyan párbeszéd beindítását teszi lehetővé korok, kánonok és értékrendek között, amely a szövegrészlet szűkös határait szét-

<sup>5</sup> M. Foucault: A szavak és a dolgok, Osiris Kiadó, Bp. 200. 14.

<sup>6</sup> J. L. Borges: A John Wilkins-féle analitikus nyelv, in: Az idő újabb cáfolata, Gondolat Kiadó, Bp. 1987. 206.

feszítve a biztos alap, a horgonyként használható eredet(ek) képzetét kérdőjelezi meg, és teszi kérdésessé ezáltal a passzus értelmezhetőségének látszólagos egyértelműségét is. De hasonlóképpen épül fel már a kötet első szövegtömbje is, amely Joyce-, Kiš-, Vörösmarty-, Borges és Musil-idézetmozaikokból áll össze, ahol az eredet(ek) lokalizálása ismét lehetséges ugyan, ám ez szintén nem magyarázza – sőt inkább ellehetetleníti – a szöveg performatív működésének mikéntjét.

Az ismétlés aktusa ugyanakkor elválaszthatatlan az azt feltételező emlékezés mechanizmusától, ami egyúttal a repetíció megvalósításának szerkezetét is alakítja, s amelynek működési effektusai megszabják az ismétlődőstruktúra mintázatának alakulását.

A *Bevezetés...* a kulturális emlékezet olyan tárháza, amely bizonyos nyelvi-poétikai technikák révén teremti meg a maga koherenciáját, miközben az általa használt technikák használhatóságának esetlegességeire vonatkozó tudását is magába építi. A *folytonosság* – az összegzésre törekvő archívum maga is része a hagyományozódás előírásainak – és az *önazonosság* – a tradíció rendszerelvű strukturálása révén el is különbözik az általa megjelenített folyamatoktól – biztosítja az ismétlés és az interpretáció variábilis alkalmazásaival valósul meg. (Azzal együtt persze, hogy az ismétlés ténye már eleve magában rejtje az elkülönöződés mozzanatát.) Assmann szerint a „kulturális emlékezés túlnyomórészt megalapozó szövegek kezeléseként, értelmezéseként, utánzásaként, megtanulásként és kritikájaként szerveződik”.<sup>7</sup> Kérdés persze, hogy mit nevezhetünk „megalapozó” szövegnek, hiszen a *Bevezetés...* végén olvasható szerzői névsor egynemely eleméhez finoman szólva sem rendelhető ilyen típusúnak tekinthető tevékenység. (Elgondolkodtató lehet pl. Fehér Klára, mint Nagy Megalapozó elővezetése.) Arról van inkább szó, hogy a szövegarchívum által valamilyen formában bekebelezett szövegek éppen a bekebelezés gesztusa által nyerik el jelentőségüket az adott struktúrában, ezáltal visszamenőlegesen teremtve meg az adott corpus fontosságát – legalábbis az azt kisajátító, utólagos értelem számára. Ettől eltekintve azonban Assmann meghatározása a *Bevezetés...* alapvető poétikai stratégiáit nevezi meg, melyek mindegyike az ismétlés erőterén, vagyis az előzőekben már említett eredet-bűvölet visszatérési és kategorizálási kényszerén belül helyezhető el.

Az archívumként szerveződő *Bevezetés...* egyfajta emlékezetként határozza meg önmagát, ami tágabb értelemben ugyan az irodalom általános (ön)jellemzésekként is felfogható, ugyanakkor ezen ambícióján keresztül szoros kapcsolatot teremt elsősorban Joyce szövegeivel, amelyeket egyik levelében szerzőjük is az európai kultúra, vallás-, filozófia-, irodalomtörténetek és nyelvjátékok memóriabankjaként, enciklopédiájaként határozott meg.<sup>8</sup> (Részint erre a közösségre utaló embléma a *Bevezetés...*-ben gyakorta felbukkanó június 16-i dátum.)

