

## HANS ULRICH GUMBRECHT

02	Valami van a levegőben – <i>Hans Ulrich Gumbrecht írásai elé</i>
11	Új szószerintiség
16	Ritmus és értelem
30	1926. Élet az idő peremén – Használati utasítás
35	Gomina
40	Hatnapos kerékpárversenyek
43	Mi a baj az erőszakkal?
50	Amerika esztétikája!

## MODULÁCIÓ

56	<b>Hans Ulrich Gumbrecht</b>	Világban lenni és színpadon állni
65	<b>Mezei Gábor</b>	Az írás médiuma és az értekező próza
77	<b>Tóth-Czifra Júlia</b>	Paradise Regain'd?
87		A szövegek eredeti megjelenési helye

# Valami van a levegőben

## Hans Ulrich Gumbrecht írásai elé

Hogyan lehetne elmondani néhány oldalon, hogy kicsoda Hans Ulrich Gumbrecht? Hogyan lehetne bemutatni egy ekkora, ennyire szerzteágazó és ilyen sebességgel növekvő életművet? Egy olyan személy eddigi munkásságát, aki Arbogast Schmitt – jelen, Gumbrechtnek szentelt kétrészes válogatásunk második részében közölt – írása szerint a szellemtudományokban tapasztalható átlagos professzori teljesítménynek körülbelül az ötszörösére képes? Egy olyan ember jelentőségét, akinek a tudományos életében számtalan nyelvre lefordított könyvei és végeláthatatlan publikációs listájának egyéb tételei mellett ugyanilyen súllyal van jelen az a mindenki számára egyértelmű, mégis viszonylag nehezen megragadható, nehezen leírható teljesítmény, amelyet a hagyományosan tudományszervezésnek nevezett szférában mutatott fel?<sup>1</sup>

Lapszámaink főhősének esetében választ adni a fenti kérdésekre különösen nehéz, már csak azért is, mert például a tudományszervezés szó kimondásakor alig tudunk szabadulni attól a mellézköngétől, hogy itt a tulajdonképpeni tudományos működéson kívül eső, ám egyfajta szükséges rosszként vele együtt járó, azt inkább kiegészítő, egyfajta adminisztratív-technikai szféráról van szó. Csakhogy Gumbrecht alakja és munkássága a szellemtudomány művelésének radikálisan új formájával szembesít, egy olyan formával, amelyben megszűnnek az ilyen mellézköngék, amelyek valójában nem mások, mint a szellemtudományok 19. században feltalált tudományosságának alapját képező olyan megkülönböztetések kései visszhangjai, mint szellem és betű, elmélet és gyakorlat, gondolkodás és lejegyzés, előadás és szervezés, esemény és mindennapok. A szellemtudományos munka olyan új formáját, amely túl akar lenni ezeken a megkülönböztetéseken, a természetéből fakadóan nem lehet csupán fogalmi vagy elméleti síkon közvetíteni, azaz a fenti megkülönböztetések egyik oldalán, mintegy a „szellem” birodalmán

<sup>1</sup> A dubrovnikai konferenciasorozatról lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó GÁBOR, Budapest, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, 2010, 13–17; a stanfordi előadássorozatról lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, ford. Frank BORN, Frankfurt am Main, Suhrkmap, 2012, 294–297.

belül, tudományos értekezések témájaként. Gumbrecht azzal szembesít bennünket, hogy a szellemtudományok általa elképzelt újfajta művelésének lényegi – és nem csak járulékos – eleme kell, hogy legyen a „test” és az „anyag” birodalmában való megjelenítés is. Mindeközben Gumbrecht – ebben egyedülálló és radikális ez a „projekt” – a saját alakján és fellépésén, tudományos berendezkedésén keresztül viszi színre, teszi jelenlevővé a szellemtudományos működés új, általa elképzelt formáját. Azzal, ahogy ő maga műveli a tudományt, saját maga adja példáját annak, amiről beszél (az új művelési formáról), miközben ez a példaadás soha nem lép fel normatív igényvel, hanem pont fordítva, egyúttal az éppen aktuális megvalósulása esetlegességét is példázza, ami azt jelenti, azt az esetlegességet is megjelenítéshez juttatja, amely „testi”, „anyagi” mivoltából és feltételezettségéből fakad. Azért lehet ez a működés „eseményszerű”, mert testi jelenlétének aspektusát „bemutatja” és nem „reflektálja”, azaz nem eleve a nyelvi/fogalmi feldolgozottságában teszi témává.

Ezzel talán kicsit közelebb kerültünk ahhoz, hogy mi az, ami Gumbrecht tudományában olyan nehezen megragadható, és ami egyúttal sokakat bővületbe is ejt: a szellemtudományok bemutatásjellegére, megjelenítő erejére alapozott működés a maga minden következményével együtt. Egy ilyen megjelenítéselvű tudományban, amely a fentiek értelmében már nem határozhatja meg magát elméletiként vagy gyakorlatiként, elméletiként vagy történetiként, újra kell konfigurálnia nemcsak „élet” és „tudomány”, hanem a tudományon kívüli és belüli mindennapok viszonyának is. Ennek végső konzekvenciája Gumbrechtnél a szellemtudományok tudományosságigényének történeti távlatba helyezése. Szerinte az elektronikus kommunikáció korában, ha nem akarunk lemondani a csak a szellemtudományok által előállítható tudásról, és ezek a tudományok meg akarják őrizni a tudástermelés csak rájuk jellemző formáit, akkor el kell mozdulniuk a reflexióalapú tudományosságból egy olyan tevékenységi forma felé, amely megjelenítésalapú, mégis akadémiai, azaz csak az egyetem sajátos terében képes kialakulni. Ez lenne a záloga annak, hogy ez a különös tevékenységforma, amelynek meg volna a maga – mondjuk így – laboratóriumi zártsága, sokkal összetettebben tudna vonatkozni a környezetére, mint a 19. századi tudományosságigénnyel fellépő változata. Ez azért volna lehetséges, mert tulajdonképpen az volna a feladata, abból állnának a mindennapjai, hogy a megjelenítésük révén sokszorozza azokat a lehetőségeket, ahogy ő maga vonatkozni képes a saját környezetére – utóbbit úgy szoktunk nevezni: nem tudományos mindennapok. A koncepció szerint közte és a környezete közötti határnak ez a folyamatos problémává tétele vezet oda, hogy valójában el is mosódik a határ. Ezért fogalmaz Gumbrecht egyik budapesti előadásában úgy, hogy az újfajta tevékenységi forma leginkább talán az „életforma” fogalmával volna leírható.<sup>2</sup> Ezért mutat túl Gumbrecht programja az egyetemek folyamatos tudományos

<sup>2</sup> Gumbrecht összes budapesti előadása megtekinthető itt: <http://www.aik.hu/gallery>. A szóban forgó előadás: *The Chances of Literary Criticism – Today*, 2012. 05. 12.

„reformálásának” szerinte igazi áttörést nem hozó kezdeményezésein. Erről szólnak Gumbrecht azon írásai, amelyek a szellemtudományok, és köztük kiemelten az ezek zászlóshajójaként indult irodalomtudományok vagy hagyományos elnevezésük szerint – ahogy Gumbrecht egy előkészített, de végül meg nem tartott 1988-as budapesti előadásának címében is szerepel<sup>3</sup> – „filológiai tudományágak” tudományosságát teszi témává, azokat a kritériumokat, amelyek alapján az emberi szellem írásos műveivel való szakszerű foglalkozás tudományként kezdte meghatározni magát.

Ám azzal, hogy mindjárt az elején efféle nagyívű áttekintésekbe bocsátkoztunk, máris nem Gumbrecht „szellemében” jártunk el, máris reflektáltuk a gondolatait és nem megjelenítettük munkamódszere és gondolkodásmódja egymást kölcsönösen feltételező megnyilvánulásait. De hogyan is nézhet ki, miben állhat ez a sokszor emlegetett megjelenítés? Ahogy Schmitt is leírja említett írásában, megvalósulhat például műfaji kódolás révén, nevezetesen az anekdotikus írásmódban. Mind a mai napig létezik olyan perspektíva, amelyből ez a műfaj a tudománytalanság értelmében vett felületesség vagy egyfajta idejétmúlt biografizmus jelének tűnik, miközben ez a nézőpont rendre azzal párosul, hogy – diszkurzív rutinjai miatt – sosem válik benne témává, milyen kommunikatív, ismeretelméleti vagy identifikációs funkciót tölt be ez a műfaj e perspektíva saját „tudományos” mindennapjaiban. Holott legkésőbb az újhistorizmus nagyrészt Erich Auerbach munkáira támaszkodó kezdeményezései nyomán világosan körvonalazódik e műfaj ismeretelméleti értéke, amely nem másból fakad, mint abból a példaszerűségből, amely az anekdota meghatározó szerkezeti sajátossága.

Ebben a bevezetésben megvilágító erejű példával kellene tehát szolgálnunk, amely megfelelően jeleníti meg Hans Ulrich Gumbrecht munkásságát, amely persze így egyes számban nem létezik, hiszen, természetéből fakadóan, éppen olyan erősek a benne ható centrifugális erők, mint a centripetálisak, épp annyira célja bizonyos fogalmak jelentésszóródásának és divergenciájának fenntartása, mint e fogalmak visszatérő használatai. Ám a példaszerűség éppen az ilyen nem szubsztanciálisan, Goethével szólva az egységükben rejlő sokféleséggként elképzelt, tehát önmagukban sokféle dolgokhoz való hozzáférés médiumának bizonyul – és erre éppen Gumbrecht írásai hívják fel a figyelmet.

Vegyük például tehát azokat a kiállításokat, amelyeket az 1926. *Élet az idő peremén című* könyv ihletett,<sup>4</sup> amely Gumbrecht számára meghozta az igazi nemzetközi áttörést, és amelyből e lapszámban is olvashatók részletek. Azért lehetnek különösen

<sup>3</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Present Transformation of the Philological Disciplines in Western Germany. Observations on a Historical Background*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Gumbrecht, Kästchen 8, Mappe 2: Vorträge/Vorlesungen 1985–1990 (1/2). E soha el nem hangzott előadás gépiratának a fakszillimile kiadása megtalálható a Gumbrecht budapesti előadásait egybegyűjtő fordításkötetben. Lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, Budapest, Kijárat, 2013, függelék.

<sup>4</sup> A teljes kötet megjelenés előtt áll: Hans Ulrich GUMBRECHT, 1926. *Élet az idő peremén*, ford. MEZEI Gábor, Budapest, Kijárat, 2014 (figura 7).

alkalmasak ezek példának, azaz nem reflexiós eszköznek, hanem a megjelenítés lehetőségeinek, mert kiállításuként maguk is arra hivatottak, hogy dolgokat megmutassanak, láthatóvá tegyenek. Maga a tény, hogy létrejöttek ezek a kiállítások, jelzi a gumbrecht „tudományosság” bemutatásjellegét. Az első ilyen kiállítás a zürichi Museum für Gestaltung 2001-es plakátkiállítása volt, amely az 1926-os év plakátjaiból válogatott. Mielőtt felidézzük Gumbrecht szavait a kiállítási katalógushoz írt tanulmányából, érdemes idézni magából a könyvből. *A történelemből való tanulás után* című fejezetben reflektál Gumbrecht arra az alapvető problémára, hogy célkitűzése, a történelem közvetlen tapasztalatának előidézése, amely tapasztalati forma megnevezésére a „környezet” szót használja, mediális akadályokba ütközhet, pontosabban e környezet milyensége – és ezzel a történelem általa lehetővé tette tapasztalata – mindig médiumfüggő. A képi illusztrációk mellőzését kommentálva írja: „Az én reményem az, hogy képek hiányában a múltból származó szavak, amelyeket bőségesen idézek, hasonló – de fenomenológiailag és pszichológiailag különböző – hatással szolgálnak.”<sup>5</sup> A kiállításon szerzett tapasztalatait kommentálva, a kiállítótérben elhelyezett képek rá tett hatását pedig így kommentálja: „Anélkül, hogy magam egy másodperc-re is gondoltam volna álomom valóra válására vagy hittem volna benne, a Museum für Gestaltung plakátgyűjteményében megvalósult, és miközben be tudjuk járni 1926 környezetté, térré vált emlékezetét – paradox módon – teljesült annak maximuma, amit az 1926-ról írott könyvemben soha nem mertem remélni.”<sup>6</sup>

Az első reakció azt mondhatja velünk, hogy itt minden kinyilvánított szándék ellenére valami hegeli konstrukció működik a háttérben, amely szerint a gumbrecht „projekt” tulajdonképpeni médiuma mégiscsak a kiállítótér, szemben a könyvvel, és így az 1926 könyvként a maga mediális korlátai között csak tökéletlenül tudja megvalósítani a szerző elképzelését, miközben – Hegel szóhasználatával – a történelemtapasztalat gumbrecht ideája majd csak a kiállítótér médiumában tér meg magához, lesz önmagánál. Érdemes azonban elidőzi a „paradox módon” közbevetésnél, amely mindenképpen egyfajta zavar, irritáció megnyilvánulása, de mégsem feltétlenül csak az eredeti szándék érvénytelenségének a bevallása. Úgy tűnik, ebben a közbevetésben inkább az a zavar jegyzi fel magát, amely a médiumok sajátos működéséből fakad: önmaguk eltüntetésével azt az illúziót képesek kelteni, hogy a bennük és általuk éppen megtapasztalt dolgot, az üzenetet a maga teljességében képesek megtapasztalhatóvá tenni, és így más médiumok által lehetővé tett tapasztalati formák beteljesüléseként képesek megmutatkozni. Ha ennek lecsapódását látjuk meg a beszámolót megszakító, a zavart meg nem szüntető, de regisztráló közbevetésben, akkor akár a következő távlat is nyílna

<sup>5</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard UP, 1997, 425.

<sup>6</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Ein Jahr als Umgebung / A Year as Part of Your Surroundings* = Felix STUDINKA (szerk.), *Revue 1926*, Museum für Gestaltung Zürich – Lars Müller Publishers, Zürich, 2001, 13/33.

Gumbrecht irodalomtudományos munkásságára: célja, hogy láthatóvá tegye a megértést a szövegekkel való foglalatosság egyszerre alapjának és céljának tartó „tudományos” hozzáállás olyan elemeit és eljárásait, amelyek azért felelnek – tehát a tudomány mint médium azt az illúziót kelti –, hogy a közvetített tartalmak – ami az irodalom – a maguk megtapasztalhatóságának totalitásában jelenjenek meg. Más megfogalmazásban: láthatóvá tenni azokat a stratégiákat, amelyeken keresztül az irodalom értelmező „tudománya” a szövegekkel való mindenféle egyéb – nem tudományos, hétköznapi – foglalatosság beteljesítőjeként jelenik meg. A szövegekkel való, Gumbrecht-féle, azok megjelenítése értelmében vett szakszerű foglalatosság éppen ezt a megkülönböztetést és értelmezés-teleológiát kívánja felszámolni, amennyiben a tudomány nem interpretatív komponenseit nem interpretatív módon próbálja – a mindig példaszzerű bemutatáson keresztül – érvényre juttatni.

Gumbrecht a „környezet” szót használja az általa bemutatni szándékozott történelemtapasztalat jelölésére, miközben a történelem „környezetalapú” – melynek szinonimája: „szimultán”<sup>7</sup> – tapasztalatával a történelem „küszöbalapú”, azaz korszak(határ)ok és középpontok kijelölésének műveletén alapuló tapasztalatát helyezi szembe:

Aki így merül el egy környezet terében, felfedezi, hogy ennek a környezetnek sok témája és formája csakhamar ismétlődni kezd – méghozzá meglepő módon. Abból, amit az ember első, második vagy harmadik pillantásra regisztrál, jó néhány dolog nem csupán állandóan visszatér, hanem újabb és újabb kontextusokban, kombinációkban tér vissza, amelyek egymásra következése nem foglalható semmilyen képletbe. Pontosan ez, az efféle rekurrenciák előreláthatatlan, ám szakadatlan felbukkanása teszi ki végül annak az időszaknak [Zeitraum] az identitását, amelyben elmerül az ember (anélkül, hogy tulajdonképpen meg akarná érteni).<sup>8</sup>

Tudatosan aknázza ki és viszi színre „környezet” és „küszöb” ellentétét az a kuratori stratégia, amelyen az 1926 című könyv ihlette második kiállítás – második példánk – alapul. A marbachi Deutsches Literaturarchiv ugyanis 2012-ben az 1926 című könyv keletkezéstörténetéről az 1926. *Ez az év valakinek a fejében* címmel rendezett kiállítást (többek között ennek dokumentációja illusztrálja a mi lapszámaikat

<sup>7</sup> Az 1926 eredeti alcíme ez volt: „Esszé a történelmi egyidejűségről”. Lásd jelen lapszám 34. Lásd még *New Literary History*, 26 (1995) 3, 711; Gumbrecht még egy 1997-ben megjelent írásában is így hivatkozott rá, lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Leheletnyi ontika. Az új filológia genealogikus nyomai*, ford. VINCZE FERENC = KELEMEN PÁL – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – TAMÁS ÁBEL – VADERNA GÁBOR (szerk.), *Metafilológia 2. Szerző – könyv – „phil”*, Budapest, Ráció, 2014, 22. jegyzet (megjelenés előtt).

<sup>8</sup> GUMBRECHT, *Ein Jahr als Umgebung / A Year as Part of Your Surroundings*, 14/34.

is), amelyet az *1912. Ez az év az archívumban* című kiállítás párdarabjaként mutattak be.<sup>9</sup> A kurátorok célja kettős volt. Egyrészt be kívánták mutatni, hogy miként alakították tevékenyen a mediális meghatározottságok, a papíralapú alkotásfolyamat a koncepciót, azaz a történelem „környezetkénti” tapasztalatának gumbrechtli elképzelését. Másrészt egymás mellé kívántak helyezni két dolgot: a gumbrechtli elképzelés legfontosabb dokumentumának, az 1926-nak a keletkezéstörténetét, és annak az évről – 1912-nek – az ilyen, „környezet” típusú megjelenítését, amely addig a német irodalomtörténet-írás számára Hans Robert Jauss nyomán<sup>10</sup> éppen hogy magának a „küszöb-”, tehát korszakalapú irodalomtörténet-írásnak a szimbólumává vált.

Ezzel a gesztussal a kurátorok paradigmaváltást sugalmaznak,<sup>11</sup> az 1926-os évszám pedig minden olyan vizsgálódás indexévé válik, amely – a programadó megnyilatkozások szerint – a múlttal való foglalatosság célértékeként nem annak megértését, hanem megjelenítését jelöli meg, aminek legfontosabb velejárója az volna, hogy egyetlen mű, évszám vagy esemény sem úgy kerül a látóterébe, hogy az rögtön valamely alakulásfolyamat elő- vagy utótörténetébe tartozik, esetleg ő maga határoz meg potenciális elő- vagy utótörténeteket. A megjelenítés mindig egy olyan állapot (újra) megjelenítése kíván lenni, amelyben még nem tudni, hogy az adott mű, időpont vagy esemény mely potenciális elő- vagy utótörténetek részévé válhat. Az ilyen szimultán sokféleségükben jelenlevővé tett dolgok a sokféle egyidejű integrálhatóság állapotában lebegnek, amely állapot viszont elvileg nem hozzáférhető a történeti gondolkodás fogalmi nyelve számára. Ez kényszeríti ezt a koncepciót arra, hogy a szóban forgó lebegésnek a leírására olyan fogalmakhoz nyúljon, amelyek nem akarnak tulajdonképpeni fogalmak lenni, mint például a hangulat vagy a latencia. A Gumbrecht-féle koncepcióban a lényegükhöz tartozik, hogy nem kapunk róluk valódi definíciót, hanem mindig csak példák, egyedi megfigyeléseken keresztül, esettanulmányokként

<sup>9</sup> Lásd *1912. Ein Jahr im Archiv*, marbacher magazin 137/138, 2012.

<sup>10</sup> „Ha a korszakfordulót, amely a *Fin de Siècle* üres elvárásai után a modern művészetek új lehetőségeinek autentikus tapasztalatát hozta magával, széttartó mozgások egyidejűségében akarjuk megragadni, és mégis megpróbálunk meghatározni olyasvalamit, mint az így különbözőnek megértett új közös nevezője, akkor kínálkozik, hogy játékba hozzuk a »korszakküszöb« metaforáját.” Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires „Zone” und „Lundi de Rue Christine”* = Uő, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 244.

<sup>11</sup> Miközben maga Gumbrecht hangsúlyozza a saját vállalkozása rokonságát Jauss – a kigondolt formában soha meg nem valósult – tervével, hogy a 19. század történetét „négy szinkron metszetben” kellene megírni (vö. GUMBRECHT, *Nach 1945*, 291–292). Ezt a hasonlóságot hangsúlyozza – a „megértő” és „megjelenítő” perspektívák különbözőségére tekintet nélkül – Eva Horn is: „Természetesen Kittler sem irodalomtörténetet nem ír, sem olyan »1857-es korszakkurzus« stílusú szinkron metszeteket nem készít, mint amelyet Hans Robert Jauss tanított az 1980-as években, és amelyek produktivitását Hans Ulrich Gumbrecht *1926* című könyve még egyszer bemutatott – épp annyira, mint amilyen kevésbé Foucault írt eszme- vagy szellemtörténetet.” (Eva HORN, *Maschine und Labyrinth. Friedrich Kittlers „Aufschreibesysteme 1800/1900”* = Walter SEITTER – Michaela OTT [szerk.]: Friedrich KITTILER, *Technik oder Kunst?*, Wetzlar, Büchse der Pandora, 2012, 15). A jaussi tervek továbbéléséhez lásd például Wolfgang MATZ, *1857. Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007.

jelennek meg – hiszen csak akkor lehetnek a fent vázolt példaszerűség megfelelő megjelenítői, ha maguk sem működnek másképp, azaz saját jelentésüknek is mindig csupán éppen aktuális példáiként mutatkoznak meg.<sup>12</sup>

Ezen a ponton talán már sejthető a strukturális kapcsolat a múlthoz való megjelenítéselví viszonyulás és a szövegekkel való megjelenítéselví foglalatosság között. E koncepció szerint mind a múlttal, mind a szövegekkel való foglalatosság akkor szabadul meg interpretatív *a priori*jától, ha a fogalmivá/nyelvívé nem tehető komponenseit akként hagyjuk érvényre jutni, amik ők maguk, vagyis testi jelenléthez kötődő jelenségekként. A szellemtudományos és azon belül az irodalomtudományos tevékenységeknek ezek szerint olyan kísérleti tevékenységeknek a státusába kellene kerülniük, amelyekben saját jogon megjelenhetnek az említett komponensek. Más megfogalmazásban: a szellem- és irodalomtudományok a valódi kockázatvállaláson, a – 19. században megalapozott – tudományos önfelszámolásuk lehetőségének kockázatán, a nem tulajdonképpeni fogalmiság permanensen fenntartott állapotán keresztül érhetik el létezésük tulajdonképpeni formáját. Ez a tulajdonképpeni forma persze nem valami célként tételeződik, hegeli módra, hanem a megjelenítés visszatérő aktusain keresztül, a testi jelenlétben képviselt nem interpretatív mindennapiság, valamint az értelmező műveletek eseményei közötti határ folyamatos megjelenítésén keresztül. A „kockázatos gondolkodás”<sup>13</sup> ennek a médiuma. És abban a pillanatban, ahol ennek a határnak a megjelenítése a tét, a tudományon kívülinek elgondolt mindennapiság vagy egyszerűen csak az „élet” integráns részévé válik a szellemtudományi tevékenységi formának. Ezt jelzik Gumbrechtnél az olyan fogalmak, mint például az „(új) egzisztencializmus”, az „új szószerintiség”, vagy az olyan szövegfajták, amelyekben különböző műfaji kódok keverednek, például a tudományos és önéletrajzi.

Most, hogy sommás áttekintésünkben újra szóba került az önéletrajziség kérdése, talán érdemes néhány szót ejteni arról a szerepfelfogásról, amelyet a megjelenítésalapú irodalomtudomány és annak elemeként a kockázatos gondolkodás implikál. Nem véletlenül válogattuk be Gumbrecht egy korábbi méltatását Peter Sloterdijk-ről (jelen lapszám modulációjában olvasható). Nemcsak azért, hogy kedvet csináljunk a Sloterdijk-olvasáshoz, hanem azért is, mert úgy tűnik, Sloterdijk – a maga módján – megtestesíti, amit Gumbrecht

<sup>12</sup> Ezzel szemben lásd azokat a munkákat, amelyeket a hangulat jelentésének pozitív meghatározásán fáradoznak (pl. David WELLBERY, *Latenz und Stimmung. Skizze einer historischen Ontologie* = Hans Ulrich GUMBRECHT – Florian KLINGER [szerk.], *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, 268.), vagy Haverkamp kezdeményezését, amely sokkal inkább rokonítható a Gumbrechtéval: „Azt javaslom, hogy a »médiumok« helyett – pontosan annak értelmében, amit ezek jelölnek, és hogy ezek egyáltalán valami rajtuk kívül, sponte sua, jelölnek – a latenciát tegyük meg a kultúratudományok alapfogalmának: a kultúratudományokénak a média korában, amelyben a szellemtudományok elúszott szelleme úgy kísért, mint az öreg Hamlet szellem Shakespeare színpadán.” (Anselm HAVERKAMP, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 10.)

<sup>13</sup> Vö. például Hans Ulrich GUMBRECHT, „Laboratorien riskanten Denkens” = *Kleine Fächer an den deutschen Universitäten interdisziplinär und international*, Bonn, Hochschulrektorenkonferenz, 13–18. [http://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-10-Publikationsdatenbank/EVA-2012\\_Kleine\\_Faecher.pdf](http://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-10-Publikationsdatenbank/EVA-2012_Kleine_Faecher.pdf).



a szellemtudományok képviselőitől általában elvár. Gumbrecht 2013. június 13-án, amikor a Ludwig-Börne-díjra felterjesztett Sloterdijkot méltatta, így fogalmazott kissé enigmatikusan, de alapvetően az általunk is között 2008-as méltatás talaján állva: „Az abszolút nyitottság a világ színpadán a poentírozott kompresszió és a túlzó expanzió formáin keresztül az energiával teli és innovációra törő magánszféra körülményei között az éberség felkeltésének retorikájává válik.”<sup>14</sup> A kockázatos gondolkodás éberséget feltételez és éberséget okoz, amely éberségnek a normativitás teljes hiánya mellett egyik legfőbb tulajdonsága, hogy ugyanúgy átfogja az intelligibilis, mint az érzékileg észlelhető szféráját, és korántsem korlátozza magát a tudományra – legszívesebben azt mondanánk: a tudományos tudományra – hanem éppen hogy a tudomány és a mindennapok közti határ megjelenítésén – legszívesebben azt mondanánk: megszemélyesítésén – dolgozik. Érdekes módon Gumbrecht hasonló tulajdonságokkal ruhazza fel egy másik hősét is, aki korántsem kortárs, ám a maga „materializmusával” szintén felkeltette érdeklődését: Denis Diderot-t. Innen pedig már csak egy macskaugrásnyira van a levonható következtetés, hogy Gumbrecht szerepideálja a még vagy inkább már nem „eltudományosított” literátor: *un philosophe*.<sup>15</sup>

Az impresszumban feltüntetett munkatársakon és intézményi támogatókon, valamint a szerzőkön, a fordítókon és a kontrollfordítókon kívül külön köszönettel tartozunk Heike Gfrereisnak és Vinca Lochstampfernek (DLA Marbach) a rendelkezésünkre bocsátott archív képanyagért, Friederike Knüplingnek (Stanford) és Smid Róbertnek (ELTE) az archív anyagok felkutatásáért, Kun János Róbertnek (NYU), Vásári Melindának (ELTE) és Teller Katalinnak (ELTE/IWM) a filológiai segítségért, Kállay Gézának (ELTE) a shakespeare-ológiai útmutatásért, Kovács Bálintnak (ELTE) és Cserba Aurélnak a fotódokumentációért és a képszerkesztésért, valamint a kizökkenthetetlen Margaret Tompkinsnak a közvetítésért és adminisztrációért – és mindannyiuknak nem utolsósorban azért, mert a közös munka során osztoztak velünk az érzésben, és örültek annak, hogy „valami van a levegőben”.