Ám a fentebb jelzett technikai, raktározási, osztályozási stratégiák természetesen az Esterházy-féle archívum „tartalmára” nézvést is erős befolyást gyakorolnak, hiszen bármely archívum technikai struktúrája legalább annyira létrehozza, mint rögzíti az eseményt, s ez a tény természetesen már egészen más irányokba futtathatja a Joyce-szal történő további összevetést. Az archiváló struktúra által meghatározódó archiváló értelem a „*mi marad?*” és „*hogyan marad?*” egymástól nem függetleníthető, egymást feltételező kérdéseire adható válaszok révén rajzolódik ki. Mindez azonban – legalábbis McLuhan

<sup>7</sup> J. Assmann A kulturális emlékezet, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999. 101–102.

<sup>8</sup> Idézi: R. Ellmann: James Joyce, New York, Oxford UP, 1983, 521.

óta egyre bizonyosabbnak tűnően – elválaszthatatlanul fonódik össze annak a médiumnak a materialitásával, amely az információkat hordozza. A médium nemcsak feljegyez és tárol, hanem ugyanakkor aktivál is egy csak rá jellemző pragmatikát, megteremti az értelemképződés sajátos ösvényeit: jelentés és mediális feltételezetség elválaszthatatlanul fonódik egyggyé. A *Bevezetés...* tárgyasulása ennek megfelelően azt a kérdést is felvetheti, hogy a szöveg mediális paraméterei miképpen befolyásolják megszólalásmódját, milyen alakzatokba rendezik archiválási stratégiáit. Anélkül, hogy különösebben belebonyolódnék Havelock, Ong, Goody, Watt vagy éppen McLuhan ilyen irányú vizsgálódásainak részletezésébe, érdekesnek látszik a kötet ilyen perspektívából való szemügyre vétele is. A nyomtatás képe – beteljesítve a változást, amely a görög kultúra látásra épülő ismeretelméletének kialakulásával, az ábécé megjelenésével egy közvetett vizuális közegen keresztül tette lehetővé az érzékelést – befejezettséget, teljességet és következetességet sugall. Megteremti az érzékeléstől elidegenedett „lényeglátás” eszméjét – egyáltalában, a rögzített jelekhez kapcsolódó „eszmék” objektív létezésében való hitet –, elkülöníthető egységek, szakaszok és kategóriák mentén teszi láthatóvá és megismerhetővé a világot. Az írásbeliség linearitása az okozati összefüggések érvelő-állító logikáját kényszeríti az elmére, rögzíthető tárgyként jeleníti meg a tudást, a megismerést és az individuumot. És korántsem mellékesen megteremti a szellemi tulajdonjog, vagyis a szerzői szubjektum modern intézményét is. Nos, Esterházy szövege meglehetősen ellentmondásos módon viszonyul saját mediális meghatározottságához, amennyiben lépten-nyomon kicsusszan a nyomtatott szöveget normális esetben meghatározó kritériumok keretei közül. Megszólalásmódja tulajdonképpen tételes cáfolata az imént felsorolt karakterjegyeknek: befejez-(het)etlenséget illuzionál, töredékek, szövegtömbök variábilis egymáshoz illesztgetéseivel építkezik, tagadja a kauzális logika egyedül üdvözítő mivoltát, a jelentéseket nem önálló entitásokként, hanem kontextusfüggő képződményekként kezeli, különböző szövegdimenziók egymásba csúsztatásával az önálló kategóriák és határok objektív mivoltát kérdőjelezi meg, fittyet hány a linearitás teleologikus logikájára, és hát finoman szólva is reflexíve viszonyul a szerzői státus tradicionális intézményéhez is. Természetesen igaz az is, hogy a XX. századi regény egynémely irányzatainak vagy szerzőinek története bizonyos értelemben szintén leírható a Havelock által az „írásbéliség elméjének” nevezett<sup>9</sup> tudatformától történő fokozatos távolodás történeteként, amely folyamat a posztmodernnek – mely korszakot kommunikációtechnikai szempontból a „másodlagos szóbeliség” korának nevezhetünk – tartott regénytechnikában nyerte el kiteljesedését. Esterházy kötete viszont amellet, hogy magába sűríti ezeket a tendenciákat, olyan technikákat is alkalmaz, melyek egyéb optikai és akusztikai médiumok szövegbeemeléssel különböző érzékelési tapasztalatok általi megelőzöttségét is jelzi, azaz valamiféle „háttérzajként” ezen médiumok nyomait is aktiválja. „Archiválási szenvedélyét” így a szöveg nemverbális kódok bőséges alkalmazásával is gyakorta csillapítani próbálja, ezt igazolja már az imént említett fotóalbum példája is. A fényképek, ábrák, dokumentummásolatok közül (az archiválás teljességigénye nélkül) még az Ottlik-gobelint (Besz. 11.) illetve a *Paulina* című Kosztolányi-novella gépiratmásolatát (BeSz. 582–587.) emelném ki mint az eredet kijelölésének és rögz-