A szögletes zárójelben levő megjegyzések a fordítók jegyzetei.

A szerkesztők

<sup>14</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Wachheit. Von Karl Ludwig Börne zu Peter Sloterdijk. Begründung eines intellektuellen Urteils*, kézirat, 11. Lásd Még Mara DELIUS tudósítását: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article117172576/Sloterdijk-fordert-eine-Ethik-der-Zurueckhaltung.html>.

<sup>15</sup> Lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Explosionen der Aufklärung. Diderot, Goya, Lichtenberg, Mozart, Forschungszentrum Laboratorium Aufklärung*, Jena, 2013, valamint a Diderot-monográfia tervét a Wissenschaftskolleg zu Berlin honlapján, [http://www.wiko-berlin.de/fellows/fellowfinder/fellowdetail/?tx\\_app\\_fellowfinder\[action\]=show&tx\\_app\\_fellowfinder\[fellow\]=8733&cHash=06e7fe7dade8afe84fb5318675ca dfe8](http://www.wiko-berlin.de/fellows/fellowfinder/fellowdetail/?tx_app_fellowfinder[action]=show&tx_app_fellowfinder[fellow]=8733&cHash=06e7fe7dade8afe84fb5318675ca dfe8); a „philosophe” fogalomtörténetéhez lásd Hans Ulrich GUMBRECHT – Rolf REICHARD, *Philosophe, Philosophie* = Hans Ulrich GUMBRECHT, *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München Fink, 88–158.

Hans Ulrich Gumbrecht



# Hans Ulrich Gumbrecht

## Új szözerintiség

*Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*

Nem egész egy évtizede, hogy a művelt olvasók még annak tekintették az irodalomelméleti vitákat, aminek mindig is látszottak: sok akadémikus hűhónak a semmiért, ami döbbenetesen nagy nyilvánosságot volt képes szerezni magának. Nem kellett feltétlenül irodalomtudósnak lenni ahhoz, hogy a hetvenes és a korai nyolcvanas években azokról a szenvedélyes küzdelmekről halljon az ember a marxista indíttatású értelmezői gyakorlat védelmezői és a kritikusok azon új nemzedéke között, akik az irodalmi szövegek elemzése tekintetében Jacques Derridára és a „dekonstrukció” kétségtelenül titokzatos habitusára esküdtek. Időközben azonban az irodalomelmélet arra készül, hogy rá nem jellemző csendben és szinte sietve távozzon. Csakhogy erről maguk az irodalmárok is csupán mellékesen beszélnek, anélkül, hogy sajnálnák vagy örülnének neki. És nyilvánvalóan még az a kérdés sem mozgatja meg őket, hogy vajon mi jöhet „az irodalomelmélet után”.

...az akadémiai irodalomelmélet majdnem pontosan egy évszázadon át létezett.

Ha ezt a távozást tényleg nem követi újrakezdés, akkor az akadémiai irodalomelmélet majdnem pontosan egy évszázadon át létezett. A növekvő kétely azokkal a legfontosabb előfeltevésekkel szemben, amelyek mellett az irodalomtudományok a romantika korában egyetemi szakokká váltak, de elsősorban az erősen idealizáló romantikus nemzetfogalmakkal szembeni szkepszis volt vélhetően az, ami 1900 körül két olyan kérdést tűzött napirendre, amelyekkel hamarosan meggyűlt a bajuk az első irodalomteoretikusoknak. Az irodalomelmélet első – magukat is annak tartó – művelőinek joggal számítanak az orosz „formalisták”, akik publikációikkal még az októberi forradalom előtt feltűnést keltettek. Őket az foglalkoztatta, hogy kidolgozzák az irodalom olyan fogalmát, amely metahistorikusan és transzkulturálisan alkalmazható, emellett az is, hogy programszerűen kijelöljék az irodalomtudomány feladatait.

Egészen addig nem volt oka, hogy ezekkel a problémákkal törődjenek, amíg a 19. század polgári irodalomtudománya betöltötte a valláspótlékként szolgáló irodalom teológiájának a szerepét. Visszatekintve megállapíthatjuk, hogy az irodalomelmélet a 20. században soha nem szolgált olyan válaszokkal, amelyek kielégítő megoldásokhoz vezettek volna az irodalomtudomány említett központi problémái tekintetében. De valószínűleg éppen ezzel – önmaga szakadatlan problematizálásával – tartotta az irodalomelmélet életben az irodalomtudományt.

Most azonban az irodalomelmélet váratlan hirtelenséggel hagyja el a terepet. Ez részben azzal a régóta esedékes belátással függhet össze, hogy soha sem lesz meg-

...az irodalomelmélet a 20. században soha nem szolgált olyan válaszokkal, amelyek kielégítő megoldásokhoz vezettek volna az irodalomtudomány említett központi problémái tekintetében.

alkotható egy olyan irodalomfogalom, amely lefedi az összes „irodalmi” jelenséget. És amit a közelmúlt programadó, például az irodalomtudományok „kultúratudománnyá” alakítását célzó írásai közül ma még egyáltalán olvasunk, az mostanra megdöbbenően naivnak hat, mivel már tudni véljük, hogy az akadémiai diszciplínák soha nem igazodnak az efféle előírásokhoz. Még az „irodalomelmélet elleni” olyan polemikus támadások is, mint amelyet a tekintélyes amerikai folyóirat, a *Critical Inquiry* indított a nyolcvanas években az-

al a szándékkal, hogy megelőzze az irodalmi szövegek értelmezésének és elemzésének valamely filozófiai paradigmához rögzítését, túlságosan erőszakosnak és élesnek tűnnek akkor, amikor az irodalomelmélet éppen távozni készül. Tehát sem azt nem éljük meg, hogy megint „vége a nagy elméleteknek”, sem azt, hogy a „kisebb” irodalomelméletek érnek véget. Inkább valamiféle enyhülés érzése terjed.

## Vissza a klasszikus szövegekhez

Hogy minden szövegolvasás utolsó mondatának és utolsó szavának végtelenül halasztódnia kell-e, ahogyan azt Jacques Derrida fogalma, a „différance” sugallta, vagy hogy a Paul de Man-i értelemben minden irodalmi szöveget saját referenciánélkülisége allegóriájaként kell-e olvasnunk, azt – ma úgy tűnik – láthatjuk így is, de másképp is. Miközben csodáljuk Derrida szédítő virtuozitását és de Man metsző szigorát, semmi sem szól ma amellet, hogy örökkévalóvá tegyük ezeket a gesztusokat. A médiatudomány pedig, ahogy azt hasonló hangulatban látni kezdjük, inkább a szellemtudományok sajátos fejleménye Németországban, mint a világ- és korszalemmel való beszélgetés, sajátos fejlemény tehát, amely minden bizonynal csak akkor fog életben maradni, ha sikerül féken tartani a szellemességre és anekdotázásra való hajlamát.

Mi hajtja azonban az irodalomtudósokat most, amikor alábbhagy a mindig újabb „paradigmákért” való küzdelem? Sokaknak az intézmények tehetetlenségi ereje ad még egy esélyt, hogy ne kelljen elgondolkodniuk ezen a kérdésen. Így aztán a németországi kutatóközpontok és posztgraduális programok támogatása vagy az Egyesült Államok Humanities Centerjeiben töltendő kutatói évek megpályázása szempontjából egyelőre az marad az irányadó javaslat, hogy az egyéni projekteket a nagy pályázatok régi retorikájához igazítsák. Azok a szinte kárörvendő felhívások azonban, melyek arra buzdítanak, hogy térjünk vissza a többé-kevésbé ismerős tradíciókhoz – például az „újrafilológizáláshoz” vagy a szellemtörténetre való új koncentrációhoz –, olykor még azoknál a fiatalabb kutatóknál is kevés visszhangra találnak, akik

...kezdenek eltűnni az irodalom és a filozófia közti határvonalak.

Németországban belefolytak a nagy ívű klasszikuskiadásokba és fogalomtörténeti dokumentációkba.

Ez a nem programszerű újítás leginkább talán úgy írható le, mint összpontosítás a klasszikus szövegekre, miközben kezdenek eltűnni az irodalom és

a filozófia közti határvonalak. Friedrich Kittler például ma már a klasszikus Görögország mítoszai és filozófiai iránt lelkesedik, és amit ott lát, már korántsem médiaelméleti vagy matematikai képletekbe sűríti. A kísértetieséssé váló technológiai jelen genealógiája helyett, ahogyan azt az 1800/1900-as lejegyzőrendszerekről szóló, nagy feltűnést keltő könyve nyomon követte, Kittler most az olimposzi istenek inkább ontologikusan, mint történetileg megragadott bájának szeretné átadni magát.

Az Atlanti-óceán másik oldalán az italianista Robert P. Harrison Giambattista Vico történelemfilozófiáját, az irodalmi modernség szerzőit és az etnológiai terepkutatás vonatkozó eredményeit állítja izgalmas összefüggésbe a meghalás rítusairól szóló elmélkedésében (a *Dominion of the Dead* című könyve hamarosan németül is megjelenik a Hansernél)<sup>1</sup>. Még ha a gondolatmenet szerencsére soha nem is köt ki etikai normák merev katalógusánál, Harrison könyvének olvasója érzékennyé válik a visszafogott panaszra az élet összetettségét ért veszteségért, ami annak az ára, hogy a halált kulturális és egészségügyi szempontból zárójelbe tesszük.

## Irodalmi egzisztencializmus

Lisszabonban és Chicagóban Miguel Tamen *Practical Reason*öket ír, olyan rövid esszét, melyekben irodalmi és filozófiai motívumok találkoznak a morális problémák azonosítása során, amely problémákat a szerző nem megoldja, hanem olyan formában és

<sup>1</sup> A kötet 2006-ban jelent meg (a szerk.).

ritmusban dolgozza fel, amely Ludwig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai*-ra emlékeztet. Florian Klinger egyszerre történeti és szisztematikus perspektívából elemzi Hérodotosz történeteit kiindulópontjaként és provokációjaként az „ítélkezés” aktusának, amely számára a világ fogalmi és empirikus elsajátítása közti ismeretelméleti helyet jelöl ki.

...az irodalmi olvasás ma a szellemi életnek azt a fajtáját képes lehetővé tenni, illetve kell hogy lehetővé tegye, amelyet a nyugati hagyomány évezredekén át a „lélek” fogalmával kötött össze.

Ezeknek a munkáknak a csak nehezen megragadható közös irányát legjobban Brett Bourbon könyvének a címe írja le: *A lélek pótlékának megalkotása. Szellem és jelentés az irodalomban és a filozófiában (Finding a Replacement for the Soul. Mind and Meaning in Literature and Philosophy)*. Bourbon meglepő intuíciókkal és helyenként lenyűgöző érveléssel képviseli a tézist, mely szerint az irodalmi olvasás ma a szellemi életnek azt a fajtáját képes lehetővé tenni, illetve kell hogy lehetővé tegye, amelyet a nyugati hagyomány évezredekén át a „lélek” fogalmával kötött össze. Vagyis olyan szellemi életet, amelyben az intellektuális éleslátás egybeeshet az erős érzések pillanataival. Mert amik az irodalomtudományban új hangot hívnak elő, nem pusztán szenvedélyes, hanem nagyon komoly könyvek is, a klasszikusok olyan olvasóinak tollából, akik a szószerintiségre összpontosítanak, és akik az elképzelhető legmesszebbre távolodtak az idézetekkel, díszítésekkel és az egykor mindent átható virtualitással való posztmodern játéktól.

Ehhez az új intellektuális stílushoz néhány amerikai egyetemen egy soha korábban nem tapasztalt intenzitású lelkesedés társul Erich Auerbach mesterműve, a *Mimézis* iránt. A *Mimézist* már nem értelmezői módszereket vagy grandiózus filozófiai szubszt-

...az irodalmi olvasás újfajta egzisztencializmusáról beszélhetnénk...

rátumokat keresve olvassuk, hanem az irodalom olyan szemléleteként, amely inkább az olvasás végrehajtása során bekövetkező tapasztalatszerzésre irányul, mint bármiféle eredményre. Eközben ismét előtérbe kerül az – az irodalomelmélet izgatott évtize-

dei alatt kis híján feledésbe merült – motívum, amely a leginkább foglalkoztatta Erich Auerbachot. Ez pedig a mindennapok drámájának és tragédiájának az európai realizmus hagyományában megjelenített hangulata – így Auerbach –, amivel végső soron csak ráhagyatkozás [Gelassenheit] révén találkozhatunk.

Ha ennek az irodalomtudománynak az intellektuális gesztusa számára akar-nánk nevet találni – ami egyébként egyik szerzőjének sem látszik különösebben az ínyére lenni –, akkor az irodalmi olvasás újfajta egzisztencializmusáról beszélhetnénk, természetesen nem az Albert Camus, Simone de Beauvoir vagy Jean-Paul Sartre szövegeihez való régóta várt, de minduntalan elhalasztott visszatérés értelmében. Egzisztencialista itt inkább az irodalom által színre vitt olyan kérdések általi

megigézettség volna, melyekre a filozófia nem képes kötelező érvényű válaszokat adni. Az olyan fogalmak vaskosan tudományos-programadó hangja, mint az „irodalomkutatás” vagy a „paradigmaváltás”, mindenesetre mostanra az intellektuális perifériára szorult.

Az irodalomelmélet halk távozásáról és az olvasás új stílusáról szerzett benyomáshoz az is hozzátartozik, hogy a két egymást kiegészítő folyamat még alig hívott elő olyan téziseket, melyek ezeket egy új politikai helyzet tüneteiként értelmeznék. Ha azonban a tendenciák tovább erősödnek, akkor bizonyára nem maradnak majd el azok a közbejáratások, amelyek ezeket konzervatívként és a szellemtudományok világát érintő újabb válság jeleként értelmezik. Ezek az értékelések azonban, már csak azért is, mert olyannyira könnyen megjósolhatók, aligha fognak intellektuális figyelemben részesülni. De éppen az, hogy az irodalomtudomány legújabb mozgásai lemondanak önmaguk intellektuális színre léptetésének a gesztusáról, sugallja a feltételezést, hogy ezekben a mozgásokban tudományértésünk mélyrehatóbb változásának a kezdetét lássuk. Akkor az irodalomelélettől vett búcsú talán egy még ismeretlen dráma felütése lenne.

*Fordította: Rapcsák Balázs*

# Hans Ulrich Gumbrecht

## Ritmus és értelem<sup>1</sup>

UE-nek  
az ismert alkalomból

### I.

Az irodalomtudománynak nem jelent problémát, hogy a „ritmus” fogalmát az irodalommal és a testtel társítsa. Roman Jakobsonnak a „poétikai funkcióról” adott híres meghatározása, mely szerint ez az egyenértékűség elvének a „szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére”<sup>2</sup> vetítése, például az „irodalmiság”-definíciók csúcskorszakában terelte rá a figyelmet olyan jelenségekre, mint az asszonancia és a ritmus, amelyeket aztán nem ritkán (bizonyára Jakobson javaslatának túlságosan nagyvonalú értelmezésével) hivatkozási pontokként használtak egy *metahistorikus irodalomfoglalom* alkalmazásához. A másik oldalon az *oral-poetry*-kutatás évtizedei annak a tudomány előtti tapasztalatnak kölcsönöztek tudományos rangot, amely szerint az „irodalminak” nevezett szövegfajták közül azok, amelyek konstitutív jegyei közé tartoznak a „kötött nyelvi” formák, különös (genetikus vagy pragmatikus) affinitást mutatnak azokkal a kommunikációs helyzetekkel, amelyek a kommunikációs partnerek

<sup>1</sup> Niklas Luhmann felhívta rá a figyelmem, hogy az „értelem” fogalmát a (következő oldalakon több alkalommal, ha nem is kizárólagosan használt) rendszerelméleti terminológiában „differenciálatlanul” alkalmazzák, úgyhogy e háttér előtt a címadásom nem tudja kifejezni – a szándékolt – feszültségekkel teli viszonyt „ritmus” és „értelem” között. „Ritmus és értelem” helyett Luhmann a „Ritmus és referencia” címet javasolja. Ebben a címben *engem* az zavar, hogy – látenszen – a nyelvészeti „referencia”-fogalomra vonatkozik. Talán „Ritmus és szemantika” lett volna a legelfogulatlanabb cím. Végül a „Ritmus és értelem” megtartása mellett döntöttem, mert az „értelem” fogalma véleményem szerint a „referencia”-nál vagy a „szemantika”-nál erősebben konnotálja a szellemtudományok megszállottságát, hogy minden jelenségnek „értelmességet” tulajdonítson.

<sup>2</sup> Magyarul lásd Roman JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika* = FÓNAGY Iván, SZÉPE György (szerk.): *Hang, jel, vers*, Budapest, Gondolat, 1972, 229–244.





Fotó: Cserba Aurél, 2012

*testi koprezenciájában* zajlanak. Paul Zumthor a „hang poétikájának” felvázolásával<sup>3</sup> új reflexiós szintre emelte ezt a kutatási irányt, miáltal egyértelművé vált, hogy az irodalomtudomány írott textualitásra vonatkozó alapfogalmaiból mennyi szorulna alapvető revízióra, ha a „szóbeli költészet” leírására kellene használni őket.

Ha azonban nem akarunk megelégedni a „ritmus” témáját érintő egyes (többé vagy kevésbé kanonizált) irodalomtudományos kijelentések felsorolásával, hanem feltelessük a kérdést, hogy ezek a pozíciók a „kötött nyelv elmélete” irányában közelíthetők-e egymáshoz, akkor a tanácstalanság zónájába kerülünk: a „ritmus” fenoménje

...a „ritmus” fenoménje (majdnem) tetszőleges mennyiségű kérdezői nézőpontból tetszőleges mennyiségű (és így értéktelen) megoldások kínálatává változott.

(majdnem) tetszőleges mennyiségű kérdezői nézőpontból tetszőleges mennyiségű (és így értéktelen) megoldások kínálatává változott. Mint láttuk, definiálva lett az „irodalom” a „ritmussal” mint specifikáló jeggyel, és értékelve lett a „ritmus” a „szöveg” és a „test” közötti különleges közelség bizonyítékaként. Az a szokás, hogy meghatározott ritmikai mintázatok

<sup>3</sup> Paul ZUMTHOR: *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983.

gyakoróságán keresztül határoljanak el „irodalomtörténeti korszakokat”, a „történeti alapú verstanokkal” még az irodalomtörténet-írás saját alműfaját is létrehozta. Végül az „irodalomtudomány lingvisztizálódásának” a korszakában a „túlstrukturált szövegkonstitúció”<sup>4</sup> vezérfogalma alatt vált elfogadottá, hogy a ritmust mint eljárást a lírai szövegek azért alkalmazzák, hogy a látszólag konstitutív szemantikai inkoherenciájukat – úgyszólván „kerülő úton” – szemantikai pregnanciává változtassák. Az irodalomtudósoknak ezt a tanácstalanságát és a problémamegoldásoknak (a tanácstalanság által lehetővé tett és azt egyszerre elfojtó) tetszőlegességét azon tényállás tünetének és következményének tartom, hogy (néhány évszázada legalábbis) az, amit „nyugati kultúrának” nevezünk, *önmagát egy kizárólag a „reprezentáció” (az „értelem”, a „szemantika”) dimenziójában konstituált jelenséghalmazt ír le.* Ezért megy végbe – sommás megfogalmazásban – a primer reprezentációs dimenzió nélküli jelenségek (mint például a ritmus) integrációja a kulturális önreferenciába annak megkísérlésével, hogy reprezentációs funkciót tulajdonítsunk nekik. A „túlstrukturált szövegkonstitúció” elmélete ennek különösen szemléletes példája.

Ennek ellentmondó hangok csak az elmúlt években jelentek meg a tudományban. Így jegyezte meg Zumthor – inkább csak mellékesen –, hogy az énekesek és táncosok testmozgása nem individualitásuk kifejezésére szolgál, hanem viselkedésük strukturálására.<sup>5</sup> Pontosan ebbe az irányba tart

...a „ritmus” jelenségei és az „értelem” dimenziója között konstitutív feszültség van...

a következő oldalakon kifejtendő érvelés. Azt szeretném megmutatni, hogy a „ritmus” jelenségei és az „értelem” dimenziója között konstitutív feszültség van, hogy ennek az esetnek a kapcsán síkra szálljak – például zumthori értelemben – a tudományos leíró diskurzusaink repertoárjának bővítéséért. Magától értetődő, hogy a tudományos leírás nem lehet meg szemantika és a reprezentáció dimenziója nélkül. De ez még nem jelenti azt – és erről van szó –, hogy minden jelenség, amely tudományos leírás tárgya, maga is leírás lenne, ennél fogva azon kérdésselvetés kapcsán kellene bemutatni, hogy mit „jelent”, vagy mit „akar mondani”.

Mivel tehát az irodalomtudománynak a „ritmus” jelenségével kapcsolatos leírási nehézségei okán a kultúratudományi diskurzusok átfogó problémájára akarjuk felhívni a figyelmet, kimarad néhány olyan különbségtétel és téma, amelyekre a „ritmus” irodalomtudományos reflexiója szokás szerint alkalmat ad – és mindenképpen alkalmat adhat. Ezért nem tárgyalom a nyelvi ritmusok és „metrumok” mint bizonyos kulturális kontextusokban kanonizált ritmusok megkülönböztetését; és azt a kérdést sem, hogy bizonyos ritmusok és metrumok miért dominálnak

<sup>4</sup> Definíciójához lásd Jürgen Link: *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes* = Funkkolleg Literatur, Studienbegleitbrief 4., Weinheim und Basel, 1976, 36–67.

<sup>5</sup> ZUMTHOR, I. m. 195.

bizonyos korszakokban és a kultúra bizonyos területein (miközben azt is be kell val-  
lanunk, hogy ennek a cikknek az argumentációja nem több mint első lépés abba az  
irányba, hogy a korszakok/kulturális területek, valamint a ritmus/metrum kérdését  
egy megválaszolható kérdésbe vezessük át). Kultúratudósként hiányzik a kompe-  
tenciám a fiziológia és a ritmus összefüggéseinek tárgyalásához, míg a (például  
dekonstruktivista perspektívából felvetendő) kérdés, amely a ritmus jelenlétének kü-  
lönleges formáira vonatkozik a grafémák szekvenciáiban, olyan bonyolult előzetes  
megfontolásokat igényelne, amelyekre itt nincs hely. Amit (félig-meddig) be tudnék  
mutatni, az a ritmusfenomén poetológiai domesztikálásának története lenne az érte-  
lemdimenzió uralma alatt (körülbelül Arisztotelész *Poétikája* óta) – de az is egy saját/  
másik értekezést adna ki.

Az érvelést annak megállapításával kezdjük, ami  
ennek a történetnek a végpontja lenne, méghozzá  
a poetológia és az irodalomtudomány azon igényénél,  
hogy a „ritmust” és az „értelem” fogalmilag harmonizálja.  
Az *ellenérv kifejtésének stratégiája* annak kísérlete lesz,  
hogy megmagyarázzuk azt a három funkciót, amelyeket  
mind a poetológiai hagyomány, mind a köznapi tudás  
(egyébként legtöbbször külön-külön) a nyelvi ritmusnak tulajdonít:

...a ritmusfenomén poe-  
tológiai domesztiká-  
lásának története...

- az *emlékezéssegítő funkció* (a ritmikus formájú nyelvi megnyilatkozásokat köny-  
nyebb megjegyezni),
- az *affektív funkció* (a ritmikus nyelv gyakran kelt érzelmeket – elégségesen hosz-  
szú idejű használat esetén egészen transzig vezethet),
- a *koordináló funkció* (a ritmikus nyelv szimultán használata megkönnyíti a külön-  
böző egyének testmozgásának a koordinációját, metaforikusan szólva „kollek-  
tívsubjektummá” változtatja őket).

Abból, hogy az érvelési *stratégiám* ennek a három ritmusfunkciónak a magya-  
rázatára irányul, mindenestre még nem következik a megfelelő érvelési *struktúra*.  
A következő bekezdésben (II) először inkább a „ritmus” *fogalmának* fenomenológiai  
alapon nyugvó *definíciójára* törekszem, hogy aztán (III) bevezessek két *elméleti*  
*ajánlást* (a „társiaság filozófiáját” Georg Herbert Meadtól és a „kogníció biológiáját”  
Humberto R. Maturanától), amelyek alkalmasak arra, hogy különböző ritmusfunk-  
ciókat különböző módokon magyarázzanak. Ezután végezetül (IV) – röviden – a *tu-  
dományos leíró diskurzusok jövőbeli differenciálódásának* általános problémájára fo-  
gok visszatérni.

## II.

A ritmus a forma sikeres létrejötte az időbeliség (nehezítő) feltétele mellett. Ez a definíciós javaslat megfelel (ami érdekes illusztráció, de magától értetődően nem rendszerszintű 'igazolás') annak a végkövetkeztetésnek, amit Émile Benveniste, francia nyelvész az ógörög *rhūthmosz* szó használatáról írt tanulmányában levon: „Ha előfordulásainak kontextusából indulunk ki, akkor ez a szó a formát jelöli a változékonyban, a mozgékonyban, a folyékonyban való testet öltésének pillanatában – minden olyan anyagnak a formáját, amelynek nincsen organikus konzisztenciája: megfelel egy instabil elem *pattern*jének [...].”<sup>6</sup> De miért „nehezítő feltételek” az időbeliség és a konzisztencia hiánya a forma sikeres létrejötte számára?

Hogy ennek a kérdésnek a megválaszolásához kiindulópontot nyerjünk, vissza kell nyúlnunk egy másik definíciós kísérlethez – ezúttal a „forma” fogalmát illetően: „A forma kimondatlan önreferencia. Azzal, hogy bizonyos mértékig nyugvópont-ra juttatja az önreferenciát, képes jelezni, hogy egy probléma megoldódott. A forma a problémát okozó kontextusra és egyben önmagára is vonatkozik. Egymáson jeleníti meg az önmagától különbözőséget és az önazonosságot.”<sup>7</sup> Hogy mit jelent az, hogy a forma *egyszerre* önreferencia és idegenre vonatkozó referencia, azon a tényálláson válik

...a forma *egyszerre* önreferencia és idegenre vonatkozó referencia...

érthetővé, hogy a formát vizuálisan a körvonallal jelenítjük meg, amely a formával rendelkező jelenségek és környezetük határait írja le, tehát egyszerre részese a jelenségnek és a környezetnek. A klasszikus fenomenológia nyelvén ugyanezre a tényállásra utalunk, amikor azt mondjuk, hogy a téma csak a horizont háttere előtt létezik. Amint megint a beszélt nyelvhez (és ritmusához) fordulunk, felismerhetjük, hogy egy különálló hang formája csak e háttér előtt – (hangzó) környezete előtt – jelenik meg: a retencióban az előző hang utózenge és a protencióban a következő hang anticipálása között.

Az időbeliség mint a forma sikeres létrejöttét nehezítő feltétel csak a különálló hangról a hangszekvenciára (megnyilatkozásra) való átmenet során merül fel. Mivel a különálló hangok, amelyek egy megnyilatkozást konstituálnak, egymás között mindig más és más formát öltenek, nem magától értetődő, hogy egy megnyilatkozás hangjainak összességét (más megnyilatkozások mint környezetük/horizontjuk háttere előtt) „megformáltként” éljük meg. Ez a probléma bizony nem pusztán az egyes

<sup>6</sup> Émile BENVENISTE: *La notion de 'rythme' dans son expression linguistique* = Uő: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1951, 1966, 327–335.

<sup>7</sup> Niklas LUHMANN: *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, ford. GERGÓ Veronika = KISS Attila-Atilla – KOVÁCS Sándor s. k. – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 113–158, 122. (A fordítást módosítottam – Zs. A.)

hangokról a hangszekvenciákra/megnyilatkozásokra való átmenet során merül fel, hanem minden olyan fenomén esetében, amelyeket Husserl „speciális értelemben vett időtárgyaknak” nevez: „Speciális értelemben vett időtárgyakon azokat a tárgyakat értjük, melyek nemcsak egységek az időben, hanem az időextenziót is magukban foglalják. Amikor felhangzik egy hang, objektíváló felfogásom az időben tartó és lecsengő hangot tárggyá teheti, ám a hang tartamát vagy a hangot a maga tartamában nem. Ez mint olyan, egy időtárgy.”<sup>8</sup>

A kérdés tehát így hangzik: hogyan nyerhetnek a „speciális értelemben vett időtárgyak” olyan formát (az önreferencia és a idegenre vonatkozó referencia egyidejűségéeként), amelyet nem semmisít meg az önreferencia és a idegenre vonatkozó referencia egységeinek mindenkor különbözősége az őket konstituáló elemekben (az egyes hangokban)? Minden olyan jelenség, amit „ritmusnak” nevezünk, pontosan ennek a problémának a megoldásaként tekinthető. A beszélt nyelv esetében a ritmus a (tetszőleges) szekvenciákat kísérő hang-minőségek visszatérésében áll. Ezek az európai nyelvekben vagy hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, vagy rövid és hosszú szótagok szekvenciái. Ami a poetológiában a „*versláb*” nevet viseli, az a beszélt nyelv mint „speciális értelemben vett időtárgy” formaadásának minimális egysége. Mivel specifikus figyelem-ráfordítás nélkül még a gyakorlatlan hallgatók is formaként élik meg (még ha formai specifikumukban csak a gyakorlott hallgatók tudják is beazonosítani őket), ezért feltételezem, hogy a *versláb*ak mint formák annak az önkéntelen emlékezésnek és önkéntelen anticipációnak a különös esetei, amit Husserl a „retenció”/„protenció” fogalom párral jelölt. A *verssor* (több *versláb*ból konstituált) összetettebb szintjén, és – még egyértelműbben – a *versszak* szintjén nyilvánvalóan már az emlékezés és a megelőlegezés nem önkéntelen aktusaira van szükség ahhoz, hogy *verssor*- vagy *versszak*formát éljünk meg. A rím (a *verssor* végén) és a rímváltás (a *versszak*ok között) vélhetően olyan jelként [Signale] működik, amely kiváltja az emlékezés és az anticipáció ezen aktusait, ennél fogva lehetővé teszi a formák azonosítását.

Természetesen a (beszélt vagy az írott) nyelv időbeliségében formák nem minden sikeres létrejötte „ritmus”. Szavak vagy mondatok szekvenciái *szemantikai szinten* is vezethetnek többé vagy kevésbé pregnáns formák megéléséhez. Ám ehhez nem szükséges bizonyos alárendelt értelemmintázatok visszatérése, mert az értelem *nem* tartozik a „speciális értelemben vett időfenoménekhez”. Egy értelemalak azelőtt

A beszélt nyelv esetében a ritmus a (tetszőleges) szekvenciákat kísérő hang-minőségek visszatérésében áll.

<sup>8</sup> Edmund HUSSERL: *Az 1905-ös előadások a belső időtudatról* = Uő: *Előadások az időről*, ford. SAJÓ Sándor – ULLMANN Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 11–116, 35.

...az értelem nem tartozik a „speciális értelemben vett időfenoménekhez”.

is kialakulhat, mielőtt megkezdődik az artikulációja (a beszélt vagy írott nyelvi) időbeliségében, és egy hallgató vagy egy olvasó retrospektív módon bármiféle

visszatérés-jelenség előfordulásától teljesen függetlenül képes rá emlékezni. Ennél bonyolultabbnak tűnik az összefüggés időbeliség és hangszín/hangmagasság között. Bizonyos hangszínek/hangmagasságok visszatérésére számíthatunk a ritmikus mintázat (mint az *alliteráció*, az *asszonánc* vagy a *rím*) bizonyos helyein. Ha azonban a hangsúlyos/hangsúlytalan vagy a rövid/hosszú szótagok visszatérése a ritmikus mintázat minden helyén összekapcsolódik a hangmagasság/hangszín visszatérésével, akkor ez a konkomitancia zavaróan hat.

A „ritmus” fogalmához adott definíciós javaslatunknak (és magyarázatának) úgy szólván „melléktermékeként” most már megfogalmazhatjuk a ritmikus nyelv *emlékezéssegítő funkciójának* a magyarázatát. Ha emlékezni akarunk egy nem ritmikus formált nyelvi szekvenciára, akkor ez kizárólag *politetikusan* lehetséges,<sup>9</sup> még hozzá csak azáltal, hogy szukcesszív módon megjelenítjük a felidézendő megnyilatkozás egyes hangjait, szavait és mondatait. A ritmikus formált nyelv esetében viszont „lehetőségünk van a több szálon tudatosat egy csupán egy szálon tudatosra átváltoztatni”. A ritmikus mintázat, amely a nyelvi megnyilatkozás specifikus formáját adja, így aztán – úgy szólván „metonimikusan” – helyettesítheti annak az elsődlegesen időbeliségben kibomló komplexitását. És a felidézett ritmus olyan alakot ír elő az adott nyelvi szekvencia emlékező reprodukciója számára, amely drasztikusan csökkenti a szótagok, szavak és mondatok mennyiségét, amelyekből a mindenkor reprodukálható részegységeket kiválaszthatjuk.

### III.

Mielőtt az előző szakaszban kidolgozott ritmusdefiníció háttére előtt bevonnánk Meadtól a „szocialitás filozófiáját”, Maturanától pedig a „kogníció biológiáját”, hogy a „ritmus” jelenségének különböző funkciói számára további magyarázatokra leljünk, rögzítjük és egymáshoz rendeljük a ritmikus nyelv produkciója és recepciója során fellépő egyes viselkedésmintákat a következő, szorosán a megfigyelés primer szintjére vonatkoztatott séma alapján:

<sup>9</sup> Vö. Alfred SCHÜTZ: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einführung in die verstehende Soziologie*, Wien, 1932, 1960, 71f.

<b>Beszélő</b>		<b>Hallgató</b>
1.1. Egy szemantikai forma felvázolása		/
1.2. A megnyilatkozás politetikus produkciója a beszédhangon keresztül (auditív észleléssel kísérvé)		A megnyilatkozás politetikus recepciója auditív észlelésen keresztül
1.3. A forma monotetikus konstitúciója a saját hang észlelése során („ritmus”)		A forma monotetikus konstitúciója az idegen hang észlelése során („ritmus”)
1.4. A mozgásforma monotetikus konstitúciója a saját beszéd- és hallószervek, valamint a saját test kinesztetikus érzéséből („ritmus”)	⇔	A mozgásforma monotetikus konstitúciója a saját hallószervek és a saját test kinesztetikus érzéséből („ritmus”)
2. A szemantikai forma második konstitúciója		A szemantikai forma első konstitúciója

*1.1. szint:* A szemantikai forma kialakítása megelőzheti (de nem muszáj megelőznie) a beszélt nyelv artikulációját. Mindenesetre ennek mint olyan szemantikai formának a kialakítása, amely megfelel a még nem artikulált megnyilatkozás tartalmának, csak a beszélő számára lehetséges.

*1.2. szint:* A beszélő politetikuson létrehozza beszédhangjával a megnyilatkozást konstituáló hangok szekvenciáját, miközben hallja az általa létrehozott hangokat. A hallgató egyidejűleg auditív módon érzékeli ezeknek a hangoknak a szekvenciáját.

*1.3. szint:* A beszélő és a hallgató a megnyilatkozás formájaként („ritmus”) azonosítja a hangminőség mintázatait, amelyeket a saját/idegen beszédhang létrehoz. Ez a forma monotetikuson megragadható.

*1.4. szint:* A saját test észlelése („kinesztetikus érzés”) a hangprodukción/hangrepció (beszélő) és a hangrepció (hallgató) orgánusaként. Ha az előállított/befogadott hangszekvenciának van formája („ritmikus”), akkor a kinesztetikus érzés tárgyának is van formája. A ritmust/formát tehát perceptív (1.3.) és kinesztetikus szinten (1.4.) is megéljük.

*2. szint:* A hangszekvencia előállításához/befogadásához kapcsolódik a szemantikai alakzat konstituálása is („passzív szintézissel” vagy „aktív szintézissel”), amely normális esetben az előállító számára „másodkonstitúció”, a befogadó számára viszont minden esetben „elsődleges konstitúció”.

*Koordináló funkció:* A beszélő és a hallgató kinesztetikus érzéséből konstituált formák azonosságából adódik. A beszélő és a hallgató úgyszólván „egy szubjektummá” válik.

*Affektív funkció:* A szemantikai formák konstituálása és a mozgásformák kinesztetikus érzése közötti specifikus közelségként/csatolásként írható le. Másként fogalmazva: az „affektivitás” definiálhatóvá válik annak képtelenségeként/lehetetlenségeként, hogy leválasszuk a szemantikai formák konstitúcióját a saját test érzéséről.

A *szocialitás filozófiája* című értekezésében<sup>10</sup> Mead evolúciótörténeti modellt vázolt fel az emberi viselkedés azon szintjei együttműködésének a magyarázatára, amelyeknek az 1.2., 2. és 1.4. szintek felelnek meg. Az ősebernél – így Mead – a távolból észlelés különféle formái (1.2.) a testközeli észlelés képzeteinek (2.) – Mead itt az „imagery” predikátumot használja – mindig más formáit váltották ki, mint például egy zsákmány megszerzésének vagy a saját test sérülésének a képzetét. Ezek a képzetek Mead szerint közvetlenül kapcsolódtak össze bizonyos önkéntelen testmozgásokkal (1.4.), például a támadásával vagy a menekülésével. Végezetül az őseMBER számára ez a három viselkedésszint még nem bomlott szét a „jelen” és a „jövő” időhorizontjaira, és ebből következően egyidejűségben mentek végbe.

Az evolúciónak azon a szintjén, amikor feltűntek a civilizáció jelenségei, a testközeli észlelés kevésbé körvonalazott képzetei („imagery”) helyére (2.) jól körvonalazott fogalmak léptek, amelyek segítségével anticipálni lehetett a – most már jövőbeliként megélt – veszélyeket és viselkedési lehetőségeket. Mead szerint a civilizált embert pontosan az a képessége tünteti ki, hogy elnyomja, elhalasztja (1.4.) az efféle anticipációk által stimulált testmozgásokat. Az anticipáció eredményétől függően célirányosan tudja bevetni őket, vagy le tud róluk mondani.

Ezen a ponton egyértelművé válik – ellentétben az őseMBER-hipotézissel – a 2. és az 1.4. szint minőségileg mindig különböző betöltése mellett a *viselkedésformák szukcessziójának* feltételezése a három tematizált szinten, ami különbözik ezek szimultaneitásától a történelem előtti stádiumban.

Mead hipotézisének kombinációja a „ritmus” fogalmának általunk adott definíciójával azt a gondolatmenetet sugallja, amelyben a ritmus hatása úgy néz ki, mintha az emberi viselkedés „*vissza lenne dobva*” a civilizációs stádiumból a történelem előtti stádiumba. Hiszen ha – a ritmus észlelésénél – az idegenre vonatkozó és távolból észlelésnek ugyanúgy formai minősége van (1.3.), mint a saját test kinesztetikus érzésének (1.4.), ha tehát következőképpen az észlelés és az érzés mindkét szinten monotetikusán megragadható, akkor az idegenre vonatkozó észlelés és a kinesztetikus érzés olyan kapcsolatba kerülhetnek, amelyben kölcsönösen jelölik egymást. Ez

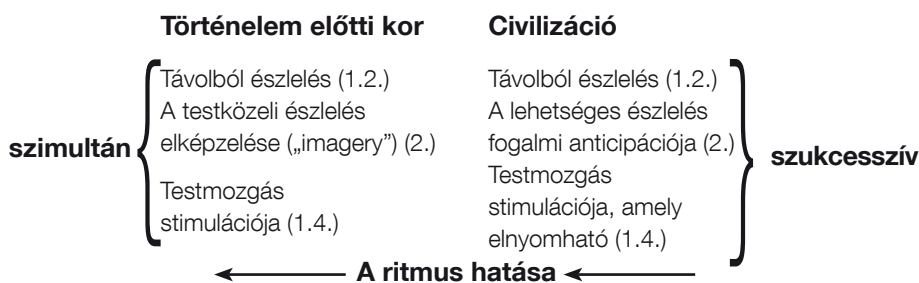
...a ritmus hatása úgy néz ki, mintha az emberi viselkedés „vissza lenne dobva” a civilizációs stádiumból a történelem előtti stádiumba.

a kapcsolat azonban felfüggeszti a civilizált embernél normális esetben kettejük között fennálló szukcesszív viszonyt, hogy – mint mondtuk – visszajátssza azt a jelölt és a jelölt szimultaneitását. Ezért a stimulált testmozgások

<sup>10</sup> George Herbert MEAD: *Die Philosophie der Sozialität (The Philosophy of the Present)* = Uő: *Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*, Frankfurt am Main, 1929, 1969, 229–271.



elnyomása olyan mértékben lesz egyre nehezebb (egészen a lehetetlenségig), és olyan mértékben enged a fogalmak pregnanciája a gyengén körvonalazott és testközeli képzeteknek („imagery”), amilyen mértékben rááll a ritmikus formára mind az idegenre vonatkozó észlelés, mind a testézés.



A fenomenológiai ritmusdefinícióknak és a Mead fejlődéstörténeti hipotéziséből nyert modellnek ez a kombinációja meglepően pontosan megfelel a ritmus általunk megélt hatásának, amikor a „tisztá tudatosság” olyan állapotokká alakul, amelyeknek a „transz” határértéke. Ezzel magyarázható a ritmus affektív funkciója (és ebben a kontextusban a képzeletstimuláló hatása is). Ez a modell viszont *nem* járul hozzá a ritmus viselkedéskoordináló funkciójának a megértéséhez. Maturana kognícióbiológiájának a kontextusában a ritmus affektív és viselkedéskoordináló funkciója specifikus „csatolások” következményének tűnik. A viselkedéskoordináló funkció bizonyára leírható két vagy több személy („organizmus”) közötti csatolás specifikus formájaként (főként az 1.4-es szinten), az affektív funkció pedig a test(érzés) és a tudat közötti csatolás specifikus formájaként (1.4. és 2. szint). Maturana szerint<sup>11</sup> a (strukturális) csatolás (a) és (b) rendszer között akkor áll fenn, ha (a) rendszer (b) rendszer környezetében és (b) rendszer (a) rendszer környezetében található; ha (a) rendszer (b) rendszer minden állapotváltozására reagál (és viszont); ha (a) rendszer így (b) rendszernek azokra az állapotváltozásaira is reagál, amelyeket (a) rendszer saját állapotváltozásai feltételeznek – és viszont (ha tehát mindkét rendszer, közvetve, a saját állapotváltozásaira is reagál). A strukturálisan csatolt rendszerek között *konszenzuális területek jönnek létre*, amelyekhez, mielőtt kialakultak, tőlük különböző és további rendszerek kapcsolhatók.

Az általunk „nyelv(ek)nek” nevezett jelenségek Maturana szerint „másodrendű konszenzuális területek”: „Ha az egy konszenzuális területen működő organizmusokat rekurzív módon olyan belső állapotokkal lehet befolyásolni, amelyeket konszenzuális interakcióik váltottak ki, és ha viselkedésük részeként tudják bevonni ezeket a rekurzív interakciók által kiváltott viselkedésmódokat a konszenzuális területükbe,

<sup>11</sup> Humberto R. Maturana – Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern–München–Wien, 1976, 1982, 244.

akkor előáll a másodrendű konszenzualitás, amelynek perspektívájából az elsőrendű konszenzuális viselkedés operacionálisan az azt kiváltó körülmények leírását jelenti. Szükségszerű

viszont e másodrendű konszenzualitás előidézéséhez (és ennek következtében a konszenzusról való konszenzus rekurzív operációinak felléptéhez), amely leírások leírásokra való rekurzív alkalmazásához vezet, hogy a kölcsönös befolyásolás minden folyamata, a leírást is beleértve, ugyanazon a területen történjen.<sup>12</sup> A másodrendű konszenzuális területek definíciója számára döntő az a megfigyelés, hogy itt bevonódnak az interakcióba azok a viselkedésmódok, amelyeket csak az organizmusok közötti rekurzív interakciók váltottak ki. Ugyanis a másodrendű konszenzuális területek csak ezáltal válnak „produktívá”, s hozzák létre folyamatosan, amint azt például a nyelvtől elvárjuk, önmaguk új összetevőit.<sup>13</sup> Az interakcióik ilyen produktivitása és folyamatosan új reakcióik alapján, amelyeket a konszenzuális területek által létrehozott új összetevőikre adnak, nyerik el a másodrendű konszenzuális terület által összekötött organizmusok a „megfigyelői” státuszt.<sup>14</sup> A megfigyelők először is különbségeket tesznek önmaguk és azon organizmusok között, amelyekhez



Fotó: Cserba Aurél, 2012

A ritmus jelenségeit is az elsőrendű konszenzuális területekhez sorolhatjuk, mert a viselkedés-szekvenciáknak (a ritmikus nyelv esetében a hangszekvenciáknak) rájuk jellemző visszatérése megfelel a „nem produktivitas” kritériumának...

csatolva vannak, és ezek a különbségek azok, amelyeket – nyelvek elemeiként – „szemantikai leírásoknak” nevezhetünk: „A megfigyelő mindig szemantikai leírást ad, amikor úgy írja le az interakciókat egy vagy több organizmus között, mintha a jelenítés, amelyet az interakciónak tulajdonít, határozná meg ezeknek az interakciónak a lefolyását.”<sup>15</sup>

Az elsőrendű konszenzuális területeken ezzel ellentétben a csatolt organizmusok nem jutnak „megfigyelői” státuszhoz. Az interakciók itt nem hozzák létre önmaguk új elemeit és nem rendelkeznek a „szemantikai leírás” szintjével. Ha a nyelveket másodrendű konszenzuális területekként definiálhatjuk, akkor például a gépek és az emberi test szervei közötti kölcsönös csatolások (legalábbis: rendszerint)

<sup>12</sup> MATURANA 1976/1982, 257.

<sup>13</sup> Vö. MATURANA 1976/1982, 259.

<sup>14</sup> Vö. MATURANA 1976/1982, 258.

<sup>15</sup> MATURANA – VARELA 1987, 210.

elsőrendű konszenzuális területet képeznek. A *ritmus* jelenségeit is az elsőrendű konszenzuális területekhez sorolhatjuk, mert a viselkedés-szekvenciáknak (a ritmikus nyelv esetében a hangszekvenciáknak) rájuk jellemző visszatérése megfelel a „nem produktivitás” kritériumának (míg a nem kötött nyelv nem mutat ilyen rekurrenciát). Ha viszont az, amit „ritmusnak” hívunk, alapvetően elsőrendű konszenzuális területeken lép fel, akkor a „ritmus” a szemantikai leírás szintjével sem rendelkezik, és a ritmuson keresztül összekötött organizmusok nem bírnak megfigyelői státusszal. A ritmus három funkciója, amelyekre itt kérdezzünk, így mind magyarázhatóvá válna azoknak a megkülönböztetéseknek a hiányával, amelyek a másodrendű konszenzuális területeken szemantikai leírás által jöttek létre. A *viselkedéskoordináló funkció* így a csatolt organizmusok közötti, azok önreferenciájában tett megkülönböztetés hiányaként tűnik fel; az *affektív funkció* a testézés és az értelemkonstitúció közötti megkülönböztetés megszűnésének (pontosabban: a testézés és az értelemkonstitúció – az elsőrendű konszenzuális területeknek megfelelő – hiányaként); az *emlékezéssegítő funkció* azon megkülönböztetések megszűnésének, amelyek által azok az idődimenziók konstituálódnak, amelyek az emlékezet „időáthidaló” teljesítményének kiváltó okai. A „ritmus” és az „*imagináció*” Mead nyomán feltételezett affinitása így a kötött nyelv specifikus „köztes státuszából” következne. „Nyelvként” a másodrendű konszenzuális terület státusza járna neki, amelyben szemantikai leírások („jelentések”) konstituálódnak; „ritmusként” azonban a kötött nyelv egyszerre bírna az elsőrendű konszenzuális terület státuszával is (a szemantikai leírás szintje nélkül). Az imaginációnak a testmozgás és jelentés közötti különleges státusza megfelelne a kötött nyelv ingadozásának az első- és a másodrendű konszenzuális terület szintje között.

## IV.

Hivatkozásunk Maturana kognícióbiológiájának elméleti mintáira nem csak a „ritmikus nyelv” fenoménjával összefüggő funkciókra adott magyarázatot. Azt is megvilágította – implicit módon –, hogy honnan erednek a hatalmas nehézségek és zavarok a „kötött nyelv” jelenségének (poetológiai és tudományos) leírásánál.

A tudományos diskurzusok – magától értetődően – másodrendű konszenzuális területeken konstituálódnak, tehát – Maturana és Varela terminológiájával – szemantikai leírásokból álló összetett konfigurációk. Ez a tényállás azonban nem vezethet minket félre oly módon, hogy a tudományos nyelvben végrehajtott minden csatolásról (az olyan

...az elsőrendű konszenzuális terület („ritmus”) fenoménstátusza és a másodrendű konszenzuális terület („nyelv”) fenoménstátusza között helyezkednek el.

organizmusok közötti csatolásokról/interakcióról sem, amelyeket „embereknek” nevezünk) azt feltételezzük, hogy maguk is megfelelnek a másodrendű konszenzuális terület definíciójának. Ezt az emberi szervek közötti csatolások természettudományos leírásánál mindig és problémamentesen figyelembe vesszük. Vannak azonban jelenségek – és ide tartozik a ritmikusan strukturált („kötött”) nyelv is –, amelyek az elsőrendű konszenzuális terület („ritmus”) fenomenstátusza és a másodrendű konszenzuális terület („nyelv”) fenomenstátusza között helyezkednek el. A nyugati reflexió és tudományos hagyományban egyre következetesebben fedték el, hogy e jelenségek részben az elsőrendű konszenzuális terület fenomenstátuszához tartoznak. Pontosan ezt jelenti a „ritmus” jelenségeinek poetológiai alávetése a reprezentáció dimenziójának (a szemantikai leírásnak / a másodfokú konszenzuális területnek).

E megfontolások alapján most újrafogalmazhatjuk a „ritmus” jelenségének III. szakaszban kifejtett definícióját. Amíg ott a „ritmust” annak a problémának a megoldásaként mutattuk be, hogy miként konstituálódik a forma az időbeliség nehezítő feltételei mellett, úgy most világossá válik, hogy az „időbeliség” mint „nehezítő feltétel” nem több mint a „jelen”, a „múlt” és a „jövő” közötti megkülönböztetések (szemantikai leírások) kivetítésének a következménye, ahogy azokat csak egy másodrendű konszenzuális terület hozhatja létre. A „ritmusnak” azok a jelenségei, amelyek az elsőrendű konszenzuális terület típusához sorolhatók, „maguk” nem mutatnak fel ilyen megkülönböztetéseket, ennél fogva az időbeliség dimenzióját sem. A „ritmusnak” tehát valójában nem az időbeliség ellenében kell érvényesülnie; a benyomásunk, hogy ez így van, annak az inadekvát fáradozásnak a következménye, hogy a „ritmus” jelenségét kizárólag a másodrendű konszenzuális területek szintjén levő jelenségként írjuk le.

...az „időbeliség” mint „nehezítő feltétel” nem több mint a „jelen”, a „múlt” és a „jövő” közötti megkülönböztetések (szemantikai leírások) kivetítésének a következménye...

A ritmikusan formált („kötött”) nyelv definíciója során a megfogalmazás: „a forma sikeres létrejötte az időbeliség nehezítő feltétele mellett” beleütközött a ritmikusan formált („kötött”) nyelv számára konstitutív ingadozásba, tehát az interferenciába az elsőrendű konszenzuális területek („ritmus”) és a másodfokú konszenzuális területek („nyelv) jelenségszintjei között. Az elmondottak alapján látszik, hogy a ritmikusan formált („kötött”) nyelv tudományos leírása ezt az interferenciát feszültségként kellene, hogy témájává tegye, ahelyett, hogy olyan teorémákkal, mint például a „lírai szövegek túlstrukturáltsága” (a „ritmus”-jelenség alávetésével a reprezentáció dimenziójának), harmonizálná azt.

Így tekintve a ritmikus nyelv („szellem”-)-tudományi leírásának problémája paradigmatis eset. Az itt kidolgozott leírás (amely „ritmus” és „nyelv” feszültségét, az „elsőrendű konszenzuális terület” és a „másodrendű konszenzuális

terület” interferenciáját hangsúlyozza) és a szokványos poetológiai és irodalomtudományos leírások (amelyek a „ritmus” jelenségét a „reprezentáció” dimenziójába próbálják beleilleszteni) között fennálló különbség révén egyértelmű lesz, hogy a „kommunikáció materialitásainak” tematizálása mögött az az igény áll, hogy a kultúratudományok diskurzusaival az emberi interakcióknak azokat a rétegeit és formáit is elérhessük, amelyekben az interakció által összekötött felek *nem* rendelkeznek a „megfigyelő” státuszával. Pontosan ezért foglaltunk össze több olyan jelenséghalmazt a „kommunikáció materialitásai” keresőfogalomban, amelyekben – mint a ritmikus nyelv esetében – az elsőrendű konszenzuális területek és a másodrendű konszenzuális területek fedik egymást. Ugyanez a helyzet – a ritmikus nyelv mellett – az imagináció, az affektusok vagy az erőszak esetében is. Az efféle újonnan létrehozott témák általi kihívásra adott reakció először a leíró diskurzusok repertoárjának bővítése és differenciálása lesz, miközben az elsőrendű konszenzuális területekhez rendelhető jelenségek leírási lehetőségeinek effajta bővítése hozzájárulásként működhet ahhoz is, hogy meghaladjuk a természettudományok és a szellemtudományok kettősségét.

Ám a két különböző jelenségréteg kölcsönös elkülönítésével és az eddig elkerülhetetlen leírási problémák felderítésével még nem tettünk meg mindent. A jövő számára éppen abban a feladatban rejtőzhet a kihívás, hogy mostantól ezeknek a rétegeknek az interferenciáit is leírjuk és magyarázzuk – például a „ritmikus nyelv” esetében: „ritmus” és „nyelv/értelem” között.

*Fordította: Zsellér Anna*



Fotó: Cserba Aurél, 2012

# Hans Ulrich Gumbrecht

1926. Élet az idő peremén\*

Használati utasítás

## Hol kezdjük

Ne próbáljuk az „elején kezdeni”, hiszen ennek a könyvnek, abban az értelemben, ahogy a narratíváknak vagy az érveléseknek van, nincsen eleje. Kezdjük a három, „Elemsorok”, „Kódok” és „Összeomlott kódok” című fejezetre tagolt ötvenegy bejegyzés bármelyikével (az alfejezetek alfabetikus elrendezése azt mutatja, hogy nincsen közöttük hierarchia). Egyszerűen kezdjük egy olyan bejegyzéssel, amely különösen érdekesnek tűnik számunkra. Minden egyes bejegyzéstől utalások hálója vezet el más, kapcsolódó bejegyzésekig. Addig olvassuk, amíg érdeklődésünk tart (és amíg időnk engedi). Így kialakíthatjuk saját olvasási útvonalunkat. Ahogy előírható kiindulási pontja sincs az olvasási folyamatnak, ugyanúgy nincs előírható, vagy meghatározható végpontja sem. Függetlenül attól, hogy hol lépünk bele, vagy hol lépünk ki belőle, bármilyen, egy bizonyos terjedelmet elérő olvasási folyamatnak azt a hatást kellene keltenie, amelyre a könyv címe is céloz: „1926-ban” kellene éreznünk magunkat. Minél közvetlenebbé és minél érzékletesebbé válik ez az illúzió, olvasásunk annál inkább beteljesíti a könyv fő célját. Jegyezzük meg: ha nincs kedvünk hozzá, ezt a hatást az utolsó két fejezet, „A történelemből való tanulás után” és „Az 1926 világában-való-lét” olvasása *nélkül* is elérhetjük.