<sup>9</sup> E. Havelock: *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton, Princeton UP, 1982. 6.

zítésének, illetőleg azok egyidejű szétírásának ismert megvalósulásait, amelyek az ismétlés aktusában rejlt differencia vizuális kiaknázása által teremtik meg önmagukat.

A kötet azonban ezeken túlmenően is számos fényképdokumentumot épít magába, melyek mindegyike a nyomtatott szövegtől eltérő érzékelési tapasztalatokat hív elő. Ezeknek a képeknek egy része „vizuális intertext”-ként működik, azaz egy olyan szövegcorpusban található meg referenciáját, amely valamilyen szempontból a *Bevezetés...* poétikájával hozható összefüggésbe. Ezekben az esetekben olyan visszacsatolás történik, melynek során a kép egy a *Bevezetés...*-ben nem olvasható szöveg jeleként funkcionál, mely szöveg így a kép által, vizualizált formában íródik bele Esterházy sorai közé, s válik az értelmezés során maga is szöveggé. Ilyen pl. a kötet számozatlan oldalai közül a harmadik lapon látható fénykép, ami egy fejen állva olvasó alakot ábrázol. A kép láttán vélhetőleg sokakban felrémlik Calvino *Utazó...*-jének szövegelemleke, minthogy ebben a regényben az olvasót megszólító, s a lehetséges (meg kevésbé lehetséges) olvasási pozitúrák kimerítő tárházát felsoroló beszélő többek között a következőt is ajánlja: „Fejre is állhatsz, mintha jógáznál. Fordítva tartva a könyvet, természetesen.”<sup>10</sup> A kép által aktivált szövegelemleke, vagyis a Calvino-regény ennek eredményeképpen Esterházy kötetébe épül, s ettől kezdve „normális” intertextusként lesz működtethető. Az utazás, a könyvhöz és az olvasáshoz való viszony, szerző és olvasó egymáshoz és a szöveghez fűződő kapcsolata, a szövegek általi megelőzöttség tematizálása a *Bevezetés...*-ben így egyfajta Calvino-hommage-ként is értelmezhető lesz. Hasonlóképpen működik az „Hommage a Pascal” című Megyik-installációról készült fénykép is (pl. Besz. 600.), amely a megfelelő Pascal-passzushoz<sup>11</sup> kapcsolva a *Bevezetés...* rizómatikus, középpont nélküli szerkesztettségének misztikus önemlémként értelmeződhet. (Sőt, egy lépéssel tovább: felidézheti Borges *Bábeli könyvtár*-át is, amelyet az argentin szerző szintén ezzel a Pascal-idézetrel jellemez, s ami, Esterházy kötetéhez e tekintetben hasonlatosan, szintén a tudás archiválhatóságának csalóka illúzióját tematizálja.)

Ugyancsak textuális referenciával bír *A szív segédigéi*-be applikált fekete lap, melyen keresztül a *Tristram Shandy* gyászjelenete, illetőleg Sterne regényének számos, a *Bevezetés...*-ben is alkalmazott poétikai trükkje sejlik át. (Első menetben legalábbis, de a fekete lapnak az archívumot illető egyéb jelentőségére a későbbiekben még röviden vissza fogok térni.) Az említett fényképek tehát úgy jelennek meg Esterházy archívumában, mint egy-egy tömörített fájl, amely mindaddig néma és értelmezhetetlen marad, amíg a megfelelő „kicsomagolási” technika – jelen esetben egy textushoz való megfelelő kapcsolása – nem konvertálja azt a megfelelő formába.