---

\* A *Használati utasítás*, a *Gomina* és a *Hatnapos kerékpárversenyek* című írások az *1926* című kötet fejezetei.

## Írásmód(ok)

Az „Elemsorok”, a „Kódok” és az „Összeomlott kódok” című fejezetek esetében az írás célja, hogy szigorúan leíró legyen. Ez a diskurzus arra szolgál, hogy az 1926-os év során anyagi jelenségek által lehetővé tett domináns felületi érzeteket, valamint bizonyos fogalmak által létrehozott domináns világképeket hívjon elő. Amennyire csak lehetséges, minden bejegyzés tartózkodik a szerző saját „hangjától” és az „önkifejezéstől”, a mélyreható értelmezésektől és az 1926 „előtti” és „utáni” jelenségek és világképek felidézése általi diakrón kontextusteremtéstől. Ilyen módon remélhetőleg minden bejegyzés maximálisan a felületi jelenségekre összpontosíthat és a konkrétumokat tarthatja szem előtt. Már amennyiben ez egyáltalán lehetséges, a bejegyzések stílusát és struktúráját azon konkrét jelenségeknek kell meghatározni, amelyek az adott bejegyzésekben szóba kerülnek. Összetartozásuknak és szétartásuknak köszönhetően a bejegyzések végső soron semmiféle sajátos „hangulatot” (vagy *Stimmung*ot) nem kívánnak kelteni. Még ha néhány olvasó fel is fedezne például egy bizonyos „heideggeri beállítottságot” a könyvön, egy ilyesfajta benyomást annak a hatásnak a tüneteként kellene magyarázni, amit az 1926-os év fejtett ki Heideggerre, és nem a szerző azon ambíciójának tüneteként, amelynek célja Heidegger stílusának imitálása. Az ötvenegy bejegyzéssel ellentétben „A történelemből való tanulás után” és az „Az 1926 világában-való-lét” a szerző tudományos értekezéseinek aktuális stílusában íródott (amellyel azonban nem arra törekszik, hogy gyötörje a tudományterületen kívüli olvasóit).

## Tétek

Legalább néhány olvasóval elfeledtetni az olvasási folyamat során, hogy *nem* 1926-ban élnek. Más szavakkal: megidézni néhány világot 1926-ból, re-prezentálni, azaz újra jelenlévővé tenni őket. Mindezt a történetíró szövegek számára elérhető legnagyobb mértékű közvetlenségen keresztül megvalósítani (mondjuk a fényképekhez, a hangfelvételekhez vagy az anyagiségükben megjelenő tárgyakhoz képest). Bár a szerzőnek minden egyes bejegyzéshez külön szövegformát kellett kitalálnia, a könyv egészének sikere azon alapul, hogy *nem* „kitalált” (azaz magán hordozza az igényt, hogy teljes egészében referenciális legyen). A múlt megidézésének hatása ezen a többé-kevésbé „ontológiai” jelentőségen múlik. Egy történelmi regény (már ha a szerző egyáltalán képes lenne rá, hogy fiktív szöveget írjon) nem tölthette volna be ezt a szerepet – legalábbis nem ugyanezt a szerepet töltötte volna be. És mi az, ami nem forog kockán? A szerző státusza, reményei szerint; anyagi helyzete, attól tart; továbbá semmiféle, 1926 világainak értelmezésére vagy megértésére irányuló kísérlet (legyen szó akár belső viszonyokról, akár az ezt megelőző vagy ezt követő

időszakról). És végezetül, a szerző nem lenne csalódott, ha rá kellene jönnie, hogy 1925 vagy 1927 (és így tovább) világi nem sokban különböztek 1926 itt rekonstruált világaitól. Könyvének nem az a célja, hogy egyfajta egyéni leírását adja az 1926-os évnék; jelenlévővé akar tenni egy történelmi környezetet, amelyről (csupán azt) tudjuk, hogy 1926-ban néhány helyen létezett.

## Kérdés

Nem szükségszerűen és „hermeneutikai” értelemben sem ez az egyetlen kérdés, amelyre a könyv megértéséhez az olvasónak szüksége van; ez inkább az a kérdés, ami a szerző szerint őt írásra késztette: Mit kezdünk a múltról való tudásunkkal, amikor már minden eszközt bevetve és érte minden árat megfizetve készen is feladtuk a „múltból tanulás” reményét? A történelemnek ez a – mostanra elveszett – didaktikus funkciója (legalábbis e didaktikus funkció egy bizonyos koncepciója) úgy tűnik, szoros összefüggésben van a történelem narratívaként való elgondolásának vagy reprezentálásának hagyományával. Ha ez igaz, akkor a múltról való tudásunkat illető poszt-didaktikus hozzáállásunk magában kell hogy foglalja a történetírói reprezentáció nem narratív formáinak keresését. De az az érvelés, amely ezekkel a lépésekkel kezdődik, már önmagában is túlságosan „korszerű”. A múltról való tudásunkról szóló kérdés mögötti valódi kérdés nem csupán az a – többé-kevésbé technikai – kérdés, hogy miként írunk vagy reprezentáljunk történelmet. A kérdés legelsősorban az, miként is képzeljük el a múlt „létét” (ez a múltra mint „nyersanyagra” irányuló kérdés), még mielőtt elkezdenénk gondolkodni a reprezentáció lehetséges formáin.

## Tézisek

Mivel nem tudjuk, mit is kezdünk ezzel a hatalmas, gyorsan halmozódó tudásunkkal (a történelemnek ugyanis többé nincsenek egyértelmű pragmatikai funkciói), meg kellene vizsgálnunk azokat a többé-kevésbé a tudatosság határain kívül maradó impulzusokat, amelyek a történelem iránti vonzalmunkat motiválhatják. E könyv feltételezései szerint egyfajta speciális vágy dolgozik itt: a vágy, hogy a „holtakkal beszéljünk” – más szavakkal: a születésünk előtt létező világok közvetlen megtapasztalására való vágyakozás. Hogy ezt a vágyat kielégítse, a könyv – inkább implicit, mint explicit módon – olyan sajátosságokat vonultat fel, amelyekről „mi” (az 1997-ben létező nyugati kultúrában élő tanult emberek) azt képzeljük, hogy ezek alkotják a „történelmet”. Abban látszólag mindannyian egyetértünk, hogy a történelmet már nem a fejlődés „egyvonalú” és „totalizáló” dinamikájaként gondoljuk el. E tagadás



mögött ugyanakkor nem létezik a történelem képzeteinek és reprezentációinak egyetlen domináns formája. Ha szinkrón módon képzeljük el és reprezentáljuk, ahogy ez a könyv is teszi, rá kell jönnünk, hogy egy ilyesfajta szinkronia elemei nem olvadnak össze egyetlen koherens és homogén képpé. Ugyanakkor, és talán paradox módon ez a könyv valamiféle (nem csak diszkurzív) valóságokból származó „háló”, vagy „mező” létére is rámutat, ami az 1926-ra jellemző viselkedésformákat és interakciókat is erőteljesen alakította. Ez a benyomás egyébként olyan erőteljes, hogy e könyv, legalábbis implicit módon, mintegy igényli is az egyéni vagy kollektív cselekvés igényéről való lemondást. És hogyan is lehetne lehetséges, hogy egy a történelmi egyidejűséggel foglalkozó könyv *ne* erre a következtetésre jusson? Végül is a cselekvésnek és a cselekvési képességnek nincs olyan fogalma, amelynek ne lenne szüksége a szekvencialításra mint referenciális keretre. A történelemről való gondolkodásnak mégis éppen ez az a formája, amellyel a történelmi egyidejűség nem kompatibilis.

## Kontextus

Nem hallgathatjuk el azon benyomásunkat, hogy a humán tudományok aktuális intellektuális helyzete – legalábbis a jelen felől nézve – viszonylag gyenge pillanatnak tűnik. (Természetesen az efféle benyomás utólag változhat; és talán az önreflexív értékelések szokásos problémáit is el kell szenvednie.) Mindazonáltal a jelen a nagyfokú kifinomultság pillanatának tűnik, amikor is annak megerősítése kerül előtérbe, hogy vannak bizonyosságok és előfeltevések, amelyek „nem működnék többé” – és annak a még nagyobb fokú idegenkedésnek, amit akkor tapasztalunk, amikor az eltűnt bizonyosságok és előfeltevések mögött maradó hiányok betöltésére kerül sor. Úgy tűnik, a jelen pillanata a „metafizika végeként” azonosítható, ahogy Derrida írja a *Grammatológiában*: túl vagyunk a metafizikán, de soha nem fogjuk a metafizikát igazából magunk mögött hagyni. Nincsenek erős alternatíváink olyan lehetőségekre sem, amelyek már nem tűnnek életképesnek. A marxizmus nem több nosztalgikus vagy kellemetlen emléknél, különösen a legutóbbi időkben megmutatkozó feltámadásait és újbóli megtestesüléseit illetően (a jó szándék nem fog rendbe tenni egy olyan episztemológiát, amely felett eljárt az idő!). A dekonstrukció vagy megkeseredett és szekta-jellegűvé vált (van egy leheletnyi a mormonokból a dekonstrukció fekete ruhákban fellépő néhány mai képviselőjében), vagy magába olvasztotta az általános értelmezői és hermeneutikai hangulat. Az újhistorizmus vonzereje (és ütőképessége) túlságosan is gyorsan lelankadt. És így tovább. Hogy még rosszabb legyen a helyzet, a szerző úgy érzi, generációjának igen nagy nyomást kell elviselnie, hogy valami újjal álljon elő, ami nem kizárólag székszerszen alapul; ugyanakkor úgy gondolja, nem különösebben jó programadó írások létrehozásában – azaz abban a műfajban, amelyre

itt kétségkívül szükség lenne. Mégis úgy képzelem, neki és a generációjához tartozó tudósoknak azzá kellene válniuk a következő generáció tudósainak szemében, amivé Reinhart Koselleck, Niklas Luhmann, Jean-François Lyotard, Richard Rorty, Hayden White és Paul Zumthor (egy csupán férfiakból álló társaság, vallja meg töredelmesen) vált az ő szemében. A tévedés lehetőségét sem kizárva jelen pillanatban ez a könyv a legjobb, amit a saját maga által keltett elvárásokra való reakcióként kínálni tud.

## „Súgó”

A „súgó”, abban az értelemben, ahogy azt számítógépünk képernyője is felkínálja, „A történelemből való tanulás után” és „Az 1926 világaiban-való-lét” című fejezetekben található. Ezek a fejezetek különösen a szakmai érdeklődéssel bíró olvasók számára kínálnak kettős összefüggést a könyvhöz mint olyan diskurzushoz, amely ezen sajátos intellektuális és akadémiai helyzethez kapcsolódik. „A történelemből való tanulás után” egyrészt a „történelem” kortárs fogalmait és felhasználásának módjait írja le, másrészt meg kívánja mutatni, miképpen érthető mind a könyvet létrehozó kísérlet, mind a struktúra, amelyben ez megvalósult, a „történelem” sajátos jelenbeli státuszára adott reakcióként. A fejezet ugyanakkor azt is megmagyarázza, miért egy véletlenszerűen kiválasztott évet jelölt ki a szerző könyvének témájául – noha nem megy el addig, hogy végül azt állítsa, ennek az évnak különös (de eddig rejtett) jelentősége van. „Az 1926 világaiban-való-lét” ugyanakkor arra mutat rá, hogyan is használható ez a könyv egyéb dolgokra, nem csupán 1926 világainak jelenlévővé tételére. Három szöveg erőteljesen történeti olvasata szolgál tesztalanyként – olyan olvasatok, amelyek „1926 világainak” az ötvenegy bejegyzésben bemutatott kontextusában állítódnak elő. A vonatkozó könyvek: Martin Heidegger – *Lét és idő*, Hans Friedrich Blunck – *Kampf der Gestirne* és Carl Van Vechten – *Nigger Heaven*.

## Cél

A szerzőnek soha nem állt szándékában, hogy bármiféle tanulsággal szolgáljon, akár morális, akár politikai értelemben. De néha, amint azt mindannyian tudjuk, legjobb szándékaink sem képesek megóvni bennünket a legkellemetlenebb indítékainktól. A szerző hasonlóképpen nem tett komoly lépéseket annak érdekében sem, hogy eredeti vagy szellemes legyen, hogy valamiféle stilisztikai értelemben vett szépséget hozzon létre, és így tovább. A könyv legfőbb szándékát az a kifejezés foglalja magában, ami eredeti alcíme is volt: „esszé a történelmi egyidejűségről”. A könyv arra kérdez rá, milyen mértékben és milyen áron lehetséges újra jelenléte tennünk egy szövegen keresztül olyan világokat, amelyek a szerző születése

előtt léteztek – a szerző pedig teljes mértékben tisztában van vele, hogy egy ilyen vállalkozás lehetetlen. Bár a könyv is magában foglal olyan vezérmotívumokat, amelyeket a „posztmodern filozófiához” lehetne sorolni (a Történelem homogén, totalizáló mozgásként való elgondolásának elvetését, a szubjektivitás „gyenge” koncepciói mellett való érvelést, és a materialitásukban megjelenő felületek iránti lelkesedést), a szerző véleménye szerint egyetlen olyan ok van, ami miatt a könyvet „posztmodernnek” lehetne nevezni, ami pedig tisztán tagadó alapokon áll. A szerző hisz abban, hogy a „modern” és a „modernista” (vagyis „nem posztmodern”) értékek megőrzéséért vívott akadémiai–ideológiai háborúskodás veszett fejsze nyele. De kit érdekel a szerzőnek egy olyan kérdésre adott válasza, amelyet senki sem tett fel neki? Ha a könyvnek nincs politikai vagy etikai üzenete, az olvasónak vajon a formát kell „üzenetként” kezelnie? Ez arra engedne következtetni, hogy a szerző azt reméli, sok tudós veszi majd át, utánozza és fejleszti tovább az általa „bevezetett” diskurzust. Az igazság ugyanakkor az, hogy majdhogynem bűnösnek érezné magát, ha könyve ilyesfajta divatot teremtene (ami egyébként úgy tűnik, nem jelent számára komoly fenyegetést). Hiszen, mondani is fölösleges, tudományos trendekben vagy iskolákban nincsen hiány. A probléma talán az, hogy a dolgok jelenlegi állása szerint minden arra van kárhóztatva, hogy kísérleti fázisban maradjon.

## Gomina

A „Tiempos viejos” című tangó, amit Carlos Gardel, Argentína populáris zenei színterének emelkedő csillaga énekel lemezre, a tangószövegek legjellegzetesebb tulajdonságát teszi tárgyává, egy egyszerre homályos és körülírható érzelmet. Ez a tizenkilencedik századi, külvárosi Buenos Aires-t az autentikusság világaként megidéző dal a nosztalgikus vágy érzelmeit kelti életre oly módon, hogy egy sor ellentétet állít fel a letűnt múlt és a jelen mesterséges divatjai között [lásd **Eredetiség vs. mesterségesség**]:

Emlékszel, bátyám? Micsoda idők voltak azok!  
 Más emberek voltak, férfiak voltak a mieink,  
 Nem ismerték sem a kokaint, sem a morfint,  
 Akkoriban a fiúk nem használtak hajszelét!

(Reichardt, 370)

A versszakban a jelent megtestesítő három anyag – a *coca* (kokain), a *morfina* (morfin) és a *gomina* (hajzselé) közül a *gomina* különös jelentőséggel bír, mivel a „Tiempos viejos” a *The Gomina Boys* című darab zenés fináléja volt, mielőtt a Gardel-lemezre válogatták volna (Reichardt, 448). A *gomina* spanyol szó, ami egy gumiból (*goma*) készült anyagot jelöl. Ezt a férfiak használják hajuk lelapítására, simaságának megőrzésére és hogy valamiféle különös, lágy fényt adjanak neki. Bár mint jelölő, a *gomina* soha nem veszi el erős, Latin-Amerikára utaló asszociációt, a franciában kölcsönszóként van jelen, és a *se gominer* igealak képződik belőle (Robert, 751). De Gardel *gomináról* szóló dala nem az egyetlen bizonyítéka annak, hogy az aktuális divat emblémájával van dolgunk. Elég nagy számban léteznek hajviseletek és fejdíszek, amelyek különösen erős szimbolikus kapcsolatot képeznek a „tipikusan modernként” megjelenő mindenféle tartalmakkal.

A *Metropolis* egyik első képe a „Fiúk klubját” mutatja, ahol egy gazdag és elegáns *jeunesse dorée* mondén örömkömbben tobzódik. Az „Örök Kertek”, a klub varietészínházának atmoszféráját egy revütáncosnő „meztelen háta” jelöli, amit „egzotikus flitterdíszítések borítanak”, és egy másik lány, „hosszú, fodros szoknyában, meztelen keble átlátszó kendőbe tekerve”. Csak a harmadik revütáncosnő megjelenését emeli ki a forgatókönyv a jelen reprezentációjaként, aki fényűző fejdíszben tündököl: „Egy másik, sokkal modernebb ruhákba öltöztetett lány hajol meg a kamera felé, rafinált fejdíszben.” (Lang, 24) A filmben szereplő színész nő tulajdonképpen turbánt visel, azokhoz hasonló, amelyek Natasha Rambovának, Rudolph Valentino volt feleségének védjegyévé váltak (Morris, 174), és amelyek Susanne Lenglen francia teniszezőnő díszéül is szolgálnak közszereplései alkalmával. Charles Pelissier-t, a bicikliversenyzőt, aki azzal vált szenzációvá a sport világában, hogy igen fiatalon megnyerte a Franciaországot keresztülszelő bajnoki versenyt [lásd **Kitartás**], „a sportok Valentinójának” nevezik, mert – a *gominának* köszönhetően – a mozicsillaghoz hasonló módon sikerül simán és fényesen tartani haját, még a legfárasztóbb versenyek alatt is (*Années-mémoire*, 178). Josephine Baker első, a Folies Bergères-nél töltött szezonjának végére Párizs divatkövető hölgyei körében kötelezővé vált, hogy lesimított haját utánozzák, és még véget sem ér az év, mikor az új divat a „Bakerfix” nevű termékkel meghódítja a piacot (Rose, 100). Bakerfix, *gomina*, és egy igen népszerű, címkéjén Valentino arcát mutató Vaseline pomádé (Orbanz, 20) kölcsönzi a hajnak azt a fényes felületet, amelyet a divatot követő emberek most már testük egész felületén viselni szeretnének. A fehér nők dióolajat raknak a bőrükre, mert irigylik Josephine Baker világító testét, ahogy a revüszínházak reflektorai alatt megjelenik (Rose, 101). A bőr természetes árnyalatainak kiemelése helyett az alapozót arra használják, hogy a test felületére írjanak vele – olyan írás ez, amely saját mesterségességét hangsúlyozza. A hivatásos bokszolók rövidnadrágja és köpenye úgy csillog, mint a dzsigolók és a mozicsillagok lesimított haja. [lásd **Boksz**] A La Manche-csatornát átúszók vonzerejét egy réteg zsír növeli, amit azért kennek magukra, hogy megvédjék testüket a hidegtől. [lásd

**Kitartás]** A fiatal értelmiségiek, mint például a drámaíró Bertolt Brecht láthatóan előnyben részesítik a szűk, fekete bőrkabátokat (Lepp, „Ledermythen”).

Amikor valaki fényes felület alá, vagy szűk ruhákba helyezi el a testét, az az én színrevitelének olyan módja, ami minden tekintet birtokosát pusztá nézői szerepbe távolítja. Az ember anélkül érezhet erotikus vonzalmat egy ilyen módon színre vitt test láttán, hogy feltétlenül a behatolásra vágyakozna. Hiszen mivel visszaveri a fényt, a csillogó test ellenállást biztosít a külső tekintettel szemben, és kizárja magát az olyan értelmezések közül, amelyek mély értelmet és az erotikus vágy beteljesülését keresik. Nem meglepő, hogy sokakat összezavar a tény, hogy bár vonzódnak Josephine Baker felé, mégsem érznek erotikus vágyat. [lásd **Tánc]** Mindenek előtt alakot adni a testnek és a hajnak – Vaseline, *gomina* és minden olyan technika segítségével, amely testeket tekintetcsalogató felületekké alakít át – mindenekelőtt olyan aktus, ami tárggyá teszi a testet, és ilyen módon távolságot teremt a test és a tudat között. A felületi testek nem lehetnek kifejező testek; nem lehetnek jelölők, amelyek mindennek hangot adnak, ami csak egy ember fejében történik. Artefaktumként ízlésítéleteket és művészi törekvéseket idéznek elő, és szándékuk szerint nem lépnek ki az őket létrehozó gondolkodás ellenőrzése alól. Még egy egész országot keresztülszelő kerékpárverseny sem fogja megváltoztatni egy bajnok lesimított hajának körvonalát. Az őket megalkotó emberek gondolataitól teljesen elszigetelt módon és teljes egészében rendelkezésük alatt állva e stilizált testek vagy a tisztán esztétikai, vagy a tisztán érzéki élvezet tárgyaivá válnak.

Rudolph Valentino második feleségétől, Natasha Rambovától való válása óta a mélydepresszió állapotában van, és számtalan szexuális kalandba keveredett színésznőkkel és csodálóival. Némelyek számára Rudy haja az, ami az artefaktum-test minden egyéb részénél nagyobb mértékben tartalmaz és sugároz mágikus vonzerőt. Mont Westmore, Valentino sminkmestere gyakran hall dicsérő szavakat a színész szeretőitől, például Nita Nalditól. Miközben Valentino yachtjának hídján állva, tágra nyitott szemekkel bámulta a Catalina melletti veszélyes zátonyokat, „hallotta a hölgy dallamos hangját, amint Rudy képességeit magasztalja. Mint egyébként mindig, akkor szórakozott a legjobban, amikor puha, édes illatú haját emlegette” (Morris, 177). Az ilyen haját gyakran kapcsolják össze drogokkal – ahogy Gardel tangójában, a „Tiempos viejos”-ban is – és más tiltott anyagokkal. A szesztilalom évei alatt az Egyesült Államokban a hajszesz azon folyadékok egyikeként kínálgatik, amelyeket a szeszcsempészet mint iparág iható likórré változtat át: „Egy ideig a Cosmo hajszeszgyár törvényesen működött. Széles körben hirdettek. Még sztároknak is fizettek, hogy nevüket adják a termékhez... Az iható likórré való átalakítás egy virágbolt pincéjében történt egy kémikus vezetése alatt, akit mindannyian Karl the Dutchman (Holland Karl) néven szólítottunk, és akit korábban egy cipőpasztakészítő alkalmazott... Hogy skót vagy bourbon whiskey-t, rizspálinkát vagy bármit hamisíthasson, Karl hetekig hagyta állni a lepárolt alkoholt égetett hordókban, amelyekben korábban eredeti whiskey-t érleltek” (Kobler, 307). Azok

az irodalmi szereplők, akik nagyon kigondolt hajviselettel és bonyolult frizurákkal rendelkeztek, igyekeztek olyan ritmusban és intenzitással élni, ami megóvja őket a depressziótól és a reménytelenségtől. [lásd **Bárok**] Semmilyen más forgatókönyv nem képes ezt a komplex összjátékot önstilizáció, folyamatos kockázat és szünni nem akaró sebesség között hathatósabban megtestesíteni, mint a – mindig fiatal és majdnem mindig sikeres – pénzügyi brókeré. Folyamatosan arra van kényszerítve, hogy gyors döntéseket hozzon, és a legfrissebb kommunikációs technikákat is felügyelete alatt tartsa [lásd **Alkalmazottak, Telefonok, Vezeték nélküli kommunikáció**]: „Ebben a pillanatban az igazgató megérkezett, teljes eleganciával, stílusosan, haja fénylett, arcát simára borotválta... Harminckét éves volt, szeme mogyorószínű. „Kapcsolja Amszterdamot”, mondta, és néhány perccel később már hallotta is a Holland Bank menedzserének lakásából származó hangokat” (*Revista de Occidente*, 2). [lásd Központ = periféria (Végtelenség)]

Thomas Mann „Zűrzavar és kora bánat” („Unordnung und frühes Leid”) című elbeszélésében egy fiatal bróker táncol egy összejöveten, amit Cornelius professzor úr tizenéves gyerekei szerveztek: „Egy sápadt, hosszúra nyúlt ifjú, gyöngyökkel az ingmellében, egy fogorvos fia, tőzsdei spekuláns, és, ahogy a professzor hallja, ebben a minőségében úgy él, mint Aladdin a csodalámpájával. Autót tart, barátai részére pezsgős vacsorákat ad, és szeret minden alkalommal ajándékokat osztogatni közöttük, értékes kis emléktárgyakat gyöngyházból és aranyból” (Mann, 143). A szerzőt egyszerre foglalkoztatják ezek az apró, fényes ajándékok, és a bróker sápadt arca – ahogy egy másik vendége is, a Herzl nevű fiatal színészé, aki karakterszínészként dolgozik a leghíresebb német színházakban. Cornelius próbál megküzdeni Herzl megjelenésének felháborító ellentmondásosságával. Bár Herzl természetes vonásait egy mesterien felrakott sminkmaszk mögé rejti, a professzor nem tud nem arra gondolni, hogy ez a smink a színész gondolatainak egy bizonyos tónusára akar utalni: „Herzl színész keskeny és kicsi ember, de szakálla erős növéssű, amint kékre borotvált s alaposan púderozott arca mutatja. Túlságosan nagy szeme csupa izzás és mélabú, azonban a bőséges púder mellett nyilván némi rúzszt is rakott magára – arcának tompa karmazsinszíne láthatóan kozmetikus eredetű. Különös, gondolja a professzor. Azt hinné az ember, vagy mélabú, vagy festék. A kettő együtt belső ellentmondás. Hogyan festheti magát a melankólia?” (Mann, 135) Csak egyetlen vendég van Corneliusék összejövetelén, egy Möller nevű fickó, aki kilóg a szélsőséges teststilizáció kódjainak uralma alól. A többiek fegyelmezett merevségével ellentétben, akik vagy sápadt, vagy tükröző felületet akarnak kölcsönözni testüknek, Möller ruhája feltűnően bő, teste nehéz és természetes. Ugyanakkor ő az egyetlen vendég, aki a hagyományos német népzenei részesíti előnyben a divatos „jazz-táncokkal” szemben [lásd **Tánc**], és aki saját gitárján játszik, ahelyett hogy testét a gramofon ritmusának rendelné alá. Möller „tipikus *Wandervogel*ként” van ábrázolva – azaz egy protofasiszta ifjúsági mozgalom tagjaként. „...nyaka hosszú, fején sűrű hajbóbita, orrán szarukeretes

pápaszem. A bankszakmában tevékenykedik, amint a professzor értesül, de ezenkívül valami művész folkloristaféle is, minden táj és nyelv népdalainak gyűjtője és dalosa. Közkívánatra ma is magával hozta gitárját, mely egyelőre viaszosvászon tokban kinn lóg a ruhatárban.” (135) Möller rövidnadrágokat illető preferenciája Hitler nézeteivel cseng egybe. Hitler kifejtett nézetei szerint a szűk nadrágok kifejezetten korlátozzák a fiatalemberek testét – és ilyen módon veszélyeztetik Németország jövőjét: „Éppen a fiatalok esetében kell az öltözködést is a nevelés szolgálatába állítanunk. A fiú számára, aki nyáron hosszú csőnadrágban szaladgál [...] elvesz egy ösztönző eszköz a testedzést illetően” (Hitler, 457).

## Vonatkozó bejegyzések

Bárok, Boks, Tánc, Alkalmazottak, Kitartás, Sztárok, Telefonok, Vezeték nélküli kommunikáció, Eredetiség vs. mesterségesség, Központ = periféria (Végtelenség)

## Utalások

*Les Années-mémoire: 1926.* Paris, 1988.

Adolf Hitler, *Mein Kampf.* München, 1943.

John Kobler, *Ardent Spirits: The Rise and Fall of Prohibition.* New York, 1973.

Fritz Lang, *Metropolis* (1926). New York, 1973.

Nicola Lepp, „Ledermythen: Materialien zu einer Ikonographie der schwarzen Lederjacke.” *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 5, no. 47 (1963).

Thomas Mann, *Zűrzavar és kora bánat.* In: *Uő, Válogatott elbeszélések.* Budapest, 2000. ford.: Sárközi György

Michael Morris, *Madame Valentino: The Many Lives of Natasha Rambova.* New York, 1991.

Eva Orbanz, ed., *Valentino: Biographie/Filmographie/Essays.* Berlin, 1979.

Dieter Reichardt, ed., *Tango: Verweigerung und Trauer; Kontexte und Texte.* Frankfurt, 1984. *Revista de Occidente.*

Paul Robert, ed., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris, 1967.

Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time.* New York, 1989.

## Hatnapos kerékpárversenyek

A *Berliner Volks-Zeitung* szombati, november 6-i számának a Sport-palastban megrendezett hatnapos kerékpárversenyéről szóló tudósítása különösen drámai incidensről számol be. Bár néhány résztvevő mindössze harminchat órás versenyzés után kiesett („a hatnapos mezőny kezd ritkulni”), mindenekelőtt az amerikai atléta, Horder teljesítménye vált ki erőteljes érdeklődést: „Az amerikai, a lehető leghaladva, hirtelen összeesett és élettelenül fekvé maradt. Az orvos egy órás szünetet rendelt el, miután Horder mindannyiunk örömeére újra feltűnt, karján és fején sérüléssel. Ment egy kört, de aztán újra a földön feküdt, üveges tekintettel, mintha meghalt volna. Megállapították: túl sok doppingot kapott. Mindennek ellenére Horder most sem adta fel, sőt egyre jobb lett, és nagystílusú számos díjat elnyert, és igazi hatnapos versenyzőként jelent meg.” [lásd **Boksz, Tánc, Hegymászás, Múmiák, Immanencia = transzcendencia (Halál)**] A hatnapos kerékpárversenyeket, ahogy a táncmaratonokat is, az Egyesült Államokban vezették be (*Chronik*, 26), és ugyanúgy, mint a csatornaátúszó rekordokért folytatott versenyeken [lásd **Kitartás**], az amerikaiak kitűnnek abban, ahogy testüket az abszolút határig juttatják – addig a pillanatig, mikor a nézők megláthatják, hogyan néznek szembe a versenyzők a halállal. A teljesítménynövelő drogok használata, ami mind a fizikai energiát, mind a halál kockázatát növeli, általában olyan elemként van elkönyvelve, ami hozzáad a látványosság izgalmaihoz.

A hatnapos kerékpárversenyek talán a fizikai kitartáson alapuló küzdelmek minden más formájánál nagyobb lelkesedést keltenek a tiszta mozgás által – olyan mozgás által, ami már nem látható a két hely közötti távolságot áthidaló funkcionális mozgásként. [lásd **Pólusok**] Még ha a verseny 144 órája alatt a legjobb hatnapos versenyzők végül körülbelül 3000 mérföldet tesznek is meg, ugyanabban az épületben maradnak, egy fából készült, veszélyesen meredek, ívelt oldalfelületekkel ellátott pályán körözve. Azon túl, hogy ebbe a térbe vannak bezárva, a hatnapos kerékpárversenyek, ahogy a népszerű váltóversenyek is [lásd **Kitartás**], dezindividuáló hatásúak. Általában tizenhárom csapatot fogadnak be, minden csapat két sportolóból áll, akik rendszeresen cserélik egymást. Az egyes testek mozgása helyett a hatnapos kerékpárversenyek folyamatos mozgása ezért kis rendszerek mozgása. A denaturalizáció egy harmadik szintje – a versenypálya és a dezindividuáció szintjei mellett – a verseny tempóját meghatározó szabályok önkényességén alapul. Bár a riporter Egon Erwin Kisch, félig ironikusan, a bicikliverseny hat napját azzal a hat nappal kapcsolja össze, amikor Isten a világot teremtette (Kisch, 229), a hét hét napja mint „természetes” időkeret és a verseny hat napja közötti kontraszt kiemeli ezt a fajta önkényességet.



[lásd **Bizonytalanság vs. valóság**] A versenyek reggeli órái, amikor nagyon kevés néző érkezik az arénákba, „neutralizációs időként” kerülnek elszámolásra. A csapatoknak folytatniuk kell pálya körüli mozgásukat, de sem nem tehetnek szert előnyre versenytársaikkal szemben, sem nem kerülhetnek mögéjük. Kora délutántól kora hajnalig azonban ezzel szemben a verseny gyakran „üldözések” által gyorsul fel. [lásd **Jelen vs. múlt**] Az egyes nézők vagy cégek pénzdíjakat vagy saját termékeikből választott mintákat ajánlanak fel a győztesnek számos különböző mini-verseny ürügyén, amelyek szabályait a szponzorok határozhatják meg. Az ilyen díjak ahhoz a csapathoz kerülhetnek, amelyik „a következő öt kört” megnyeri, a leggyorsabban teljesít egy kört az éjszaka folyamán, vagy a legnagyobb távolságot teszi meg egy adott időintervallumon belül. Ez az eljárás lehetővé teszi a nézők számára, hogy a verseny sebességére tett hatást vásároljanak, és mivel minden díjat nyilvánosan jelentenek be, ugyanakkor a tömeg figyelmét is magukra vonják.

Chicago, New York, Párizs, Brüsszel és Berlin sportarénáiban (*Années-mémoire*, 100–103.) a hatnapos versenyek a külső világ struktúráit fejük tetejére állítják. Olyan teljességgel szívják magukba az energiát és a figyelmet, hogy a sportolók és a nézők is vakká válnak mindennapi környezetük eseményeire (Kisch, 228–229). [lásd **Felvonók, Tetőkertek**] Belső szabályaihoz híven a hatnapos kerékpárversenyek világa késő este és a kora hajnali órákban a legelevenebb, míg a „neutralizációs idő” a nap azon részével kerül összefüggésbe, amikor az irodákban és a termelés helyszínein a legintenzívebb a munka. Ezzel ellentétben a – reggeli órák kivételével rendszerint teljesen elkeltő – helyek arénákon belüli elrendezése, megismétli és dramatizálja a mindennapi világ szociális struktúráit. A fedetlen lelátókat, messze a versenypályáktól, proletár tömeg tölti meg, amely leginkább a verseny mint sportteljesítmény iránt érdeklődik. A ring melletti ülések ugyanakkor félvilági társaságok találkozóhelye. Ezt az alapvető hierarchizálódást kiegészítve a biciklisták felett átívelő híd köti össze az ülőhelyekkel ellátott területet a pálya közepével – de ez csak azok számára elérhető, akik készek arra, hogy kifizessék a jelentős mértékű kiegészítő díjat. Ezen a belső „színpadon”, amit a száguldozó versenyzők vesznek körbe, egy a revükhöz nagyon hasonló előadás zajlik. Népszerű zenekarok hangos zenét játszanak, kóruslányok emelgetik lábaikat, pultosok egzotikus nevű italokat árulnak és luxusprostituáltak környékezik a vendégeket, több ezer néző előtt. [lásd **Bárok, Revük**] Ezen előadás közepén, amit hivatásosok és gazdag parvenük töltenek meg, egy ember megafonnal vezényli a hatnapos világ ritmusát. Információval látja el a tömeget a verseny aktuális állásáról, bejelenti az egyes üldözések szponzorait és díjait, az énekeseket és az ünnepelt személyiségeket. Szerepében a mozgást és a ritmust illető lelkesedés, a fizikai teljesítőképesség határai iránti érdeklődés és a szexpiacban való voyeurisztikus részvétel konvergál. A bejelentéseket tevő személy hangján keresztül a hatnapos kerékpárversenyeken sokféleségében megmutatkozó tömeg mámoros lesz saját lelkesedésének visszhangjától.

A versenypálya és a zenekaroknak, bároknak, valamint a félvilágiaknak fenntartott központi tér között összepréselődve egy tizenhárom bokszból álló sor található, amelyek hat napig a versengő atléták rezidenciái. Itt alszanak, esznek, vesznek meleg fürdőt, és

itt kapnak masszázst edzőiktől. Minden tevékenységük figyelemmel kísérhető az ülőhelyekről, és a központban elhelyezkedő kiváltságos nézők még beszélgethetnek és kezet is foghatnak velük. Ettől a közelségtől fellelkesülve, a francia író, Edgar Morand a hatnapos kerékpárverseny hőseinek életét minden részletében rögzíti: „A versenyzők szállása a pálya végén volt található, közel a kisebbik kanyarhoz. Mindenkinek volt egy saját kis deszkából tákolt bódéja – benne kempingággal –, melyhez ajtóként egy függönyt használtak. Stencil betűk hirdették: Stand Velox, Petitmathieu csapat, Van den Hoven. Fényszórók világították meg a kabinok belsejét, így a nézők láthatták kedvenc versenyzőik minden mozdulatát, még akár pihenés közben is. Az edzők fehér orvosi köpenyben, tányércsörömpölés közepette jöttek-mentek, és a zöld kerti székeken, zsír- és olajfoltok között készítettek keveréket tojásból és kámforból...” (*Années-mémoire*, 103). Azok az ügyek és cselekvések, amelyek az arénán kívül a privát szférához tartoznak, a nyilvános teljesítmény részévé válnak a hatnapos kerékpárversenyek mesterséges mindennapi életén belül. Nincs olyan esemény, amely ennél tökéletesebben teljesítené be azt a vágyat, ami a színészeket és a sportolókat sztárokká teszi: a közönség vágya, hogy olyan közelről kövessék személyes életüket, amilyen közelről magát a sportteljesítményt is. Ez azért válik lehetségessé a nézők számára, mert hősekkel egy olyan teret osztanak meg, amelyben eltűnik a privát és a publikus közötti határ. Nem nagy csoda, hogy némely rajongó 144 óráig benne marad ebben a világban, közel a sztárokhoz – míg a hetedik napon vissza nem tér munkájához és családjához.

## Vonatkozó bejegyzések

Bárok, Bokszt, Tánc, Felvonók, Kitartás, Hegymászás, Múmiák, Pólusok, Revük, Tetőkertek, Sztárok, Jelen vs. múlt, Bizonytalanság vs. valóság, Immanencia = transzcendencia (Halál)

Fordította: Mezei Gábor

## Utalások

*Années-mémoire*: 1926. Párizs, 1988.

*Berliner Volks-Zeitung*.

*Chronik* 1926: *Tag für Tag in Wort und Bild*. Dortmund, 1985.

Egon Erwin Kisch, „Elliptische Treitmühle” (1926). In Kisch, *Der rasende Reporter; Hetzjagd durch die Zeit; Kriminalistisches Reisebuch*. Berlin, 1983.

Leo Lania, „Reportage als soziale Funktion” (1926). In Anton Kaes, ed., *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918–1933*. Stuttgart, 1983.

Sling, „Sechstagerennen.” In Sling, *Die Nase der Sphinx, oder Wie wir Berliner so sind: Feuilletons aus den Jahren 1921–1925*. Berlin, 1987.

John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917–1933*. New York, 1978.

# Hans Ulrich Gumbrecht

## Mi a baj az erőszakkal?

### *A röग्bi és az amerikai futball szépségéről*

Néhány egykori, szintén a Cape Town-i Egyetemen tanító kollégájától hallottam, hogy John M. Coetzee szeret – vagy legalábbis valaha szeretett – röग्bit nézni, ami, figyelembe véve híres etikai és intellektuális komolyságát, kellemes meglepetésként ért. A röग्bi nézése és élvezete azonban semmiképpen sem tartotta vissza az íróttól, hogy kritikusan viszonyuljon a játékhoz. A röग्bi vonzerejének szentelt esszéjét három olyan észrevételre építi fel, amelyek közül legalább az egyikkel kapcsolatban ellenérzéseit is kifejti. Azt írja, hogy a röग्bi szebb sport lenne, ha szabályainak sikerülne kiküszöbölnie a játék nyilvánvalóan erőszakos elemeit, valamint menetének túlzottan gyakori megszakadását. A szerző már kevesebbet foglalkozik a röग्bi másik jellegzetességével, azaz a dél-afrikai történelemben betöltött szerepével, ahol a „gazdaságilag kizsákmányolt afrikánerek” számára a sportág az „angolokkal szembeni önaffirmáció” varázsát kínálta fel. Coetzee végül a röग्bi külső formáját illeti dicsérettel: a nyolcvanperces játékidő, amelyet sem időkérés, sem szünet nem szakíthat meg, azt az ígéretet rejti magában, hogy felszabadítja a nézőket és a játékosokat a kezdő- és végpont nélküli, temporális előrehaladásként felfogott hétköznapi idő hatalma alól. Hiszen a röग्bi szigetet képez a karórán szüntelenül pörgő idő folyamán belül, olyan idő-szigetet, melyet ki-ki feloszthat kisebb egységekre, birtokolhat vagy elveszthet, megszervezhet vagy eltékozolhat, minduntalan a „jelentés” mellékhatását termelve ki ebben a folyamatban.

Coetzee harmadik tézisével mindenképpen egyetérttek. Azokon a meghatározott időtartamokon belül, amelyek képesek különválni a karóránkon mutatott idő folyásától, a játékidő kihasználása stratégiai fontosságúvá, és ezzel a cselekvőképesség funkciójává vált. Azon túl, hogy mentes a szüntelen átmenet és veszteség érzetétől, amely elkerülhetetlen következménye a normálisan múló időnek, ez

a másik, korlátozottan felhasználható egységekben érkező idő sajátos aurát von az általa tartalmazott testek és tárgyak köré, legalábbis kiemeli kontúrjaikat. Ez a hatás persze semmiképpen sem csak a rögbire jellemző. Ugyanez vonatkozik a labdarúgás kicsivel tágabb, kilencven perces időkeretére, vagy olyan játékokra, mint a kosárlabda, a jégkorong vagy az amerikai futball, ahol a meccs menetének minden egyes megszakítása – akár csak az időkérés lehetősége – megállítja az órát; ezzel az idő használatának további technikáit s még összetettebb stratégiáit lehetővé téve.

A népszerű sportok esetében ugyanilyen elterjedtek – gyakorlatilag univerzálisak – a társadalmi előrejutás és kompenzáció funkciói. Nagyszerű amerikai focisták, baseball- és kosárlabda-játékosok (gondolhatunk itt többek között Willie Maysre, Michael Jordanre és Jerry Rice-ra), továbbá atléták és bokszolók (például Jessie Owens és Muhammad Ali) kimagasló teljesítménye néhány évtized alatt nem csak ahhoz járult hozzá, hogy növekedjen az afroamerikaiak láthatósága és megbecsültsége az Egyesült Államok kultúrájában. Még akik szerint az atlétikai dicsőség társadalmilag épp annyi kárt okozott, mint amennyi hasznot, azok is elismerik, hogy a főiskolai tanulás kötelezettsége, amely bizonyos amerikai sportokban egyfajta köztes állomásként szolgál a hivatásos sport legmagasabb szintje előtt (ugyanez igaz a fizetésekre is – különösen a kosárlabdában, a női fociban és az amerikai futballban), számos fiatal számára olyan oktatás és kultúra lehetőségét kínálja fel, amely egyébként soha nem válhatott volna sem elérhetővé, sem vágyottá a számukra. Mindehhez hozzátehetjük, hogy ha ez a társadalmi hatás nem kizárólag a rögbi sajátja, akkor valójában még csak nem is az általánosságban vett sport specifikuma. Én például nem tudok egyetlen olyan intézményről sem, amelynek mindennapos működése ne bírna valamilyen (többnyire nem tervezett) átalakító hatással saját környezetére.

Most azonban vissza akarok térni arra a kérdésre, mely az erőszak nyílt, sőt konstitutív megnyilvánulására vonatkozik olyan sportok esetében, mint a rögbi, az amerikai foci, a jégkorong és az ökölvívás – vissza akarok tehát térni az erőszak jelenlétéhez, ami olyannyira irritálja John M. Coetzee-t és vele együtt a mai értelmiségiek nagy többségét. Hadd induljak ki egy olyan definícióból, amely nem azt állítja, hogy az erőszak mindenütt jelenlevő, többnyire nem szívesen fogadott, de gyakran tisztán szellemi jelenség (ahogy azt például Michel Foucault fogalomhasználata sugallja), hanem a „fizikai agresszivitás” feltételezett „botránýára” fókuszál anélkül, hogy egyébként megerősítené a gyakran feltételezett összefüggést erőszak és bűnözői viselkedés között. (Más szóval: az én definícióm szerint az erőszak bizonyos feltételek mellett teljesen legitim, sőt hasznos is lehet.) Azt javaslom, hogy nevezzünk „erőszaknak” minden olyan cselekvést és magatartásformát, melynek keretében testek foglalnak el, avagy zárnak le tereket más testek ellenállásával szemben. Már-már banális az a megállapítás, mely szerint számos történelmi korban és kultúrában élvezte emberek tömege olyan események, rituálék és játékok megtekintését, amelyek erőszakot is magukba foglaltak – ez azonban nem bizonyítja, hogy mindig és



Mi a baj az erőszakkal?

szükségszerűen ez az összetevő felelt a nézők elragadtatásáért. Az egyetlen kérdés, amelyet – legalábbis manapság – gyakrabban elkerülnek, mintsem feltesznek, az az, hogy miért és milyen értékek nevében kellene elítélnünk a sport részeként gyakorolt erőszakot. Véleményem szerint a néző elragadtatása – amely, azt gondolom, az esztétikai tapasztalatnak köszönhetően létezik – számos sportban eltűnne az erőszak megmutatkozásának megszűntével együtt. Hadd fejtsem ki ezt bővebben.

Miért gyakoroltak a csapatsportok ellenállhatatlan vonzerőt emberek milliárdjaira az elmúlt másfél évszázadban? Dominanciájuk – amely nem kezdődött meg a tizenkilencedik század harmadik negyede előtt – történelmi okairól nem sokat tudunk. A leggyakoribb magyarázatok, amelyek eme dominancia tartós fennállására vonatkoznak, a győztes csapattal való azonosulás vágyát jelölik meg a nézők központi jelentőségű motivációjaként. Ezt a magyarázatot azonban nem találok meggyőzőnek, hiszen a lehető legbanálisabb logika szerint az következne belőle, hogy a nézők ötven százaléka elől rendszeresen el van zárva ez a nyereség. (És mi van azzal a meglehetősen nagyszámú szurkolóval, akik pont olyan csapatokért szorítanak, amelyek hagyományt csináltak a vereségből?) Én ezzel szemben azt állítom, hogy a csapatsportok központi jelentőségű, ám többnyire nem tudatosuló vonzereje abban a vágyban és reménykedésben rejlik, amely a „szép játékra” [play] mint a tapasztalat tárgyára irányul (és ezt a reményt általában korábbi szép játékok emléke táplálja). Na de mi lehet a szép játék, legyen szó bármilyen csapatsportról? Egy olyan forma felbukkanása, amely egynél több test révén jön létre és materializálódik, és egyúttal időbeli, hiszen ahogy előlép, azonnal eltűnésnek indul. Továbbá, a szép játékok esemény-státusszal bírnak, azaz felbukkanásuk sohasem megjósolható vagy garantálható teljes bizonyossággal. Azért válhatnak eseményekké, mert formájuk (negatív entrópiaként) a másik csapat erőfeszítéseinek (az entrópiának) ellenében megvalósítandó, amelyek a felbukkanó „szép játék” megakadályozására, elnyomására, megfojtására, sőt lerombolására irányulnak.

A rögbiben és az amerikai futballban a „szép játékért” vívott harc mindkét térfélen két, elválaszthatatlanul egybefonódó dimenzióban zajlik: számos, gyakran igen bonyolult sztenderd [set plays] keretében – és itt válik az amerikai futball mind az edzők és a koordinátorok, mind a játékosok számára a sakkhoz hasonlóvá (nem csak metaforikusan). A másik dimenzió a szankcionálatlan erőszaké – szemben a kosárlabdában vagy a labdarúgásban is létező, ám szabálytalan (ezért rejtett, s így mindig csúnya) erőszakkal. A rögbi- és amerikai futballjátékosok (hasonlóan a jégkorongozókhoz és a lacrosse-játékosokhoz) az ellenfelek testét megütve tereket foglalnak le és zárnak el, és mivel az ilyen erőszakra többnyire nem vonatkoznak tiltások, a „tisztá ütés” – azaz amikor egy ütés a megfelelő ponton, a megfelelő pillanatban éri az ellenfél testét, azonnali és döntő következményekkel bírva – még sajátos esztétikai értékkel is bír. Mi lehet ebben rossz addig, amíg a játékosok úgy nyerik el az erőszakra való jogot (a játék és az érdek nélkülség feltételeinek megfelelően), hogy elismerik az ellenfél játékosainak ugyanezen jogát? Ez az egyetlen, döntő feltétel,

melynek betartása esetén az erőszak alkalmazása legitim lehet – hasonlóan ahhoz, ahogy a legtöbb jelenkori államban a hadsereget és a rendőrséget a társadalom mint szuverén nevében felruházzák az erőszak kizárólagos gyakorlásának jogával. A testre hosszú távon káros hatásokat figyelembe véve lehet vitatkozni arról, hogy megengedhetjük-e egyáltalán a fiataloknak azt, hogy kitegyék magukat az erőszak fizikai veszélyének – de ez már egy másik probléma, ami egyébként olyan sportoknál is felléphet (mint például a gimnasztika és a hegymászás), amelyeknek nem része az erőszak.

Ahogy már mondtam, a rögbi és az amerikai futball iránti lelkesedést magyarázó esztétikai vonzerő a geometrikus, sakkszerű racionalitás és a szankcionálatlan erőszak egyidejűségében és összefonódásában rejlik. Azért ragaszkodom e két fő összetevő funkcionális összekapcsolásához, mert nem hiszem, hogy sok olyan néző vagy játékos akadna, akiket pusztán az erőszak vonz, és a stratégiát ennek elkerülhetetlen velejárójaként fogadják el (vagy fordítva). A nézőket és a játékosokat pontosan az erőszak és stratégia együttműködésének összetett módozatai bűvölik el, olyannyira, hogy úgy tűnik, nem érzékelik a két dimenziót elkülönülten. Ez valójában a háború potenciális esztétikai vonzerejének felel meg, azzal a különbséggel, hogy – nem győzöm ismételni és hangsúlyozni – a háború nem a játék és az érdek nélküliség szférájában zajlik. A rögbiben és az amerikai futballban (még nyilvánvalóbban, mint a jégkorongban és a lacrosse-ban) sem az egyéni megmozdulások, sem a csapattársak komplex stratégiai összjátéka nem folyhat le az erőszak állandó és mindenütt jelenlévő fenyegetése nélkül. Ez biztosít drámai feszültséget minden egyes mozdulatnak, minden játéknak és minden stratégiai döntésnek. Egy jó időérzéssel bíró irányító tudja, hogy még a legjobb támadófal is csak néhány másodpercig tudja őt megvédeni az ellenfél védőfalától, és épp ez a fenyegetés ad megemelt értéket passzolási kísérleteknek, valamint (ugyanezen okokból kifolyólag) a labdát elkapni igyekvő szélső elkapó erőfeszítéseinek. Olyan érték ez, amelyet a labdarúgás vagy a kosárlabda nem tud felkínálni (azt persze nem tagadom, hogy más csapatsportok rendelkeznek olyan sajátos vonzerővel, amellyel viszont a rögbi és az amerikai futball nem tud versenyezni).

Éppen ezért az, aki John Coetzee-hez hasonlóan fel akarja számolni, avagy csak zárójelbe szeretné tenni az erőszak szerepét a rögbiben és az amerikai futballban, azt okozná, hogy ezek a sportok elveszítik specifikus esztétikai vonzerejüket és önazonosságukat. Lehetséges, hogy az erőszak betiltása hosszú távon a rejtett erőszakkal járó sportok – mint a labdarúgás és a kosárlabda – jól ismert, „csúnya” effektusait idézné elő (ahol csak az számít, hogy hogyan lehet félrevezetni a bírót). Hozzáteszem még, hogy a stratégiai ésszerűség és az erőszak egyidejűsége, amelyre a rögbi és az amerikai futball épül, tekinthető ama nagyon alapvető, általános képlet specifikus esztétikájának, amely az esztétikai tapasztalatot határozza meg korunkban – a mindennapok olyan kultúrájában, mint a miénk, amely majdhogynem elviselhetetlenül „szellemivé” vált annak köszönhetően, hogy a legtöbb ember a számítógép képernyője előtt tölti napjait, s így tudata és a szoftverek sosem szűnő fúziójában él. Úgy vélem, hogy ebben a kontextusban az esztétikai tapasztalat azt keresi, ami konkrét és kézzelfogható.

Gyakran arra a feszültségre, egyidejűségre és oszcillációra összpontosítva jelenik meg, amely a fogalmak és az érzékek általi világelsajátítás (vagy „tapasztalat” és „érzéki észlelés”) között létesül. Olyan messzire talán ne merészkedjünk, hogy kijelentsük, e képlet a rögbi és az amerikai futballt a par excellence kortárs esztétikai tapasztalat státuszával ruházza fel, de remélem, hogy az legalább világossá vált, miért állítom, hogy erőszak nélkül szükségszerűen eltűnne ezeknek a sportoknak a varázsa és esztétikai vonzereje. Ahhoz persze mindenkinek megvan a maga joga, hogy *ne* élvezze az esztétikai tapasztalat e sajátos típusát – de ez már egy másik kérdés, amely ízlésbeli különbségekre vonatkozik, nem a tapasztalat alapvető (il)legitimítására.

Tehát minden tiszteletem és nagybecsülésem ellenére vitatom John Coetzee álláspontját – aki egyébként, mint oly sok egyéb dologban, így a rögbi terén is mérhetetlenül nagyobb és mélyrehatóbb tapasztalatokkal bír, mint én – annak az igényemnek hangot adva, hogy ha szabálmódosítások révén valaha is meg kellene változtatni a játékot, akkor a módosításoknak az erőszak szerepét semmiképpen sem szabadna zárójelbe tenniük. Hiszen, Coetzee saját szóhasználatát követve, nem ebben látom a rögbi „dilemmáját”. Vannak más pillanatok, például amikor a játék lenyűgözően szép sodrásának közepette gyakorlatilag lehetetlenné válik néhány másodpercnél tovább tudni, hogy pontosan hol van a labda, és hogyan küzdenek mindkét csapat játékosai a megszerzéséért. A magam részéről nem bánám, ha az ilyen pillanatok száma a lehető legkisebbre csökkenne – de talán csak túlságosan elkényeztetett a sok amerikai futball nézése, ahol az egyes játékok elszigeteltek egymástól, így elég jól kivehetően láthatók saját egyedi struktúrájukban.

A rögbi kivételesen magával ragadó esztétikai alkotóeleme vitathatatlanul az első vonal előre nyomulása, melynek során a játékosok számtalanszor visszapaszolják a labdát, amely ide-oda sodródik a pálya két széle között. Ez a szép mozgás biztosan nem fordulhatna át fenségesbe, ha nem az ellenfél védőiben megtestesülő erőszak és az entrópia fenyegetésével szemben jönne létre.