Kép és szöveg egyértelműbb egymáshoz rendelését jelzi az *Amíg a ló farka ki nem nő* című képregény, a Banga Ferenc által rajzolt képek és a hozzájuk kapcsolódó szövegek ez esetben egymás illusztrációi, kép és szöveg fúziója az érzékelési tapasztalat kiterjesztését és módosulását az „alfabetikus elme” rögzült értelmezői beidegződéseinek korrigálását eredményezi, ahogyan a kötet egyéb fényképdokumentumai is ilyen irányba mozdítják el az érzékelést. Ezek az illusztrációk így az írásbeliség korai, a nyomtatás megjelenése előtti szakaszának illuminált könyveit idézik, ahol a képek szerepe részint az volt, hogy „szépsé-

<sup>10</sup> I. Calvino: Ha egy téli éjszakán egy utazó, Európa Könyvkiadó, Bp. 1985. 1.

<sup>11</sup> „Olyan gömb ez, amelynek a középpontja mindenütt van, a kerülete sehol” in: Gondolatok, Gondolat Kiadó, Bp. 1983. 31.

gükkal illő módon felöltöztessék a lapokon testet öltött igét”, „megvilágítsák az írott szó jelentését”, illetőleg „kiemeljék az oldal lapjainak villódzását”.<sup>12</sup> Ez a – bizonyos értelemben didaktikus funkció – Esterházy szövegét a középkori mediális tapasztalat dimenziójába helyezi, amikor a betűjelek és hozzájuk tartozó jelentések még instabilnak mondható rögzülése szükségessé tette egy másféle érzékelési struktúra segítségül hívását az olvasás-értelmezés folyamatába. A lapokon megjelenített, „önmagukban is fénylő”<sup>13</sup> képek tehát a jelentés megragadását a fény megjelenésétől tették függővé, illetve magával a felfényléssel szimbolizálták. (Ahogyan mellesleg Platón óta ez a megismerésre alkalmazott alapmetaforája a nyelvnek.) A megvilágosító jelentés ilyen értelmű applikálása nem csak e fény-képekkel materializálódik, hanem textuálisan is megjelenik *A próza iszkolása* utolsó soraiiban, ahol az egyre nagyobb betűtípussal szedett szöveg végül a „fény” kifejezés harsány tipográfijába torkollva a szöveg által tematizált utazás, vándorlás beteljesedését, a megérkezés biztonságát ígéri álnokul. A XII. században Hugo az olvasást szintén az utazással hozta összefüggésbe, a sorok lineáris ösvényein – „ahol a szavakat az őket szegélyező díszítések helyezik bele abba a tájba, amelyen keresztül az út vezet”<sup>14</sup> – történő előrehaladás végcéljának a beavatódást, a megvilágosodást tekintette, melynek során az olvasó „hontalanként leljen átmeneti otthonra a könyv lapjain.”<sup>15</sup> A könyv és az olvasás e XII. századi felfogása erősen befolyásolja a *Bevezetés... én-képét*, hiszen a szöveg tájként, otthonként és utazásként való öndefiníciói a leggyakrabban előforduló toposzai a *Bevezetés...* diskurzusának, ami a kötet megszólalásának, mint a későbbiekben erre visszatérek, egyéb szemléleti vonatkozásaival is összefüggésbe hozható. Sűrítetten építi magába mindezt *A próza iszkolása*, amely a *Szavak bevonulásának* jelenetével indítva szavak sorjázásaként, a nyelv térbeliesüléseként határozza meg médiumának materialitását, méghozzá olyképp, hogy az ábécé legtöbb betűjéhez egy (magyar) földrajzi helyet rendel hozzá, (nyelv és világ határainak wittgensteini illeszkedése tehát sajátosan itthoni szövegtájt keretez) majd e szavakból épült tájon belül egy viharkabátos katona utazását mint az írás és olvasás kalandját tematizálja a már említett Calvino-regényhez is hasonlatosan. (Sőt, egy nem említetthez is, hiszen a *Láthatatlan városok*-ban Calvino szintén az utazás-olvasás-történetmondás hármását játszatja egybe, ráadásul e szöveg egyik idézete mintha csak az Esterházy-féle, „modulok” vagy szövegtömbök variálásából születő szövegtechnikájára referálna: „Kublai kán észrevette, hogy Marco Polo városai hasonlítanak egymáshoz, mintha az egyikből a másikba nem utazással, hanem bizonyos alapelemek felcserélésével lehetne átjutni.”<sup>16</sup> A képekkel illusztrált kötet a kéziratos kultúra korának így azon észlelési tapasztalatát építi magába, mely szerint a rögzített betű és a változékony, érzéki valóság közötti úr kizárólag a képi ábrázolás segítségül hívásával hidalható át, megsegítendő a szövegtájon tétován kalandozó olvasó utazását.

A szövegtáj egyéb jellemzői aztán ismét a nyomtatás korának egynémely alapvető tudásformáit reflektálják. Alapvetően ilyen a *Bevezetés...* legszembetűnőbb poétikai eszköze, az ismétlés. Az *Understanding Media*-ban McLuhan többször is hangsúlyozza, hogy a nyom-

<sup>12</sup> I. Illich: A szöveg szőlőskertjében, Gond–Palatinus, Bp. 2001. 188–191.

<sup>13</sup> Ib. 40.

<sup>14</sup> Ib. 192.

<sup>15</sup> Ib. 109.

<sup>16</sup> I. Calvino: Láthatatlan városok, Kozmosz Könyvek, Bp. 1980, 25.

tatás és a tipográfia egyik legfontosabb üzenete elsősorban az ismételhetőség. A megbízható és állandó szövegek azidáig nem ismert világa tette ugyanis lehetővé a standardizált nyelvi formák változtatás nélküli újramondását, hivatkozását, idézését, végsősoron kialakítva az intertextualitás intézményesült eljárásait is. Világos, hogy a *Bevezetés...* megszólalásmódja is e technológiának (illetőleg a belőle fakadó tapasztalati, ismeretelméleti következményeknek) köszönheti létét, hiszen poétikája alapvetően a nyomtatott kultúra szövegemlékeinek, a rögzített tudásformák számbavételének és újramondásának lehetőségét használja ki. *A Bevezetés... archívum jellege tehát minden bizonnyal a nyomtatott kultúra által megteremtett tudásformaként, s ugyanakkor e tudásformával szembeni ellen-szegülés kísérleteként konstruálódik.* Ennek a kettős irányultságnak köszönhető a kötetben fellelhető már említett osztályozási technikák is, mint pl. *A szavak bevonulásának szótár-szerűsége*, vagy a szövegnek azok a klasszifikáción alapuló egyéb, enciklopédikus-ságot sugalló rendszerei, amelyek *látszólag* a stabil és rögzíthető jelentés objektíválásában érdekeltek, ám amelyek éppen e rend destrukcióján dolgoznak. McLuhan véleménye szerint a szótár vagy a lexikon eszméje azért a nyomtatás korának szükségszerű terméke, mert „az a gondolat, hogy egy szónak valamely lexikonban rögzített jelentése lehet, fel sem merült benne. (Ti. a középkori írástudóban.) Mint ahogy az sem, hogy a szavaknak az írásos megjelenítés előtt bármilyen külső »jele«, referenciája vagy jelentése lenne.”<sup>17</sup> A nyomtatás tere az a közeg, ahol az írott szavak összehasonlítás, mérlegelés, kontempláció tárgyává válhatnak, ahol a divergens jelentések és állítások otthonra lelhetnek, és ami ennek köszönhetően megteremti azon kritikai tudat attitűdjét, ami a *Bevezetés...* egymásnak ütköző, egymással polemikus kapcsolatokat alakító szövegsejtséinek és szövegtömbjeinek értelmezését lehetővé teszi. Az ellentmondás és a koherencia azon eszméje, amely a *Bevezetés...* poétikai struktúrája következtében persze azonos módon relativizálódik és reflektálódik is, csak ezáltal íródhat bele a szövegbe. Ugyanakkor viszont nem szorul különösebb igazolásra, hogy éppen a jelentés stabilitásába vetett hit az, ami a kötet poétikai megformáltsága révén elsősorban megkérdőjeleződik a szövegben. Mint ahogyan az sem, hogy ebben jelentős szerepet játszik az a nyelvfilozófiai hatás, amit az a Wittgenstein gyakorolt a szövegre, akinek a nyelvről vallott elképzeléseit a Nyugat filozófiájának írásközpontú előítéletessége alóli felszabadulás kísérletének tekintik, s akinek a platóni jelentésemélettel való szembe fordulása így egy kétezer éves metafizikai tradíció kritikájaként válik értelmezhetővé.<sup>18</sup> Azzal pedig, hogy a diszlexiás filozófus az észlelési apparátus irányultságát és szerveit – a látást a hallással, a szemet a füllel – felcserélve kilépett a megismerés platonikus tradíciójából, az általa így létrehozott tudásforma a szóbeliség korának ismeretelméleti dimenziójával válik összevethetővé. Ezért tekintheti aztán Wittgensteint a szakirodalom egy része a „posztliterális”, vagy, Ong kategóriájával élve, a „másodlagos szóbeliség” emblemikus alakjának. *A Bevezetés...* számos megoldása így a secondary orality azon jellegzetességeit is magán viseli, melyek a hasonlóképpen szerveződő wittgensteini látásmód hozadékaként formálják a kötet poétikáját. Ilyen többek között a jelentés használatalelvű megképzése, az objektívalódott igazságfogalomhoz való kritikai viszonyulás,