*Fordította: Balajthy Ágnes*





Mi a baj az erőszakkal?

# Hans Ulrich Gumbrecht

## Amerika esztétikája!

2012. október 5., 10:00 óra

Már maga ez a cím is öngólt jelenthetne annak, aki az Egyesült Államokból ír, ennek az országnak a polgáraként és német akcentussal beszélő kései, elhívatott hazafijaként: vajon „Amerika” nem egy kontinens neve, és vajon „nekünk amerikaiaknak” nem kellene végre felhagynunk azon arrogáns szokásunkkal, hogy egy egész földrészt a magunkénak mondjunk? Természetesen igen, csak hogy ez egészen amerikaiatlan lenne, ez nem lenne elég nemtörődöm (a szó szoros értelmében) ahhoz, hogy amerikaiak legyünk, abban az értelemben, ami számomra fontos; olyan lenne, ahogyan az értelmiségiek beszélnek és írnak manapság éppen amerikaiatlanul (de biztosan nem a McCarthy-korszak „Amerika-ellenes tevékenységeinek” értelmében) a gazdaságában és külpolitikájában meghasonló Egyesült Államokban. Éppen ezért nemcsak a nemtörődöm megfogalmazást hagytam meg, hanem még egy felkiáltójelet is tettem a végére: „Amerika esztétikája!”

Amiről szó van, az egyszerűen egy igen nehéz kérdés, melyet immáron huszonhárom éve hallgatok (magamtól is), egyre tendenciózusabban; a kérdés, hogy mi bűvöl el engem ennyire ebben az országban, és mi tart továbbra is itt, kicsit sem könnyen megválaszolható kérdés, ha érvelni kezdünk, főképp európaiaknak, miközben a másik, szubjektív oldalon egészen evidens, anélkül, hogy ezt a saját evidenciát érteném: annyit szeretnék mondani, hogy itt akarok lenni, és itt kellennem, *mert ez a való világ*. Nem valamiféle „mély” filozófiai belátás módján, hanem esztétikai értelemben „valóságos”, ahol a megértés nekirugaszkodásai, melyek számomra tudatossá válnak, hogy aztán mindig lezáratlanok maradjanak, egy testi érzéssel kapcsolódnak össze, azzal az erős érzéssel, hogy valami (megint csak szinte szó szerint) a bőröm alá hatol anélkül, hogy azt, ami a bőröm alá kerül, meg tudnám – vagy meg akarnám – ragadni.

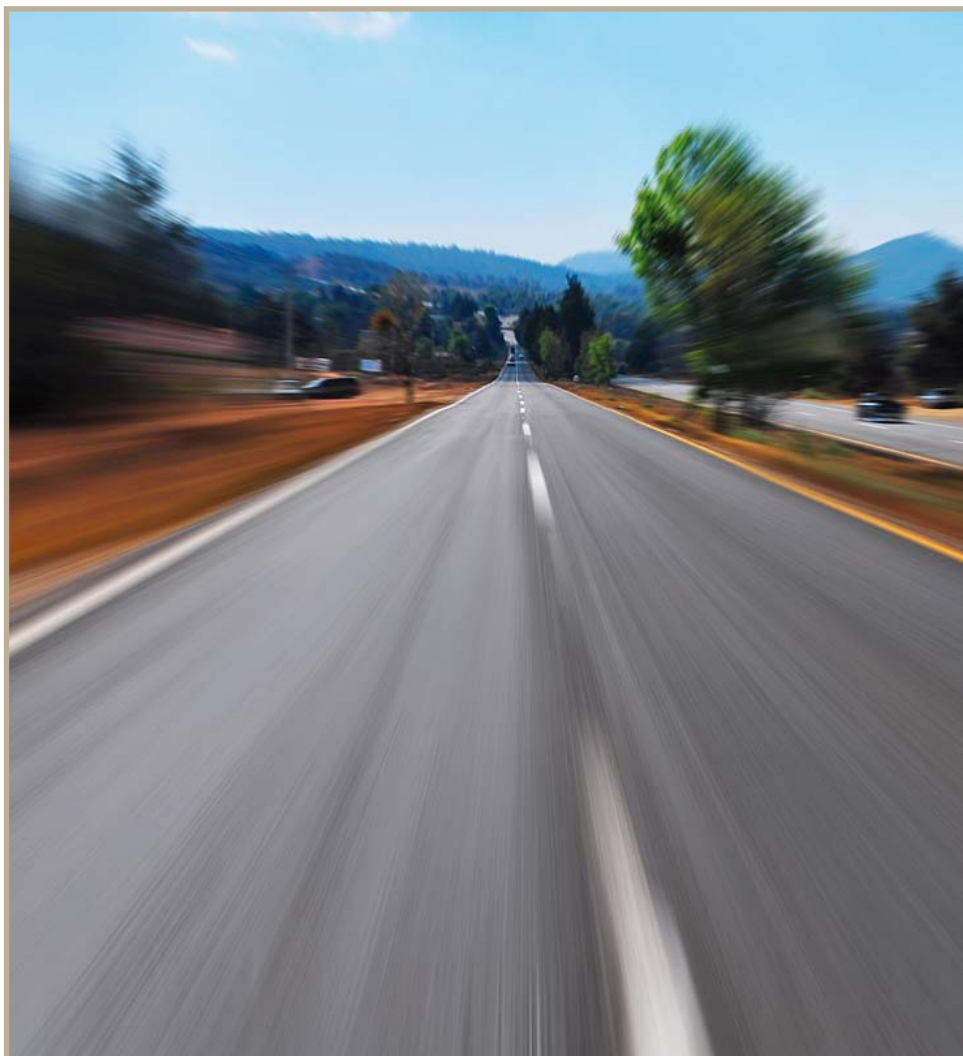
Eddig könnyedén jöttek a szavak, s ezt még azelőtt tudtam, mielőtt nekiálltam volna írni. Már ezerszer elmondtam, hogy mennyire szívesen vagyok a foglya

a bizonyosságnak, hogy az én amerikai világom a való világ. De miként tehetem ezt konkrétábbá – vagy miként indokolhatnám meg? Az érzés nem a *national glory* pillanataiban jelentkezik, ellenkezőleg, akkor a legjobban kivehető, ha ijedt vagy csalódott vagyok, vagy ha kínos lenne megmutatni valakinek, aki meg szeretné ismerni az országot, azt, amit éppen látok. Mint például két héttel ezelőtt, amikor kilenc órán keresztül mentünk a *freeway*-en a Csendes-óceán partja mentén mindig csak hatvan mérföldes sebességgel az oregoni Eugene-ből a San Francisco-i öböl felé. Hat vagy hét órányit tart az egyenes és széles út tökéletes unalma, néha-néha kisvárosok mellett elhaladva, amelyek olcsó *suburban* területnek néznek ki, mindenféle központ nélkül. Ám rögtön Eugene után, ami egy tipikus *college*-város meglehetősen távol a csendes-óceáni északon, túlevelű erdőn át vezet az út, tíz mérföldenként egy lehajtóval, mindig egy vagy két benzinkúttal, egy lepusztult motellel, egy éjjel-nappali étteremmel, amelyről nem lehet tudni, működik-e még, továbbá autóttemetőkkal, és, ami meglehetősen meglepő az amerikai vidéken, mindig egy *adult store*-ral szoft pornó újságoknak. Minden egyes alkalommal megkérdezem magamtól, miért van az, hogy oly kevéssé meggyőző a fejben rendszeresen elismételt mondat, hogy „ez a lehajtó szebb napokat is megélt”. Mikor lettek volna azok a szebb napok, és kinek, ugyan kinek jut az eszébe itt éjszakázni, enni, könyvet vásárolni – még tankolásra sem csábít, amit látok. Kinek juthatott eszébe bármikor, hogy le tud csalogatni valakit a *freeway*-ről, röviddel Eugene előtt, és kinek kellene itt valóban lehajtania? Ekkor jön csak az igazán sokkoló elképzelés, hogy mindez, minden alkalommal és minden lehajtónál, a nagyvilágot jelentheti a farmercsaládoknak, akik tíz mérföldnyire vagy még távolabb élnek a *freeway*-től, hogy aztán vasárnap, istentisztelet után tíz yardra a benzinkúttól elfogyasszanak egy zsíros-száraz hamburgert. Bizonyára ez a vasárnapi világuk, az üzletek miatt is, és nem tudom elképzelni, hogy lehet egy ilyen életet túlélni.

Öt órával és jó háromszáz mérfölddel később, már Kaliforniában, az elhagyott projektek szakasza következik. Benzinkutak, amelyek úgy néznek ki, mintha tulajdonosaik tizenöt évvel ezelőtt hirtelen elhagyták volna őket, de mi lehetett ennyire sietős, ami ilyen hirtelenséget váltott ki? Hatalmas parkolók egyrészes lakóautóknak, *recreation vehicles*, amelyek pont itt akarnak egy éjszakát vagy egy hetet eltölteni, betonmosdók a sofőröknek, akik már nem állnak meg itt, aztán egy ház kiegészítésként, szakorvosi rendelőket hirdető neonreklámmal és betört ablakokkal *in the middle of nowhere*, fölötté hősiesen köröző sólyom, minimálisan megremegő iránymódosításokkal, mint egy western film zárójelenetében. Az egyenes *freeway* mellett elnyúlva *outlet mall*ok, melyek valaha életben voltak, amíg egyszer csak már nem termeltek több nyereséget, és semmit, de semmit nem távolítottak vagy takarítottak el, úgy néz ki az egész, mint amit egyszerűen otthagytak, akár csak az az öt, egy kerék küllőjéhez hasonlóan örökre leparkolt nyerges vontató. Elhagyatott és valóságos minden. De honnan jön a valóság tolatkozó benyomása? Azzal lehet összefüggésben, hogy itt soha senki sem próbált meg bármit is megszépíteni vagy eldugni. Nem úgy van ez, mint amit Christo, a csomagolóművész olyan előszeretettel mesélt, hogy a bolgár művészeti akadémia diákjait hétvégén vidékre

küldték, hogy az Orient-Express sínjei mentén eltakarják a lepusztult falvakat a gazdag utasok tekintete elől; ilyen államilag elrendelt figyelmesség és elővigyázatosság nem létezik az országunkban, ahol ezerháromszáz főnyi közösségek *Lions Club*jai büszkén „törődnek” öt mérföldnyi *freeway*jel, hogy az útfelület és a töltés tisztán legyen tartva, az állam viszont mindig csak távollétével tündököl, valóban tündököl.

Szörnyen nemtörődöm ez az ország, ahol senki sem érzi magát felelősnek mindenkiért, a „társadalomért”, ahol a nemzet felnéz a *militaryra* és a *Supreme Courtra*, hétköznapjaik nem a borzalom egzisztenciája, ez túl sűrű lenne, hanem



egy élet, amely még csak nem is nyárspolgári, egy sekélyes élet, amellyel senki sem törődik, valójában még a rendőrjárőr sem igazán komolyan. Ez az olyanok országa, mint Bonasera temetkezési vállalkozó *A Keresztapa* első jelenetéből, aki „hisz Amerikában”, mert tudja, hogy igazságot csak Don Corleonétól, a keresztapától kaphat. Ez természetesen Don Corleone országa, aki pénzért és hűség ellenében igazságot tesz azoknak, akikkel az állam nem törődik, és akinek ebből a tiszteletre méltó okból állandóan meg kell szegnie a törvényt.

Semmit sem takarítanak el, senki sem szól a *trailer home*-ok tulajdonosainak, hogy nem illik egy életen át egy utánfutóban vagy egy *recreational vehicle*-ben lakni, senki nem ír elő semmit, kivéve morálisan; és szabad olyan gazdagnak lenni, amennyire csak lehet. A mi országunk a holdra szállás országa, amelyet most elhagytak, az ország, ahol senki sem írja elő, milyen irányba növekedjen az elektronika; Steve Jobs országa, amikor és miután kirúgták; Jackson Pollock országa, aki felemésztette magát, faháza közepén és teljes bódulatban, hogy a *dripping* ritmusát hagyja elmenni egészen az eksztázisig és vissza. Semmi sem valóságosabb, mint Pollock képei, kivéve talán New York azon peremterületeit, ahol az ember azt gondolja, hogy a száz éve elhagyatott épületek lassan ismét természetté válnak – és kivéve Normann Rockwell zsánerjeleneteit, amelyek szerelmesek a maguk kispolgáriságába.

Minden szörnyű mozzanattá növekszik országunkban, amely magáénak követeli saját kontinensének a nevét: a csavargó a hosszú, fehér szakállával, akit huszonhárom éve látok, ahogy tényleg arisztokratikus eleganciával és olyan méltósággal, amely miniszterekből is hiányzik, vizsgálja át a kukákat kenyér és sörösüvegek után kutatva; a tizenhét éves stanfordi *freshman*ek, akik Nobel-díjról álmodoznak, milliárdokról vagy világrekordokról. Nincs semmi kiegyenlítő, a világ tele lehetőségekkel, főleg az elbukást illetően, a túlsúfolt börtönök országa vagyunk mi, és az egyáltalán nem megszüntetett halálbüntetésé. Szinte annak a laboratóriuma, hogy mi minden történhet még az életben – és Hollywoodban, ahol ezt, amit a nemtörődöm labor gondoskodás nélkül előállít, olyan színszűrőn át láttatják, hogy mítoszok váltak belőle, korunk mítoszai tényleg már száz éve és még ma is, Hollywood filmjeinek színeiben és jeleneteiben. Úgy, ahogy a Silicon Valley térben vájta ki az életet, miközben az elektronika összes szelleme még mindig összegyűlik naponta a lapos betonépületekben a 101-es és 280-as *freeway*ek mentén.

Az éppen aktuális kedvenc CD-m egyik dala fémes hangon szól, és olyan körmökért rajong, amelyek *shine like justice*. Ez lenne az, a *Supreme Court* bírása, ibolyakék körömlakkal – miért is ne, hiszen ez az a hely, ahol még mindig létezik *Christian Science*, és senkinek sem jutna eszébe, hogy parlamenti vitát követeljen valami tiltásról. Amerika esztétikája! Mindent a maximumig fokoz, hogy aztán elhagyja egy *freeway*-lehajtónál.

Fordította: Vincze Ferenc





# Hans Ulrich Gumbrecht

## Világban lenni és színpadon állni

### Peter Sloterdijk intellektuális fiziognómiája

Igen tisztelt Hölgyeim és Uraim –  
és mindenekelőtt: kedves Peter!

Nem az illetékes zsűri nevében beszélek, hanem csakis a magaméban, amikor mindjárt az elején megmondom neked, hogy mennyire irigyellek. Azért is, mert megkapod a kritikusok Lessing-díját, de nem is annyira emiatt, hanem mindenekelőtt azért, mert az elmúlt hetek alatt, amikor sok Sloterdijkot olvastam, pontosabban és úgyszólván „masszívbban” tudatosult bennem, mint valaha, hogy nagyon szeretnék tudni úgy írni, mint Te – de egyszerűen nem tudok; és hogy nagyon szeretném az én hazámban, az Egyesült Államokban azt a szerepet játszani, amelyet Te játszol Németországban – de sohasem fogom. Az efféle csodálat fáj – és fájnia kell, ezt Tőled tanultam, különben nem más, mint udvariasan álcázott leereszkedés. Az efféle csodálatot nyílttá és nyilvánossá kell tenni, hogy ne csapjon át gyűlöletbe [Ressentiment] – és rosszabb diszpozíció, mint a gyűlölet, aligha létezik a dicsérő szónok számára.

Ezért és mindenképpen a feladat, hogy Téged jellemezzek, hogy pontosan megmondhassam, miért csodállak – miért csodállak nagyon –, a szónokkal szemben támasztott túlzott követelés – udvariasan álcázott formába öltve: kihívás. Csak egy évvel mínusz tizenegy nappal vagy idősebb nálam, és majdnem ugyanabban



a csillagjegyben születünk, de még az ennyire csekély korkülönbség ellenére sincs esélyem, hogy valaha felzárkózzak Hozzád. Épp ellenkezőleg, egyetértek egyik legkritikusabb – és legjobb – barátaim egyikével, Henning Ritterrel, aki, miután meghallotta, hogy itt ma én fogok beszélni, ezt írta e-mailben: „Kíváncsi vagyok, hogy vágod ki magad. Nehéz ügy, hiszen Sloterdijk könyvei egyre jobbak lettek az utóbbi években.”

Csakhogy ezzel még messze nem szűnnek meg ennek a túlzott elvárásnak és kihívásnak a nehézségei. Nálad olvastam, hogy egy gondolkodót – ha egyáltalán lehetséges – csak fiziognómiailag lehet megragadni. Ezzel is egyetértek, és úgy tűnik, hogy Te vagy a lehető legalkalmasabb tárgya az efféle megragadásnak. Ám eleinte mégsem volt egészen világos számomra, hogyan kell értenünk a „fiziognómia” fogalmát ebben az összefüggésben. Az első képzettársítások a „formához” és a „stílushoz” vezetnek, és ha ma Németországban találó definíciókat keresünk, akkor először Niklas Luhmann műve jut eszünkbe. Luhmann a „formát” az „önmagára utalás és az idegenre utalás különbségének egységeként”, a „stílust” pedig az „identitás” azon fajtájaként határozza meg, „amely az időbeli változás ellenében jelenik meg és alakul ki”. Először is világos, hogy a formának, a stílusnak és a fiziognómiának az önmagára utaláshoz és az identitáshoz van köze, ami kapóra jön, hiszen ma a Te identitásodról kell hogy szó legyen. Csakhogy volt bennem valami meghatározatlan, nem szűnő érzés, hogy ezek a fogalmak nem elég szubsztanciálisak – bármit is akarjunk érteni „szubsztancia” alatt –, biztosan nem elég szubsztanciálisak a Te számodra mint a jellemzés és dicséret tárgya számára.

Megpróbálkoztam tehát a szubsztanciával közelebbi rokonságban levő „gesztus” fogalmával: mi lehet a gondolkodásnak az a gesztusa, gesztikussága, amely Téged alkot? Bár együtt dolgozom egy ígéretes doktorandusszal, aki már rég ennél jóval összetettebb javaslatokra jutott, én mégis követem az intuíciónkat, mely szerint a „gesztikusságnak” az arisztotelészi jelfogalomhoz, a „szümbolonhoz” van köze. Arisztotelész számára a jel nem olyasvalami, amit Saussure óta megszoktunk, tehát nem a „jelölő” és a „jelölt” különbségének az egysége; az arisztotelészi jelfogalom nem tesz különbséget a hang és az írás anyagisága, valamint a jelentés szellemi mivolta között. Az arisztotelészi jelfogalom azért nem jut el ilyen „metafizikai” dualizmusig, mert tekintetünket a „szubsztancia és a forma különbségének az egységére” irányítja, ami nem képezhető le „test” és „szellem” ellentétére. Ez lesz tehát a kísérlet és a feladat a mai reggelen: megnézni, hogyan bomlik ki a Te intellektuális fiziognómiád leírása, ha a „forma” és a „szubsztancia” közötti arisztotelészi megkülönböztetéséből indul ki.

A következők három részre oszlanak, amelyek mindegyikében négy jellemvonás konvergál, tehát az egész hangsúlyozottan szimmetrikus. Az első részben a *forma* szemszögéből próbálom meg jellemezni a Peter Sloterdijk-féle gondolkodást és írást. A második rész egy intermezzo, amelyben mint *gondolkodót a színpadon* mutatom be. Művének *szubsztanciájára* a harmadik részben kérdezek rá. E három rész áll össze a beszédem címévé: a „*világban lenni*” a 3. részre, a szubsztanciára vonatkozik;

a „színpadon állásról” az intermezzóban (2. rész) lesz szó; most pedig Sloterdijk gondolkodása néhány formájának a leírásával kezdem ezt az intellektuális *fiziognómiát*.

\*\*\*

Az első megfigyelés a Peter Sloterdijk-féle gondolkodás és írás formájával kapcsolatban: mindig olyan gondolkodásként és írásként lép színre, amely „közvetlenül” a nagy hatású események és a jövőt megnyitó teljesítmények után indul be. Sloterdijk két központi jelentőségű filozófiai hivatkozási pontja közül az egyik Heidegger, ami az ő számára elkerülhetetlenül azt jelenti, hogy magát nem „heideggeriánusként”, hanem Heidegger utáni gondolkodóként érti. 1989 decemberében, éppen akkor, amikor Németország lassan kezdi maga mögött hagyni a nemzeti megosztottságot, *Beszéd a saját országról (Rede über das eigene Land)* címmel mond beszédet.<sup>1</sup> Akkor gondolkodik el a globalizációról, amikor úgy látja, hogy eljött a második szakaszának a vége, és elkezdődik a harmadik, az átmenet a „globális provincializmusba”. A gazdaságot teszi témájává, amikor arra kérdez rá, hogy a kapitalizmus mely lépcsőfokát hagytuk éppen magunk mögött. Ez minden bizonnyal egyfajta mintázat, sőt talán gondolkodási stratégia. Ez a stratégia a jelen pozíciója előtt jeleníti meg a strukturálatlan komplexitást annak minden kérdésével és provokációjával, és egyúttal problematikusá teszi a nagy hatású eseményeket és teljesítményeket megelőző időkből származó megoldásokra, érvekre és fogalmakra való visszanyúlást. Ennek természetesen ahhoz a fontos életrajzi körülményhez van köze, amelyen mindketten osztozunk – ahhoz, hogy mindketten közvetlenül a náci-katasztófa vége és a német történelem 1945 májusában elért abszolút mélypontja után születünk. Mi vagyunk a valóban mindenkor későn születettek. De a közülünk későn születettek közül senki sem írta le ezt az állapotot olyan drámaian és mélyrehatóan, mint Peter Sloterdijk. Néhány mondat a *Beszéd a saját országról* című írásból:

Ezért volt helyes, amikor ez az érzelmileg megzavarodott nemzet 1945 után egy hűvös és sötét országgá változott, egy pátosz nélküli országgá, ugyanolyan távol a könnyektől és a lelkesedéstől. Jó okunk volt rá, hogy magunkat nehéz esetnek tartjuk, és tudtuk, hogy a politika és a megindultság közötti rövidzáratok lennének az utolsó dolgok, amelyek ezt a görcsös és kényszeres népet kisegíthetnék. A modernség fogyatékos tanulóiként megtanultunk nemzeti lábujjhegyen járni. Ha az egykori népies nagyvárosi hóbortból maradt volna valami, már az is beleolvadt a becsvágyba, hogy mi legyünk a politikai feltűnésnélküliség kiválasztott népe. Ki más, ha nem mi bírtunk volna azzal a fakó fénnel, amely a magunk akarta középszerűségből fakad, a bűnös

<sup>1</sup> Peter SLOTERDIJK: *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

létben való megelégedettséggel, az önvádnak ezzel a feszítő erejével, ezzel a telítettséggel a szegyenben és ezzel az agresszív tartózkodással az átlag felettitől? [...] Úgy tűnik, Közép-Kelet-Európa belenyugodott abba, hogy a megszállók jogának elleplezett maradványai közepette éljen, és távoli háborús tartozásokat törlesszen. Különösen az NDK polgárai nyújtottak meglepő teljesítményt a porosz szocializmus építésében; úgy viselkedtek, mintha Oswald Spengler akarták volna utólag egy német próféta rangjára emelni. A Nyugat elől bedeszkházták országukat, a keleti tömb adenaueri metaforáját a valóságban létező betonnal öntötték ki, a nemzet lényegét pedig az emlékezés zárt intézeteként határozták meg. Így járultak hozzá az egészségtelen német világpolitikai túltengés visszavételéhez.

Második forma-megfigyelés: a Sloterdijk-féle írásban és gondolkodásban nincs meg a részletes argumentációk ritmusa, sem az indukció vagy dedukció irányultsága. A hirtelen felvillanó intuíciók gondolkodása ez, és olyan írás, amely hamar sűrűsödik az aforizmák tömörségére. Ezek az aforizmák nemcsak a világ megértését fokozzák, hanem komikusak is – számomra néha annyira, hogy hangosan bele kell nevessek az amúgy csendes olvasásba. Például a „kritikai szellemnek” mint a német értelmiségi legfőbb becsvágyának ennél a kompakt-ironikus felcicomázásánál: „A kritikai »hangoltság« nosztalgikusan befelé, filológiai kiskertápolásba fordul, és benjaminí íriszeket, a romlás Pasolini-féle virágait és freudi nadragulyákat nevelget.” Vagy amikor Carl Schmittet a „Führer jogi parókáján dolgozó fodrásznak” nevezi, és az „utólagos ellenállás harcoló egyházáról” tudósít az 1945 utáni Franciaországban. Sloterdijk stílusa a tömörítésre törekszik. Nem ismerek olyan kortárs német szerzőt, aki ilyen sokat tudna kezdeni az összetett szavak feltalálásának nyelvtani lehetőségével; Sloterdijk, saját bevallása szerint, egyik kedvenc retorikai alakzata az ellipsis, amelyet találóan és majdhogynem gyengéden az „elsietés műformájának” nevez.

Harmadszor pedig Peter Sloterdijk a hiperbolikus gondolkodója és szerzője, s a hiperbolát előrelátóan „helyénvaló túlzásként” definiálta. A kérdés persze egyelőre marad, hogy mely körülmények között lehet helyénvaló a túlzás; a kettős válasz szerint egyrészt akkor, ha a világossá tételt szolgálja – és itt távolodik el Sloterdijk a lehető leginkább a dekonstrukció megkülönböztetés- és binarizmus-fóbiájától –, másrészt pedig akkor, ha gyorsítja és intenzívebbé teszi a gondolkodást. A hiperbolika azonban mindenekelőtt a nagyvonalúság szimptomája – a nagyvonalúságé a jelenségekkel szemben, és a nagyvonalúságé az olvasóval és a hallgatóval szemben. Úgy tűnik, a tudás Sloterdijk számára, majdhogynem Foucault-ellenes módon, mindenekelőtt erotikus vonzerőt jelent, és sokkal kevésbé a hatalom ígézetét; a kritika a legtöbb esetben inkább a csodálat felé, de soha nem a főlény gesztusai felé vezet el.

Mindezek a vonások teszik Peter Sloterdijket par excellence „kockázatos gondolkodóvá”, olyan gondolkodóvá, aki kihasználja az esztétikai „autonómia” és az esztétikai „elefántcsonttorony”, a mindennapoktól való távolság nyújtotta lehetőségeket,

amennyiben olyan távlatokra tesz szert és olyan megoldásokat képzel el, amelyek közvetlen átültetése a gyakorlatba közvetlen veszélyekkel, valamint a kudarc beláthatatlan következményeivel – vagyis túl nagy kockázattal – járna. Peter Sloterdijk számos szövege ebben az értelemben gondolat kísérlet – az alcímben gyakran »eszszéként« jelölve. Sloterdijk kockázatos gondolkodásának bizonyára leghíresebb – és igazságtalanul hírhedtté vált – eseménye az 1999-es *Az emberpark szabályai (Regeln für den Menschenpark)* volt<sup>2</sup> minden relativizálás és helyreigazítás ellenére, amelyekkel ő maga tompította, és ennél fogva relativizálta a hatását. Az emberi genom megfejtésére közvetlenül reagálva Sloterdijk felteszi a kérdést, hogy „az ember a lét pásztora” heideggeri formula értelmében vajon nem válhat-e az ember feladatává és kötelességévé, hogy önmagát mint fajt tenyésztés útján hosszú távon jobb fajjá változtassa. A német értelmiségi nyilvánosság reakciói, erre elevenen emlékszem, szinte egyöntetűen úgy hatottak, mintha már vidáman bele is kezdtek volna a tenyésztésbe valamelyik náci Ordensburgban – Peter Sloterdijk „körzetvezetői főfelügyelete” alatt. Eközben Sloterdijk csak azt tette, amit egy jó értelmiséginek mindig is tennie kell: vitát provokált, megtörte a kissé kínos hallgatást, és céltudatosan a sajátját tette meg az egyik vitatott pozíciónak.