<sup>17</sup> M. McLuhan: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, The Univ. of Toronto Press, 1962. 229–230.

<sup>18</sup> Lásd Nyíri Kristóf vonatkozó írásait, pl. *Poszt-literális, mint a XX. század filozófiájának forrása*, [www.fil.hu/uniworld/egyetem/wittgenstein](http://www.fil.hu/uniworld/egyetem/wittgenstein)



az „én” nemkülönült elmeként való felfogása (mind a szerzői én, mind pedig a szövegek által megjelenített karakterek tekintetében), a dialogikus töredékekből, aforizmákból történő gyakori építkezés, illetőleg a lezárhatatlanság, a taxonómikus keretezhetetlenség igénye. A szóbeliség bizonyos további jegyei ezeken túlmenően is meghatározó elemei a *Bevezetés... nyelviségének*. Így ilyennek tekinthető belső ismétléseken, modulszerű elemek variábilis újramondásán nyugvó mintázata is. „Elsődlegesen szóbeli kultúrákban – írja Ong – a gondosan artikulált gondolatok megőrzésének és felidézésének problémáját csak akkor oldottuk meg sikeresen, ha beszéddé könnyen összeálló mnemonikus mintákban gondolkozunk. Gondolatainknak erősen ritmizált, egyenletes alakzatokban kell megjelenüniük, ismétlésekben vagy ellentétekben, alliterációkban és asszonáncokban, visszatérő jelzős szerkezetekben és más formulákban (...) Az erős mintázottság (...) szóbeli kultúrákban azoknak a funkcióknak egy részét teljesítik, amelyeket más kultúrákban az írás lát el.”<sup>19</sup> Ez a megfogalmazás meglehetősen pontosan írja le egyúttal a *Bevezetés... egy igen lényeges vonulatát is, sőt, vállalva az „intentional fallacy” kárhozátát, hadd idézzem röviden a szerzőt, aki maga is igencsak hasonlatosan jellemezte művének ismétlődéseken alapuló struktúráját: „így gondoltam el, hogy szavak, nagyobb egységek, történetek, amik vándorolnak, modulok!”<sup>20</sup> A kötet illetően szerveződése – egymástól távol eső részek egymáshoz kapcsolhatósága, távoli egységeinek összetartozása, az olvasás lehetséges útvonalait kijelölő csatlakozási pontok léte, a középpont, a margó a hierarchia eltűnése és a linearitás multilinearitássá válása – ráadásul az emberi gondolkodásnak a másodlagos szóbeliség korában tárgyiasuló talán legfontosabb tudásformájának, a hypertextnek halvány lenyomatát is magán viseli. Itt fontos megemlíteni azt a szemléleti egyezést, ami Wittgenstein és Esterházy között a könyv formátum által megteremtett tudásformával szembeni ellenszenvben e tekintetben megmutatkozik. Szó esett már arról, hogy a XII. sz.-i olvasási tapasztalatokhoz hasonlóan a *Bevezetés... is egy táj beutazásaként jeleníti meg saját nyelvi, gondolkodásbeli struktúráját*. Esterházy így ír erről: „A könyv egészéről határozott *képem* volt: úgy gondoltam el, mint egy tájat (...) Haladtam befelé ebbe a furcsa tárgyba, amelyet épp haladtomban készítettem.”<sup>21</sup> A *Filozófiai vizsgálódások* előszavában Wittgenstein hasonlóképpen fogalmaz: „E könyv filozófiai megjegyzései egy halom tájképvázlathoz hasonlatosak, amelyek e hosszú és bonyodalmas utazásokon keletkeztek.”<sup>22</sup> A hypertextualitással kapcsolatos asszociáció azonban nyilván csak utalásszerűen, nem pedig a maga pragmatikájában jelentkezhethet a szövegben, hiszen bárhogyan is csűrjük-csavarjuk, a nyomtatott textus a változó értelmezési körülmények között is változatlan marad – legalábbis a maga anyagi mivoltában –, míg a hypertext folytonos alakulásokon keresztül változtatja önnön vizuális megjelenését. A kötet ugyan erre is kísérletet tesz egy helyütt, hiszen a *Daisy* librettó változatának lapszélein egy mozgás stációinak egymásra következő pillanataiban ábrázolt nőalak a lapok kellően ügyes pörgetésével „megelevenedik”, kimozdul statikus rögzítettségéből, és a film hőskorára jellemző darabos mozgással táncolni kezd. (Akár távoli Wittgenstein-utalásként is *nézhető* e mozgókép, hiszen ismert, hogy a filozó-*