\*\*\*

Ezzel elérkeztem a második részhez, az intermezzóhoz és ahhoz négy rövid észrevételhez Peter Sloterdijkról mint *gondolkodóról a színpadon*. A motívum Friedrich Nietzsche-től, pontosabban: Sloterdijk Nietzsche-olvasatából származik. A már egészen korán (1986-ban) *A gondolkodó a színpadon. Nietzsche materializmusa (Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus)* címmel megjelent könyv<sup>3</sup> első oldalának vége felé ez áll:

Amikor a felvilágosodás dramatikus szerkezetére gondolunk, amikor tehát a racionális gondolkodás reflektál a saját esemény-jellegére, akkor darabokra hullik az újkori filozófia önmagára vonatkozó, pusztán teoretikus félreértése. Állítom, hogy csak a drámákon iskolázott tudat menekülhet meg a szabadjára engedett elmélet és az elszabadult gyakorlat egymást kiegészítő torzulásaitól – hogy ne is említsük a kettő dialektikájából született szörnyeket. A tudatos létezés drámájában nem a teória és a praxis találkozik, hanem

<sup>2</sup> Peter SLOTERDIJK: *Az emberpark szabályai. Válasz Heidegger humanizmuslevelére*, ford. BOROS János, Jelenkor 43 (2000) 10, 1026–1040. (újraközölve BOROS János: *A megismerés talánya*, Áron, Budapest, 2009, 406–434.); Peter SLOTERDIJK: *Az emberkert szabályai. Válasz a humanizmusról írott levélre – az elmaui beszéd*, ford. MAJOR ENIKŐ, Vulgo 2 (2000) 3–4–5, 438–455.

<sup>3</sup> Peter SLOTERDIJK: *A gondolkodó a színpadon. Nietzsche materializmusa*, ford. BENDL JÚLIA = Uő: *A gondolkodó a színpadon / A Jó Hír megjavításáról. Nietzsche-tanulmányok*, Helikon, Budapest, 2001.

a rejtélyes és a nyilvánvaló, az esemény és a belátás. Ha bekövetkezik a felvilágosodás, akkor az nem lehet az átláthatóság diktatúrája, hanem csak az történhet, hogy a létezés drámai módon feltárja önmagát.

Ezeknek a felismeréseknek rendkívül jelentősek a következményei a filozófia önértelmezésében. Amint drámai öntudatra tett szert a filozófia, nyomban felhagyott a pusztán nézetek terjesztésével a világban. A filozófiai gondolkodásnak a világról alkotott fogalma szembekerül egy folyamatokból álló folyamattal, s ebben egy világokból álló világot fogalmaz tapasztalattá, küzdelemmé, elviselésé, végrehajtássá és kigondolássá. A filozófia tehát nem vált olyaná, amilyenné egy állítólagos felvilágosodás tenni akarta – hogy egyszerűen csak kövesse gondolataival a létet, amely mindig elillan előle. A filozófia talán ismét méltóvá válik a nevére, ha újra azt jelenti majd, hogy szenvedélyesen részt kell venni a világról szóló költészet és a megismerésnek nevezett kalandkeresés megvalósításában.

És még egy ennél is sokkal konkrétabb értelemben érzi magát elemében Peter Sloterdijk a színpadon gondolkodás közben: szívesen fellép a freiburgi Városi Színházban vagy a Münchener Kamarajátékok színpadán vagy éppen saját, „Filozófiai kvartettjének” TV-színpadán. Nemcsak a Karlsruhe-i Képzőművészeti Főiskola professzora, hanem annak rektoraként a felsőoktatás-politika színpadán is fellép. Néha azt gondolom, hogy csak azért harcolta ki, hogy professzor lehessen, hogy állandó élőhelyévé tegye a katedrát mint a nyilvános beszéd színpadát. Hiszen a szinte mindennapos visszatérés a katedrára újabb és újabb energiákat szabadít fel. A nyilvános gondolkodás színpadain Peter Sloterdijk gyakran úgy hat, mint egy testépítő: játszatja műveltségének izmait, és örömmel tölti el a tudat, hogy gondolkodás közben figyelik – és csodálják is. De nem szivárog ki semmi személyes. Barátaim közül ő az egyetlen, akiről nem tudom, hogy a szülei mivel foglalkoztak, de még azt sem, hogy holland családneve – és karlsruhei születése – ellenére inkább bajor vagy még inkább osztrák akcentusa van. Csak a nagyanyjáról olvastam nála olykor-olykor, és az ő polgári művelődés iránti csodálatáról. Peter Sloterdijk mindenesetre tudja, hogy miért jó neki Nietzsche után – az ő örökében és az ő halála után – a gondolkodás színpadán állnia. Az efféle szerepek megválasztásában, olvassuk – immár a Nietzsche-könyv végén –, a háromszoros elkerülés stratégiája rejlik:

Nietzsche színpada kezdetől fogva olyan labirintusként volt megalkotva, ahonnan nem vezet kijárat a másik ember felé. Amikor Nietzsche drámai módon kivonult önmagából, mindenki és senki szeme láttára, egy egész értékvilágot, egy egész civilizációt fordított ki a sarkaiból, eljuttatta a csúcspontig, majd lezárta. Könnyebb dolga van annak, aki Nietzsche után él. Őt Nietzsche óva inti attól, hogy elkövesse a tudat megbocsáthatatlan bűneit: óvja az idealizmustól, a moralizmustól és a gyűlölettelől.

\*\*\*

Rátérek beszédem harmadik, befejező részére, a *szubsztancia* perspektívájára. Ideje tehát a lényegre térnem. Hiszen ha sikerült is tömören a Peter Sloterdijk-féle gondolkodás és írás formájáról és szerepéről beszélnem, akkor is az – arisztotelészi – kérdés lesz a döntő, hogy mely szubsztancia, mely témák, a gondolkodásának mely világvonatközelítései azok, amelyek őt jelentőssé tették. Harmadszor is – és egyben utoljára – négy válasszal szolgálhatok.

Kérdezzünk rá először azokra a filozófusokra és iránymutatásaikra, akik központi szerepet játszanak Peter Sloterdijk számára. Közülük ketten – kitűnve a többiek közül – egyértelműen művének középpontjában állnak. Egyikük, amint mondtam, Friedrich Nietzsche, Nietzsche mint gondolkodó a színpadon és Nietzsche, mert ő a „világosodást a fájdalomküszöbön való gondolkodásként” gyakorolta. Mellette áll Martin Heidegger, talán még több okból. Azt hiszem, Heidegger elsősorban a „világban-benne-lét” motívuma miatt áll hozzá olyan közel, a testek és dolgok világához való egzisztenciális és térbeli közelség premisszája miatt, amely Heidegger óta kérdésessé tette a szubjektum és objektum között növekvő távolságot a nyugati filozófiában. Heidegger azonban a „lét” fogalma miatt is fontos Sloterdijk számára, amely fogalom – bármit jelentsen is pontosan (és ebben talán soha sem lesz egyetértés) – a testekre és a dolgokra való olyan összpontosítást irányozza elő, amelyből egyfajta kötelező érvény adódik. Végül Sloterdijk nagyra tartja az *alétheia* alakzatát, a lét eseményszerű feltárulását, amely visszahelyezi jogaikba a villámszerű intuíciókat, és megszabadítja az embert a nyomástól, hogy ő a tudás előállításának egyedüli instanciája. De mely más filozófus vagy filozófia fontos még Peter Sloterdijk számára? Heideggerhez hasonlóan tiszteli a görög antikvitás gondolkodását; nagyra tartja Niklas Luhmannt mint az „ördög ügyvédjét”; szereti és használja Martin Walser, Elias Canetti és – egyre inkább – Albert Camus leírásait; Hannah Arendt-tel és Gottfried Benn-nel foglalkozik. De mi a helyzet az igazán nagyokkal, Platónnal, Descartes-tal, Kanttal és Hegellel? A kérdés annak belátásához vezet, hogy Peter Sloterdijk számára nem létezik olyasvalami, mint a „filozófiai ellenkánon”. Olyan olvasó, aki mindenkitől tanulni akar, sőt: aki mindenkinek meg akarja engedni, hogy megfertőzze. Ezért lelkesedik minden intellektuális stílus iránt, beleértve a gnóoszt és az ázsiai gondolkodást, amelyeket, miközben egészen közvetlenül vonatkoztat a saját problémáira, megfoszt mindenfajta ezotériától.

De melyek – másodsor – Peter Sloterdijk saját témái, mi az ő „projektje”, ha „projekteken” akarjuk látni egy gondolkodás szubsztanciáját? Az én válaszom és az én központi tézisem úgy hangzik, hogy Peter Sloterdijknek nincsenek központi témái – végső soron még az a „modernitás utáni antropológia” sem „központi”, amelyet olykor leheletnyi programszerűséggel hoz játékba –, és hogy ez jó a filozófus Sloterdijknek és az olvasóinak. Ahelyett, hogy kidolgozna egy központi projektet, egy *világon belüli* perspektívából és *hiperbolikus* gesztussal írja le a világot – és a hangsúly a „leírás” aktusán van, valamint a leírás tárgyainak állandó változásán. A „hiperbolikus” leírás világosan körvonalazó leírás; a „világon belüli perspektívából” történő leírás pedig olyan

leírás, amely a fogalmak helyett elsődlegesen jelenségekre irányul – ez lehet az oka annak, hogy miért a metaforák adják a magját nyelvi gesztikulálásának. Peter Sloterdijk művének a szubsztanciája a világ – pontosabban: a világok –, ahogyan számunkra világon belüli szempontból minden pillanatban és minden pillanatban másként megjelennek. Mindeközben Sloterdijk megkülönböztetéseknek és szerencsés megfogalmazásainak a bőssége gyakran olyan gazdag, hogy úgy tűnik, körvonalak és konkrét belátások fölöslegét állítja elő, és azt hiszem, hogy a megfogalmazások öröme az, ami egyre tovább viszi, bizonyára jobban, mint a „projekt” immanens logikája. De itt van ehhez még egyszer utoljára Peter Sloterdijk eredeti hangja, azé a Peter Sloterdijké, akinek olykor – pusztán a megfogalmazás brillírozása és a kísértés miatt, hogy kitaláljon még egy figurát – bizonyára kényszeríteni kell magát, hogy begyűjtse a filozófiai pontot. Megint csak a *Beszéd a saját országról* című írásból idézek, és pontosan ott folytatom, az NSZK-ról és az NDK-ról adott leírás után, ahol az előbb abba hagytam:

Az össznémet lehűlés és a közép-európai önelkerülés talán történelmileg szükséges óvintézkedések voltak az adott körülmények között megoldhatatlanul nagy kérdésekkel való foglalkozásban. Ha a problémák túl nagyokká válnak, akkor növekszik a hajlandóság, hogy bevalljuk, a kicsi szép. Az 1945 utáni időszak német szindrómája a szilárdan álló előtti áhítatgyakorlás, ez a magunkat rendelkezésre állítani a túlerőben levő számára, ez az előre és ez a sok feledés és ez a mindennapok megszerzett normalitása a két társadalomban, amelyekben majdnem mindenütt a teljesíteni akarás vált a szubtilis hanyatlás hivatalos formájává.

De nem túl merész és egyszersmind nem túl szűkmarkú a tézisem, hogy a Peter Sloterdijk-féle gondolkodás és írás szubsztanciája nem talál magának központi témát vagy projektet, hanem széttoszlik azon világok sokasága között, amelyekre világon belüli szempontból bukkan? Talán – a fiziognómia utolsó előtti részében – tegyük próbára e tételt Sloterdijk fő művein, azokon a hosszú, ám kompakt szövegeken, amelyek a számos szituációelemzés és diagnózis között keletkeztek. Legalább három ilyen fő mű létezik: *A cinikus ész kritikája (Kritik der zynischen Vernunft)* a nyolcvanas évek elejéről, *a Szférák (Sphären)* a kilencvenes évek végéről, és *a Harag és idő (Zorn und Zeit)*, amely két évvel ezelőtt jelent meg.<sup>4</sup> Azt állítom tehát, hogy ezek a könyvek inkább összpontosítanak Sloterdijk gondolkodásának formáira, dimenzióira és feltételeire, mint kontinuos központi témákra. *A cinikus ész kritikája* védőbeszéd a tudás erotikája mellett – szemben

<sup>4</sup> Peter SLOTERDIJK: *Kritik der zynischen Vernunft*, 1–2. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983; Peter SLOTERDIJK: *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998; Peter SLOTERDIJK: *Sphären II. Globen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999; Peter SLOTERDIJK, *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004; Peter SLOTERDIJK: *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

a követeléssel, mely szerint a tudásnak hasznosnak kell lennie, valamint szemben a tudás cinikus fokozásával, mely szerint a tudás hatalom. Olyan védőbeszéd ez, amely végül – Sloterdijk „hiperbolikájára” jellemzően – magát a cinikus gondolkodást is bevonja az erotika egyik zónájába. A *Szférák*, ígéri Sloterdijk, a „lét és tér” könyve, amelyet Heideggernek kellett volna megírnia. Ez a könyv azt állítja, hogy a világon belüli gondolkodás – amilyen a Sloterdijké – állandóan szűkebb vagy tágabb szférák elképzelt formáiban állítja elő saját világon belüliségének a topikáját. A *Harag és idő* a – Sloterdijk másik kedvenc görög szavával élve – timóteusi, azaz testközei (gesztikus?) érzelmekre vonatkozó felvilágosult tiltást akarja megtörni, mert ezek elnyomása végül gyűlöletet [Ressentiment] szül, ami aztán olyan kompenzációs követelésekhez vezet, amelyeket már rég nem lehet kielégíteni.

Végül és negyedszer: ilyen összpontosítás mellett azon világok belső oldalára, amelyekben élünk, Peter Sloterdijk országa központi gondolkodójává vált – nem kevesebbé valakinél, aki mellett ma Németországban nem lehet csak úgy elmenni, és mindegy, hogy azért, mert sokra tartják vagy éppen elutasítják. Azt hiszem, minden országnak és minden történelmi helyzetnek ilyen gondolkodókkal kellene rendelkeznie – de azt is tudom, hogy ez csak ritkán adatik meg. Az egyetlen vele – valamilyen szinten – összehasonlítható személyiség, akit megéltem, Jean-François Lyotard volt, Franciaország és Európa „szimptomatólógusa” (legalábbis ennek akarta magát látni) a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején – remélem, Peter, nem veszed rossz néven e hasonlatot. Csak éppen Lyotard nem rendelkezett sem Sloterdijk megfigyeléseinek plaszticitásával, sem a megfogalmazás sloterdijki örömeivel.

Mégis mi az pontosan, ami Peter Sloterdijket azzá a német gondolkodóvá teszi, aki mellett nem lehet csak úgy elmenni? A témák iránti nyitottsága és a világ jelenségei okozta lelkesültsége az, amik megengedik neki, hogy számos változó helyzetre reagáljon, és visszhangot adjon azoknak. A színvonalas temperamentum az, amely megadja neki az energiát, hogy bármely problematikus helyzetet vitára bocsásson, és hogy mindig vitatott maradjon. A Sloterdijk-féle írás és gondolkodás azon hiperbolikus, erotikus, timóteusi energiája és formája az, amely körvonalazni tudja azokat a komplex és nem strukturált világokat, amelyek előttünk, a mindenkori későn születettek előtt terülnek el. Ahelyett, hogy még röviddel a befejezés előtt hagynám azt a nagyon is indokolt irigységet – amelyet Önök már rég megértettek – átcsapni gyűlöletbe [Ressentiment], szeretnék inkább gratulálni, kedves Péter, ehhez a fiziognómiához, amely hosszú évek teljesítményéből áll; és Önöknek is, Hölgyeim és Uraim, gratulálni szeretnék az Önök Peteréhez. Idei döntéséért nagy tisztelettel adózom a Lessing-díj zsűrijének is. Végezetül pedig arra kérem Önöket, Hölgyeim és Uraim, hogy velem együtt mondjanak köszönetet Peter Sloterdijknek azért, hogy azzá az emberré gondolkodta és írta magát, akiként ma, 2008. május 4-én, Wolfenbüttelben velünk van.

Fordította: Csécsesi Dorottya



# Mezei Gábor

## Az írás médiuma és az értekező próza

Hans Ulrich Gumbrecht  
és Marshall McLuhan könyveiről

A jelek kettősséget foglalnak magukban:  
Meg-jelölnek valamit, valami másra utalnak,  
jelentés adódik hozzájuk...; és: „ott” vannak,  
érzékkelhető jelenléttel bírnak, anyagságon alapulnak...  
Dieter Mersch<sup>1</sup>

Ha választ kívánunk kapni arra a kérdésre, hogy az értekező próza esetében a könyv struktúrája, illetve az írás médiuma milyen szerepet tölt be, hogyan viszonyul a kialakított koncepciókhoz, mennyiben rögzítője, hordozója, vagy akár konstituálja egy-egy elméleti elgondolásnak, két, e kérdéssíriányhoz bizonyos szempontból közel eső életmű – Hans Ulrich Gumbrecht és Marshall McLuhan munkássága – jó kiindulópontul szolgálhat. Számos szempontot találhatnánk, amelyek felől nézve e két szerző egymás mellé helyezése legalábbis kétségesnek mutatkozhatna. A médiaelméletektől deklaráltan elzárkózó, bár munkájában azokkal több ponton rokonságot mutató Gumbrecht, illetve e fogalmat a '60-as években új kontextusba helyező, ember és médium viszonyát több szempontból újragondoló McLuhan munkássága ugyanakkor könyveik és koncepcióik összefüggésein kívül ezen koncepciók bizonyos elemei, sőt akár fő csomópontjai felől is kapcsolatba hozhatók. A kommunikációban és az esztétikai élményben megkerülhetetlenül szerepet kapó anyagság gumbrechtli elgondolása,<sup>2</sup> amely úgy kerül szembe a jelentéssel, hogy azt kizárni nem akarja, olyan struktúrát képez, amely könnyedén összefüggésbe hozható McLuhan szállóigévé vált fogalompárjával, a médiummal és az

<sup>1</sup> Dieter MERSCH: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, Fink, München, 2002. 133.

<sup>2</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítására. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, különösen: 13–26.

üzenettel (message) vagy „tartalommal” („content”),<sup>3</sup> mely utóbbit – nem véletlenül – már a szerző is idézőjelbe téve használja, és amely az üzenet fogalmával együtt a kortárs médiaelméletek távlatából nézve McLuhan galaxisának legkevésbé maradandó egységét képezi. McLuhan „tartalom”, üzenetté váló médiuma, amelynek tökéletes megnyilvánulása, sőt bejelentője a kubizmus által nyújtott totális érzékelhetőség,<sup>4</sup> igen hasonló elmozdulást mutat, mint az anyagiságok által keltett és a testi érzékelés által elérhető „jelenléthatásokra”<sup>5</sup> koncentrált Gumbrecht elgondolásai. Bár e két, a „tartalomtól” a médium felé, illetve a jelentéstől az anyagiságok felé elmozduló koncepció tendenciáinak nyilvánvaló párhuzamai már önmagukban is indokolttá teszik az életműveknek a fent jelölt szempontok alapján történő együttes tárgyalását, már e gyors összevetés is újabb szempontok bevezetését teszi szükségessé e párhuzamok feltérképezését illetően.

Felmerül ugyanis a kérdés, hogy e két, a testi érzékelést középpontba helyező koncepció hogyan értelmezhető médiaantropológiai szempontból, azaz olyan irányból, ahonnan az ember mibenlétének meghatározhatósága helyett ember és médium viszonyára nyílnak rálátások. És bár Gumbrecht esetében első ránézésre ez a megközelítés a médiatudományoktól való távolságtartása miatt talán kevésbé tűnik adekvátnak, éppen a két elgondolás fent jelzett, illetve a jelen szempontból megelőlegezhető párhuzamai felől válhat láthatóvá, hogy e távolságtartás nem jelenti azt, hogy ne lenne azokkal igen közeli rokonságban. Az ember és médium összefüggéseire irányuló érdeklődés antropológiai párhuzamai egészen addig vezethetők időben vissza, ahol ember és eszköz, ember és technika viszonyának kérdései előkerülnek, tehát az antropológia klasszikusaiig, akik azonban a médiaelméletektől különböző perspektívából látták e kérdéseket. Ugyanakkor például a Leroi-Gourhant olvasó Bernard Stiegler esetében, aki 1994-es *La technique et le temps (Technika és idő)* című könyvében anélkül használja a test kiterjesztésének fogalmát, hogy Marshall McLuhan-re egyetlen egyszer is hivatkozzon, már felfedezhetünk hasonlóságokat e kérdésirányok tekintetében. Stiegler Derrida nyomán egy már eleve működésben lévő külsővé tételről beszél, ami paradox módon egy azt megelőző belső híján történik meg,<sup>6</sup> ezen keresztül mutatta rá az emberi evolúcióban eszköz és ember fejlődésének olyan párhuzamosságára, ahol az eszköz feltalálása egyszerre történik az emberével,<sup>7</sup> sőt, ahol az ember feltalálását végzi el a mindenkori technikái. Ezen a ponton is túllép azonban a Stieglert időben szintén jóval megelőző Helmuth Plessner, aki a *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks*<sup>8</sup> című 1967-es szövegében

<sup>3</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge, London – New York, 2001 (1964), 7–23.

<sup>4</sup> *Uo.*, 13.

<sup>5</sup> GUMBRECHT: *I. m.*, 25–26.

<sup>6</sup> Bernard STIEGLER: *Technics and Time 1. The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford, 1998. 141.

<sup>7</sup> *Uo.*, 137.

<sup>8</sup> Helmuth PLESSNER: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* = *Uő: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und Menschliche Natur*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 461–477.

az ember saját magához való közvetítettségének<sup>9</sup> elgondolása által és mellett az antroposz mediális megelőzöttségének belátását is bőven megelőlegezi. Plessner ilyen módon az ember és technika lényegi összetartozását, az ember technikára utaltságát hangsúlyozó, a technika nélküli, azaz önmagából kiinduló emberi létezést tagadó Martin Heideggerhez<sup>10</sup> hasonlóan a médiaelméletek számára különös jelentőségre tesz szert.

A Plessner szövegével – és Leroi-Gourhan *Gesture and Speech* című munkájával – szinte egy időben megjelenő *Understanding Media* médiaantropológiai szempontból az előbbihez képest jóval centrálisabbnak mondható, ezáltal pedig többek között Ernst Kapp, Ernst Cassirer vagy akár Sigmund Freud elgondolásaival is összefüggésbe kerül. A nem pusztán eszközként értett technika fogalma Cassirer *Form und Technik* című szövegében kerül előtérbe, aki Kapp állításaiból kiindulva jut el odáig, hogy a mindenkori technikait az emberi önmegismerés médiumaként nevezi meg,<sup>11</sup> amely elgondolást következetesen végigvezetve azt mondhatnánk, hogy „az ember csak annyiban érti meg magát, amennyiben önmagát technikailag megismétli...”<sup>12</sup> Cassirer, illetve Kapp amellett, hogy – a jóval későbbi Arnold Gehlenhez hasonlóan<sup>13</sup> – az ember mint organizmus megértéséhez hozzájáruló tényezőként tekint a technikára, ezzel kezdeményező funkciót tulajdonítva neki, egész elgondolását az ember, illetve az emberi test centralitásából eredezteti, a használati tárgyat pedig a test képeként, egy organikus előkép után megformált mechanizmusként, szervek kivetüléseként (Organprojektionen) érti.<sup>14</sup> Ettől csak némileg tér el a többek között éppen Kappot olvasó, a „mechanika lelki fejlődéstörténetét” tárgyaló Ferenczi Sándor, aki „primitív gépekről” értekezve jegyzi meg, hogy azok „nem szervek projekciói, hanem a külvilág egy részének a testhez kapcsolását, *introjekcióját* jelentik, ami által az én működési köre tágul...”<sup>15</sup> Nála tehát azzal együtt, hogy a „gép” hatással van az emberre, ez utóbbi központi szerepe ugyanúgy megmarad, mint az „istenprotézis” fogalmát bevezető Freudnál, mivel e fogalom szerint az ember, mikor eszközeit magára ölti, kivételes tulajdonságokhoz juthat, ezek az eszközök vagy szervek azonban nincsenek hozzánöve.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Ehhez lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „immateriális beiródás”. Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez* = Uő: *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 51.

<sup>10</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Die Frage nach der Technik*. = Uő: *Die Technik und die Kehre*, Günther Neske, Pfullingen, 1982, 5–37. Magyarul: *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága II.* szerk.: TILLMANN J. A. Göncöl, Budapest, 2004, 111–134.

<sup>11</sup> ERNST CASSIRER: „*Form und Technik*” = Uő: *Aufsätze und Kleine Schriften*, Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 17. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004, 168.

<sup>12</sup> NORBERT BOLZ: *Der Prothesengott. Über die Legitimität der Innovation* = Merkur 62 (2008), 9–10, 759.

<sup>13</sup> ARNOLD GEHLEN: „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie” = Uő: *Anthropologische und sozial-psychologische Untersuchungen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1993, 97.

<sup>14</sup> ERNST KAPP: *Grundlinien einer Philosophie der Technik: zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Westermann, Braunschweig, 1877, 24–28.

<sup>15</sup> FERENCZI SÁNDOR: *A pszichoanalízis haladása*, Dick Manó Kiadása, Budapest, 1919, 33.

<sup>16</sup> SIGMUND FREUD: *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján = Uő, *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 355.

McLuhan koncepciója az itt említettekhez hasonló módon centrális pozícióba helyezi az antroposzt. Ez a *The Gutenberg Galaxy* című, médiaelmélete szempontjából szintén meghatározó munkájában is alapvetőnek tűnik, ahol az aktuálisan megjelenő médiumoknak az emberi percepciót áthangoló működéséből kiindulva írja meg médiatörténetét, az antroposzt helyezve az új médiumok hatására állandóan megváltozó középpontba. Ember és médium, ember és technika összetartozása esetleg az „autoamputáció” az *Understanding Media* lapjain kifejtett fogalma által kaphat szerepet McLuhan koncepcióiban, amely folyamatot maga a test viszi véghez túlzott irritáció vagy komforthiány hatására, és amely legalábbis a test technikájaként lehetne értelmezhető – ez azonban csak metaforikus szinten, illetve erősen redukált érvényességi körrel kap szerepet e koncepció logikájában, amely koncepció a médiumok megjelenésének körülményeit igyekszik meghatározni.<sup>17</sup> E centralitás szempontjából ugyanis éppen az ezen diszkomfort-érzésből származó – néhol túlságosan is általános érvényűvé váló, és a fenti külsővé tétel fogalomhoz képest jóval kevésbé összetett – kiterjesztés (extension) fogalma kap különös jelentőséget, amely szerint a különböző médiumok adott testrészek egyfajta meghosszabbításaként érthetők – a láb kiterjesztése például a kerék<sup>18</sup> –, illetve ahogy a könyv első fejezetének végén McLuhan megjegyzi, minden médium valamely érzékszervünk kiterjesztése.<sup>19</sup> Igen szembetűnő, hogy e koncepcióban az emberi test szerveivel és érzékszerveivel központ és kiindulópont egyben, olyan centralitás, amely megelőzi a médiumot, amelynek ez aztán kiterjesztése lesz. Ez az elgondolás Nácisz mítoszában – illetve az aktuálisan megjelenő médiumoknak az emberi percepciót áthangoló működését alapul vevő médiatörténetén – keresztül kap narratív struktúrát, ezzel annak ellenére rögzítve az antroposz kiindulópont-szerepét, hogy végül a tükörképét, kiterjesztett képmását megpillantó Nácisz McLuhan értelmezésében e képmás szervomechanizmusává és ezáltal zárt rendszerré válik. Míg Plessnernél az ember önmagához való közvetítettsége többek között a test önműködéseiből adódó alapállapotaként tételeződik, azaz semmiféle vizuális tapasztalatot nem feltételez, McLuhan Nácisz fel sem ismeri magát a víztükörben, hanem valamiféle érzékszervi „tompasággal” (numbness) szembesül, amit McLuhan Nácisz nevével együtt a görög *narcosis*<sup>20</sup> szóból eredeztet.<sup>21</sup> Ez a vizuális tapasztalat tehát a helyzet megértése helyett az érzékelést, az érzékelés totális megvalósulását eredményezi, ezzel a saját érzékszerveinek kiterjesztéséhez kapcsolódó emberi testet helyezve centrális pozícióba. Nem nehéz tetten érni ezen elgondolásnak vagy akár a Nácisz-narratívának a gumbrecht

<sup>17</sup> McLuhan: *I. m.*, 46.