<sup>19</sup> W. J. Ong: *Orality and Literacy: The Technologising of the World*, Methuen, 1982, 34.

<sup>20</sup> Esterházy-kalauz, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1991. 22.

<sup>21</sup> Esterházy Péter: *Othon*, in: *A kitömött hattyú*, Magvető Kiadó, Bp. 1988. 37–38.

<sup>22</sup> L. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, Atlantisz, 1992. 11.

fus számára Cambridge-ben, az 1930-as években a mozi jelentette azt a meghatározó eleményt, amely állítólag nagyban befolyásolta kései filozófiájának formálódását.)<sup>23</sup>

Minthogy szemantikai nézőpontból az írásbeliség előtti szóbeli kommunikáció karakterjegyei lényeges vonatkozásokban párhuzamosak a másodlagos szóbeliség által életre hívott megismerési struktúrákkal, elmondható, hogy a *Bevezetés a szépirodalomba* az emberi kultúra által kidolgozott összes kommunikációs technológiát és a hozzájuk kapcsolódó tudásformákat magába építi, *archiválja*. Ezek változatos keveredése – egyfajta mixed mediaként – perspektívák, észlelési lehetőségek, érzékelési tapasztalatok számos lehetőségének felkínálásán keresztül a könyvbeliség által kikényszerített kognitív beidegződések revidálására sarkall, ami a befogadót mindenekelőtt kényelmes, rutinszerű olvasási szokásainak használhatatlanságával szembesíti.

Kétségtelen persze, hogy a könyv formátum kötött anyagisága mindamelllett mégis az általa előhívott érzékelési formák dominanciáját eredményezi. Ez a rétegzettség párhuzamosnak tekinthető a kommunikációtechnikai korszakok egymáshoz való viszonyával, egymásba rétegződésével, melyek szintén az egymás általi fertőzöttség állapotában, sohasem vegytiszta formában jelentkeznek. Míg ugyanis Ong szerint a másodlagos szóbeliség állandó jelleggel az írásra és a nyomtatásra alapozódik – miközben számos közös sajátosságban egyezik az elsődleges oralitással –, a kézírásos kultúra sokat megőrzött a szóbeli kultúrák világlátásából.

A tudásformák, kommunikációs technikák rögzítésének igénye a *Bevezetés...* azon belátását jelzi, hogy a megértés automatikus nyelvisége hozzáférhetetlen, mivel technológizáltsága megkerülhetetlen. (Ahogyan az „igazságot” már Nietzsche is három különböző – neurológiai, vizuális és akusztikai – közeg metaforikus egybelátásának következményének tartotta<sup>24</sup>.) Ezért kísérli meg heterogenizálni a szöveg a nyomdatechnikai sémák tapasztalati sajátosságait – paradox módon, és azt a paradoxitást a szövegjelentésbe is emelve – egy könyvforma által engedélyezett szűkös lehetőségek között. Amennyiben tehát a beírás mediális meghatározottságának paraméterei befolyásolják az általuk végrehajtható nyelvi műveletek szemantikáját is, a *Bevezetés...*-ben archivált kulturális emlékezet mintázatát is ez a széttartó irányultság határozza meg. A mediális közegek jelzészerű megidézésén és egymásba játszásán keresztül a kötet a kultúra történetének A–Z-ig való archiválhatóságának lehetségességét problematizálja, hogy csak a záró hivatkozáslista példájával éljek, az Aachen névtelentől Zsombok Tímár Györgyig. (S ha már említettem a *Bábeli könyvtár* archívumrokonságát, itt *Az Alef* totális tudásszerkezetének alfabetikus trükkje idéződik meg, mely szöveget egyébként a *Bevezetés...* – minő mise en abyme! – részint tartalmazza is.) Ha némileg visszafogottabban „csupán” irodalomtörténeti archívumként tekintünk a *Bevezetés...*-re, úgy alighanem a történelemírás retorikai-diszkurzív–fiktív természetét valló, narratív sémák általi meghatározottságát állító elméletek bázisán kereshetjük ennek legitimitását, amelyek a fikciós eljárások hangsúlyozásával lényegében eltörlik „történetírás” és „szépirodalom” különbségét.

A tárgyyszerű, objektív rögzítés lehetősége, a tradíció irányvonalainak egyértelmű megrajzolása, az előfeltevésektől, kontextusoktól, perspektívától és lejegyzési technikáktól

<sup>23</sup> Norman Malcolm: Ludwig Wittgenstein, idézi: Nyíri Kristóf: Wittgenstein és a gépi intelligencia problémája, in: Keresztúton, Kelenföld kiadó, Bp. 1989. 73.

<sup>24</sup> F. Nietzsche: A nem-morális értelmű igazságról és hazugságról, in: Nagyvilág, 1992/10–11, 1245.

független tudás megjeleníthetősége tehát a fentebb említett heterogén közegben éppen a különböző osztályozási szempontok, tudásformák és észlelési mechanizmusok lehetőségeinek poetizálása, narratív megformáltsága által válik még inkább kérdésessé. A *Bevezetés...* ugyanis a kulturális emlékezet olyan archívuma, amely az archiváló struktúra objektivitását, tehát az általa hordozott tudás mindenhatóságát kérdőjelezi meg. Poétikai játék tárgyává avatva ezzel azt a vélekedést is, amely szerint a reprodukción alapuló, az ismétlést előfeltételező megőrzés azonmód destrukció alá is vonja önmagát, magába építve nem csupán a felejtést, de az „archi-erőszakot” is. Az archívum – állítja Derrida – mindig és a priori saját maga ellen dolgozik.<sup>25</sup> Az archiválás, mint konzerválás és a destrukció egybelátása Freud azon gondolatára vezethető vissza, amely a halálöszton létezésére lényegében az ismétléskényszer – az archívum létmódját és Esterházy poétikáját egyképp meghatározó – mechanizmusából következett.<sup>26</sup> Esterházy kötetében az emlékezet felépítésének és lerombolásának egyidejű mozgásai az archívum öndestrukciós hajlamát a nyelv kalandjaként teszik hozzáférhetővé.

(S végül, ígéretemhez híven itt térnék vissza egy gondolat erejéig a *Tristram Shandy*-idézetként már említett fekete lapra, amely e helyt akár az archívum saját magára vonatkozó gyászjelentéseként is emblematizálható lehet, különösen, ha a *Bevezetés...* egyéb önfelszámoló poétikai tendenciáinak rendszerébe helyezzük, egy másik alkalommal.)

---

<sup>25</sup> Derrida, ib. 27.

<sup>26</sup> S. Freud: Rossz közérzet a kultúrában, in: *Esszék*, Gondolat Kiadó, 1982, 327–407.