<sup>18</sup> *Uo.*

<sup>19</sup> *Uo.*, 23.

<sup>20</sup> Bár McLuhan átírása nem kapcsolható teljes egészében a görög *ναρκόω* tőhöz, a szó etimológiáját illető megfigyelése pontos. Ehhez lásd Henry George LIDDELL – Robert SCOTT: *A Greek-English Lexicon*, Calendron Press, Oxford, 1996, 1160.

<sup>21</sup> McLuhan: *I. m.*, 45.

jelenlét-konceptióval való párhuzamait. A jelenlét eseménye ugyanis Gumbrechtnél a testre és az érzékekre behatást gyakorló térbeli tárgyak révén valósul meg, mely behatást a jelentéstulajdonítás szükségszerűen gyengíti.<sup>22</sup> Innen nézve a totális érzéki tapasztalatban részesülő Nárcisz, aki képtelen értelmezni helyzetét, éppen az értelmezés aktusának elmaradása miatt részesül tökéletes jelenlét-élményben. A megérinthatetlen karteziánus szubjektum helyére, amely szubjektum az értelem mozgásának rendeli alá a testet, Gumbrechtnél – aki a hallást is egy a teljes testet, a bőrt igénybe vevő testi érzékelésként érti<sup>23</sup> – az anyagiságokkal szembesülő test kerül, amely testet „a kommunikáció bármely formája” képes megérteni „anyag tényezőin keresztül”.<sup>24</sup> Gumbrecht jelenlét-konceptiója tehát McLuhan elgondolásához hasonlóan szintén az érzékelő emberi testet helyezi középpontba.

A két elgondolás itt vázolt párhuzamai alapján azt mondhatjuk, hogy a jelentés uralmának háttérbe szorulásával teret nyerő jelenlét, illetve a „tartalom” helyébe lépő médium által biztosított totális érzéki tapasztalat igen hasonló csomópontokat jelölnek ki e két esetben – ezen elméleti belátások pedig a két életműhöz tartozó számos könyv megalkotottságának mediális aspektusaiban is tetten érhetők. McLuhan munkásságában az ebből a szempontból különös figyelmet érdemlő könyvek a legtöbbit idézett és elméletének talán legteljesebb kifejtéseként olvasható *Understanding Media*, illetve a *The Gutenberg Galaxy* után megjelent szövegei, többek között a *The Medium is the Massage*, illetve a *Through the Vanishing Point*, Gumbrecht esetében pedig e helyütt a szintén egyfajta szintézisként olvasható *Production of Presence (A jelenlét előállítása)* előtti *In 1926 – Living at the Edge of Time* című könyv említhető legfőképpen, bár mások mellett akár az *In Praise of Athletic Beauty* vagy a *Stimmungen Lesen* is szóba hozható. Az 1997-es *In 1926* sok szempontból megelőlegezője a jelenlét fogalmát kidolgozó 2004-es könyvnek. De nem csupán azáltal, mert „Használati utasítása” szerint deklarált célja „újra jelenvalóvá tenni”<sup>25</sup> néhány világot azok közül, amelyek 1926-ban léteztek; az írás, illetve az írás médiuma is éppen e cél szempontjából kap szerepet. A jelenvalóvá tételt a könyv szándéka szerint különösen a könyv *ElemSOROK (Arrays)* című fejezetén keresztül próbálja megvalósítani, különböző, 1926-hoz köthető kulturális, technika- és média-történeti események, illetve ebben az évben megjelenő irodalmi, filozófiai szövegek és sajtóközlemények egymás mellé helyezését – amint a munkamódszerek előzetes tárgyalása során a szerző arra rámutat – az értelmezéstől, illetve a „diakrón kontextusteremtéstől” való tartózkodással

<sup>22</sup> GUMBRECHT: *I. m.*, 9.

<sup>23</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT: *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Carl Hanser, München, 2011, 11.

<sup>24</sup> GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása*, 24.

<sup>25</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT: *In 1926 – Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, 1997, x.

igyekszik elérni, továbbá hangsúlyozza, hogy a történelmi egyidejűség ezen meg tapasztalása mellett a könyv utolsó két – a történelem szerepével foglalkozó, valamint Heidegger, Blunck és Van Vechten egy-egy szövegének történeti olvasatát nyújtó – fejezetének elolvasására, amelyeket aktuális akadémiai stílusában és eszköztárával írt, e tapasztalat szempontjából nincs is szükség. Felmerül azonban a kérdés, hogyan válhat ez az – egyébiránt vállaltan lehetetlen – újbóli jelenvalóvá tétel, az 1926-ban való jelenlét „illúziója” „érzékeltetővé”,<sup>26</sup> mely kérdésre az írás mediális működése adja meg a választ. Hiszen nem csupán a bevezető alapján olvasható a könyv első három fejezete bármilyen sorrendben, kezdhető el és fejezhető be bárhol, de az ezen fejezeteket alkotó „bejegyzések” alfabetikus rendje, elrendezésük listaszerűsége és szövegükön belül található, más bejegyzések felé mutató indexeik miatt is. A bejegyzések a címek alfabetikus rendje alapján történő egymás mellé helyezése nyilvánvalóvá teszi ezen elrendezés véletlenszerűségét, illetve azt, hogy a bejegyzések így kialakított sorrendje nem kontextuális, jelentés-alapú összefüggések és egységek alapján szerveződik, hanem olyan, mindenféle hierarchiát nélkülöző alfabetikus listaként, amelynek sorrendisége a tartalmi vonatkozások figyelmen kívül hagyásával, numerikus alapon áll elő.<sup>27</sup> A többek között a tudományos értekezések legkülönbözőbb típusaiban – és a mindennapi életben – is domináns szerepet játszó lista, mivel nem jelentés alapján jön létre, magára az írásra helyezi a hangsúlyt, amely elemeinek szeriális rendje révén lép itt működésbe. Nem valamiféle előzetesen létező elrendezés rögzítése történik tehát, nem csupán valamiféle előzetes tartalom hordozójaként van jelen az írás, hanem – és ezen a ponton válik megkerülhetlenné egy a médiaelméleteken keresztül elérhető perspektíva – olyan mediális működésként, amely szisztematizációs kódként saját maga állítja elő ezt a szeriális struktúrát.

Az *In 1926* említett fejezeteinek listaszerűsége mindezekon túl a szöveg linearitásának megtörését is lehetővé teszi, erre azonban más okokból is sor kerülhet az olvasás során. A linearitás megtörése, ami egyébiránt a diakrón kontextusokban bízó narrativitás hátrahagyása miatt lesz különösen fontos a könyv számára, a bejegyzések indexáltsága által történhet meg, egy bejegyzés bármely pontján található index nyomán. Amellett, hogy ebből a szempontból a hivatkozások más szövegek felé mutató rendszere is jócskán szerepet kap – ugyanis a három fejezet bejegyzéseinek bármelyikével folytatódhat az olvasás. Ezzel a szöveg olyan hálózatot hoz létre, amely egymás mellett, egymással párhuzamosan létező felületekké teszi a könyv oldalait, amelyek bizonyos pontjai között közvetlen kapcsolatot hoz létre, ilyen módon a sorrendiség véletlenszerűsége mellett az olvasás útvonalának véletlenszerűségét is felajánlva. E „felületek szimultaneitása”, amely felületek között

<sup>26</sup> *Uo.*, ix.

<sup>27</sup> Ehhez lásd Sybille KRÄMER: *'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk.: Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 50–52.

„relációk szövevénye”<sup>28</sup> jön létre, olyan hálózatszerű térbeliséget eredményez, amely amellet, hogy folyton felfüggeszti a lineáris, diakrón időbeliséget felmutató struktúrák létrejöttét, a felületek szinkronitását, párhuzamos jelenlétét kínálja fel. Ez az írás – az alfabetikus lista és az indexáltság – által előálló térbeliség teszi tehát lehetővé a felületek szimultaneitásának, jelenlétük párhuzamosságának „érzékeltetővé” válását; még ha 1926 világainak újbóli jelenlővővé tétele – ahogy az a könyv bevezetőjében meg is fogalmazódik – elkerülhetetlenül illúzió marad is. Maga a szinkronitás, a párhuzamos jelenlét tehát, mivel az írás nélkül nem létezik, nem egy az írás általi rögzítési folyamat eredményeképpen válhat itt hozzáférhetővé; az írás terében, az írás felületeinek párhuzamos jelenléte, tehát az írás médiuma által állhat elő. És mivel „[a]z írás tere minden esetben olyan anyagi és vizuális mező, amelynek tulajdonságait az írás egy technológiája határozza meg”,<sup>29</sup> tehát az írás minden esetben rendelkezik térbeliséggel, az írás médiumának az ezen térbeliséggel együtt járó konstituáló, létesítő funkció is szükségszerűen sajátja lesz.

Gumbrecht életművében találhatunk még az *In 1926*-hez szerkezetüket tekintve hasonló könyveket. Elég ha a *Stimmungen Lesenre* gondolunk, amely amellet, hogy szintén többek között a jelenlővővé tétel kérdéskörét veszi elő, a könyv fő egységét *Momente (Pillanatok)* címmel látja el, az ebben sorakozó fejezeteknek éppen ezen – az előző könyvhöz képest kevésbé markáns – jelenlővővé tétel szempontjából jelölve ki szerepet, illetve a jelen pillanataiként helyezve őket egymás mellé. Ez az egymás mellé helyező struktúra pedig az *In Praise of Athletic Beauty*-ban – azon túl, hogy az első, *Definitions (Meghatározások)* című fejezetében is előkerül – lehetséges magyarázatot is nyer, amennyiben a dicsőítés (praise) fogalmának meghatározásakor Pindarosz ódáit idézve a lista szerepére is rákérdez. Értelmezése szerint a dicsőítés, és konkrétan Pindarosz görög atlétákat dicsérő ódái nem a versenyek részletes leírását, hanem a győzelmek felsorolását, regisztrálását végzik el.<sup>30</sup> És bár a listához Gumbrecht itt a megőrzés funkcióját is hozzákapcsolja, talán éppen ezen a ponton válhat láthatóvá a különbség is, miszerint az *újbóli* jelenlővővé tételt célzó felsorolás az *In 1926* esetében többek között korábban már regisztrált események dokumentumainak egymás mellé helyezésével történik, a regisztráló, rögzítő funkció itt tehát háttérbe szorul. Abban azonban nyilvánvalóan hasonlít az *In Praise of Athletic Beauty* által szóba hozott pindaroszi dicsőítéshez – amely a sportesemények, a sport mint esztétikai élmény értelmezésével, elemzésével kerül szembe, ezzel jelenlét és jelentés fent idézett összefüggéseit idézve meg<sup>31</sup> –, hogy szintén

<sup>28</sup> *Uo.*, 52.

<sup>29</sup> Jay David BOLTER: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey; London, 2001, 12.

<sup>30</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT: *In Praise of Athletic Beauty*, Belknam Press; Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts); London, 2006. 23.

<sup>31</sup> *Uo.*, 36.

magyarázatokat kerülő felsorolást végez, illetve egy lépéssel tovább, a fent körvonalazott módon a felsorolt elemeknek olyan teret biztosít, ahol azok egymásmellettiségükben előállhatnak.

Gumbrecht és McLuhan elméleteinek a „tartalomtól”, jelentéstől és értelmezéstől eltávolodó, médium és jelenlét felé közelítő tendenciái magyarázhatják azt, hogy Gumbrechthez hasonlóan McLuhan életművében, értekező prózájában is találunk hasonló működéseket felmutató könyveket. A kultúra- és a médiatudomány e két képviselője ezzel a tudományos értekezés elméleti belátásaik által inspirált új irányaira mutatnak rá, mely irányvonalak McLuhan esetében is igen markáns módon, noha Gumbrecht könyvei felől nézve számos különbség mellett valósulnak meg. Az ezen irányvonalakhoz tartozó legmarkánsabb könyvek előtt a *The Gutenberg Galaxy* is újból meg kell említeni, hiszen a könyv bevezetője olyan mozaikszerű, kaleidoszkóphoz hasonlatos elrendezésről beszél, amely egyrészt a könyv által felvetett problémák megoldása számára biztosít teret, másrészt mivel „adatok és idézetek” alkotják,<sup>32</sup> különösen sok szállal kapcsolódik az *In 1926*-hez. Ugyanakkor – bár az említett könyvnél is szerepet kap – az egymás mellé helyezés struktúrája szempontjából leginkább a *Through the Vanishing Point* lehet itt releváns, amely nemcsak a *Gutenberg Galaxy*hoz és az *Understanding Media*hoz képest mutat alapvető különbségeket, de a kép és a tipográfia nyújtotta lehetőségeket alaposan kihasználó *The Medium is the Message*-hez és néhány ehhez igencsak hasonló könyvhöz képest is. Ez utóbbi könyvekkel azonban mindenképpen közösnek mondható, hogy maga az írás és a kép médiuma szintén igen hangsúlyos szerepet kap. Egy a költészet és a festészet térbeliségének, a perspektívának, az enyészpontnak és az érzékelés módozatainak kérdéseivel foglalkozó előszó után és a többek között a taktilitást tematizáló záró fejezet előtt a Harley Parker közreműködésével készült *Through the Vanishing Point* képeket és többnyire líraszövegeket közöl, illetve ezekhez fűz szűk szavú megjegyzéseket és kérdéseket, *Toward a Spatial Dialogue (Egy térbeli dialógus felé)* fejezetcím alatt. A kubizmust a totális érzékelhetőség bejelentőjeként, a médium egyfajta térnyeréseként értő McLuhan ebben az érzékelés módozatait tematizáló könyvében – a bevezető fejezet címe *Sensory Modes* – igen konkrétan valósítja meg azt a Gumbrecht esetében megmutatott felsorolás-struktúrát, amelynek alapja, hogy teret adjon bizonyos elemeknek, illetve hogy ezek az elemek írottságukból adódó térbeliségük révén előállhassanak. Azzal, hogy ebben a fő fejezetben minden második oldalon csupán egyetlen kép vagy szöveg található – illetve azáltal, hogy maguk a képek és szövegek, amint látni fogjuk, az értekező próza műfaját tekintve szokatlan módon e könyv központi részét képezik –, az alcím által is megnevezett, a költészetre és a festészetre vonatkoztatott térbeliség

<sup>32</sup> Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 2010 (1962), x.



e helyütt is hasonló szerepet tölt be. A szövegek és képek ezen térbeli jelenlétének elsődlegességére pedig maguk a kommentárok is rámutatnak, jellemzően McLuhan „tartalom” fogalmát a szövegek pusztja létezésével, illetve jelenlétével állítva szembe. A szövegnek a jelentéssel szembe helyezett jelenlétére hívja fel a figyelmet például egy Archibald MacLeish-idézet, miszerint „A poem should not mean / But be.” („A vers ne jelentsen / De legyen.”),<sup>33</sup> illetve a William Blake *A tigris* című versének kapcsán tett megjegyzés is: „A szimbolikus nem utal – van.”<sup>34</sup> Ezek a szövegek és képek tehát a könyv szándéka szerint saját jelenlétük által létesítenek – a hermeneutika dialógus-fogalmától jócskán különböző – térbeli dialógust.

A fejezetcím által szóba hozott „térbeli dialógus” azonban a szövegek, a képek, illetve a velük szemközti oldalon elhelyezett kommentárok között is megképződik. És nem csupán azért, hogy azokkal egy térben helyezkednek el, de azért is, mert kommentár és kommentált szöveg szomszédossága miatt „a kommentár materiális formája egyszerre függ a kommentált szöveg materiális formájától, és alkalmazkodik is hozzá.”<sup>35</sup> Ez akkor is így van, ha a *Through the Vanishing Point* esetében a kommentárok mindig másik oldalra kerülnek, nem pedig margináliákként vagy sorok közötti szövegekként jelennek meg, hiszen mindenképpen követik a szomszédos szöveget, amennyiben felveszik az egymást váltó szövegek ritmusát, velük együtt újra és újra megállva, majd a következő oldalon folytatódva tovább. Ezen az újra és újra „elinduló-és-megálló ritmuson”<sup>36</sup> kívül azonban McLuhan kommentárjai azért is nevezhetők materialitásukban alkalmazkodó szövegeknek, mert egyrészt tördelésükben is idomulnak a versek szövegéhez, jobbra zártságuk által azok egyfajta inverzét képezve meg, másrészt a sorok hosszát tekintve is, mivel gyakran a verssorokhoz rövidülnek a kommentár sorai. A rövid sorok pedig egészen gyakran hoznak létre rövid – gyakran önmagukban álló, így a kommentárt szaggatottá tevő, a kommentáron belül is újra és újra megállásra készítő – mondatokat, amelyek ezáltal tömör megállapításokként, tételszerű kijelentéseként és gyakran szentenciózus, esszéisztikus megjegyzéseként, benyomásokként realizálódnak, ahogy a következő esetben is: „A kéznek nincs nézőpontja.”<sup>37</sup> Azt mondhatjuk, hogy a kommentárok anyagosságukat tekintve valóban a kommentált szövegekhez alkalmazkodnak, illetve – a gumbrecht logikát megfordítva, azaz a kommentárt nem mint írottsága nélkül is kész közleményt tekintve – a szükségszerűen korábbi kommentált szövegek ritmusa, tördelése, írottsága, azaz érzékelhető anyagossága a kommentár mediális működéseként is jelen van; a kommentár létrejöttében az írás anyagossága, médiuma konstituáló szerepet tölt be, mediális megelőzőtsége láthatóvá válik.

<sup>33</sup> Marshall McLuhan – Harley Parker: *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*, Harper Colophon Books, New York; Evanston; London, 1969 (1968), 33.

<sup>34</sup> *Uo.*, 139.

<sup>35</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press, Urbana; Chicago, 2003, 44.

<sup>36</sup> *Uo.*, 45.

<sup>37</sup> McLuhan – Parker: *l. m.*, 35.

Az ilyen módon előálló kommentárok pedig leggyakrabban a szövegek és képek érzékelhetőségének kérdéseire, térbeliségük mibenlétére mutatnak vagy kérdeznak rá, illetve leggyengébb pillanataikban McLuhan korábbi elméleti belátásainak illusztrációiként működnek; rövidségükből, töredezettségükből, anyagiságukból is adódóan pedig soha nem komplex értelmezéseket kínálnak, de az értelmezés lehetséges irányaira hívják fel a figyelmet. Ezek a kommentárok tehát „a poétikai tartalmakat a saját esztétikai funkciójukban meghagyó, az egyértelmű jelentéstulajdonításról lemondó”<sup>38</sup> szövegegységekként fejtik ki működésüket, amelyek az értelmezés lehetőségeit gazdagítva<sup>39</sup> hagyják térbeliségükben megmutatkozni a kommentált képeket és szövegeket. Olyannyira, hogy Shakespeare 73. szonettje esetében a kommentár nem tesz mást, mint rámutat annak írottóságára, mediális működésére, konkrétan „egy vizuális szójátékra” (visual pun).<sup>40</sup> Ezenkívül pedig McLuhan megjegyzései gyakran más, a könyvben szereplő szövegre vagy képre utalnak vissza, egyszerre hívja fel a figyelmet a fent említett szempontok szerinti hasonlóságokra, illetve tágitva ki a kommentált szövegek és képek könyvön belüli, anyagiságukon keresztül történő dialógusának terét. Ez az értelmező gesztusokat csak minimális szinten működtető, a „tartalom” felől megint csak a médium irányába elmozduló könyv egyszerre ad teret képek és szövegek érzékelhető jelenlétének és az e jelenlétre rámutató kommentárok számára. És bár e „térbeli dialógusra” a *Through the Vanishing Point* képes is ráirányítani a figyelmet, az éppen az írás térbeliségéből adódó mediális megelőzöttségére csak igen áttételes módon reflektál. Egy eszkimó dalszöveg egy sorának parafrázisát adva és a jelfunkciójától megfosztott szó jelenlétét tematizálva a könyv első kommentárjában a következő mondatot a mindenkori művészre vonatkoztatja: „Used by the words am I”<sup>41</sup> („Szavak által használva létezem”). Itt ugyanis, mivel a nyelvi jelentés helyett ennek médiumára kerül a hangsúly, a mediális működés e parafrázis értelmében nem csak mint a mondottakat, de – Plessner fent idézett, a saját magához közvetített ember elgondolásától és Heideggernek a technikait a mediálisba beemelő kultúrtechnika<sup>42</sup> fogalmában tovább élő, tehát az írásra is vonatkoztatható technika-fogalmától sem függetlenül – mint az antroposzt megelőző mediális működés is jelen van. És bár ez a megjegyzés sok szempontból összefoglalója is az itt leírtaknak, nyilván nem véletlen, hogy éppen ebben a térbeli, már konkrét mondat szerkezetek át-sajátításával történő dialógusban hangzik el ez az áttételes, parafrázisként létrejövő

<sup>38</sup> Gunter MARTENS: *Segítség vagy gyámkodás? A kommentár szerepéről*, ford. DEJCSICS Konrád = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk.: DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 475.

<sup>39</sup> Don FOWLER: *A filológia mint kommentár és a kommentár mint filológia az elektronikus médiumok korában*, ford. KOZÁK Dániel = *Uo.*, 488, 501.

<sup>40</sup> McLuhan – Parker, *l. m.*, 103.

<sup>41</sup> *Uo.*, 33.

<sup>42</sup> Bár Krämer és Bredekamp nem idézi Heidegger szövegét, e hiányosságtól eltekintve szemléletes összefoglalása ez a kultúrtechnika fogalmának: Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP: *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur = Bild – Schrift – Zahl*, szerk.: Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, Fink, München, 2003, 11–22.

megjegyzés, nem pedig példának okáért a McLuhan elméleti belátásait összefoglaló *Understanding Media* lapjain.

Éppen e mediális megelőzöttség szempontjából lehet sokatmondó McLuhan-nak a grafikus Quentin Fiore közreműködésével készült, *The Medium is the Massage* című könyve is, amelynek tételmondata szerint a médium az „ember teljes átdolgozását”, az embert minden részében megváltoztató „masszázsként” működik.<sup>43</sup> Ez az *Understanding Media* első fejezetének tételmondatát és egyben címét – *The Medium is the Message*<sup>44</sup> (*A médium az üzenet*) – átgúró könyvcím és tételmondat ugyanakkor bár átalakítja, de nem írja át alapjaiban a korábbi könyvekben megfogalmazott elméleti belátásokat, hiszen a médium itt hatással bíró jelenségként van jelen, amely a centrális antropológiai tartalmat mindig valamiféle utólagosságban változtatja meg. És bár az írás térbeliségét a könyv igen látványos módon használja ki többek között tipográfiája és a tördelést illető szokatlan megoldásai által – noha a könyv képei ezzel szemben leginkább illusztrációként funkcionálnak –, az elméleti elgondolások szintjén a mediális megelőzöttség szükségszerű jelenléte nem jelentkezik. Olyannyira nem, hogy egy a tipográfia szerepét tematizáló szöveg hely, amellyel ezen az auditív dimenzióknak a vizuálisba való bevezetését érti, az információra tett hatásként, effektusként kezeli a tipográfiát, ami a konkrét szöveg helyen belül is szerephez jut;<sup>45</sup> a könyv címében jelölt logikához következetesen kapcsolódva a kész üzenet átalakításában, az üzenetre gyakorolt hatásban látja az írás szerepét. Ez a logika abból a McLuhannál alapvető, kevésbé komplikált médiatörténeti struktúrából is adódik, amelynek az írás megjelenésére való alkalmazásakor érzékterületek közötti váltásról beszél. A hallás elsődlegességének látás általi helyettesítése – mely folyamat kifejtését McLuhan a *Gutenberg Galaxy*ben végzi el – az írás, az alfabetikus rend megjelenésének hatására történik meg, ami pedig a „környezet” érzékelését vizuális és térbeli alapokra helyezi.<sup>46</sup> Nem véletlen azonban, hogy amellyel, hogy e nagyvonalú koncepció szerint megint csak a médium centrális humán tartalomra kifejtett hatásáról van szó, a bekezdés végén az érzékelés térbeliségére, az emberi érzékelésben a tér és az idő lineáris és folytonossá válására hoz analógiaként, példaként egy mondatot, illusztrációvá téve annak konkrét írottságát: „– this sentence is a prime example –” („– ez a mondat elsőrendű példa –”). Az írás térbelisége vagy akár linearitása tehát fontos részét képezi McLuhan koncepciójának, azonban csak az írásnak az emberi érzékelésre tett hatására kérdez rá; arról, hogy az egyébként minden írott szöveg vagy akár értekező próza esetében megnyilvánuló térbeliség és linearitás hogyan lesz konstituálója a létrejövő közleménynek vagy akár koncepciónak, ebben az esetben is a könyv írottságán, nem pedig a benne foglalt elméleti következtetéseken keresztül értesülhetünk. A *The Medium is the Massage* esetében ugyanis

<sup>43</sup> Marshall McLuhan – Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*, Penguin Books, London, 2008 (1967), 26.

<sup>44</sup> McLuhan: *Understanding Media*, 7.

<sup>45</sup> McLuhan – Fiore: *The Medium is the Massage*, 117.

<sup>46</sup> *Uo.*, 44.

elég csupán arra az igen könnyen adódó összefüggésre gondolni, hogy a sokszor képalírásokká rövidülő és a könyv lapjain, illetve lapjai között különböző okokból szétszórtó szövegegységek az értekező próza linearitásától eltérő töredékessége milyen nagy mértékben lehetetlenné teszi azt, hogy az írás, illetve a könyv médiumának ebben a térbeliségében folytonos, ezen egységek között huzamosabban kapcsolatot létesítő szöveg jöjjön létre. A kontinuumot képező írás linearitását – ami az írás mediális működései közül egyébiránt az értekező próza esetében a legáltalánosabban van jelen – McLuhan a következő két szóval foglalja össze: „c,o,n,t,i,n,u,o,u,s” („f,o,l,y,t,o,n,o,s”), „c-o-n-n-e-c-t-e-d” („k-a-p-c-s-o-l-ó-d-ó”). A korábbiak alapján azonban nem véletlen, hogy ebben a két esetben maga az írottság is csak előzetesen meglévő tartalmak egyébként érzékletes illusztrációjaként funkcionál. Bár ez az itt tárgyaltak között messze leglátványosabb könyv tipográfiai és képi megoldásai által valóban inkább McLuhan korábbi „üzeneteinek” illusztrációjaként vagy jobb esetben átalakítójaként működik, a képalírás felé tartó és gyakran képalírásaként is funkcionáló szöveg töredékessége, illetve a folytonosság ebből adódó hiánya viszont az írás médiumának megkerülhetetlen jelenlétére mutat rá.

Az itt szóba hozott könyvek saját írottságuk által kérdőjelezik meg ezt a médium utólagos működését tételező elgondolást; a rögzítő, hordozó funkciójától ezen a ponton eltávolodó írás médiumának megkerülhetetlenségére, az írás e koncepciók tekintetében tapasztalt konstituáló funkciójára mutatnak rá. Akár az *In 1926* az írás térbelisége által előálló szimultán elrendezésére gondolunk, akár a *Through the Vanishing Point* kommentárjainak az írás anyagiságában megmutatkozó mediális megelőzöttségére, a médium az értekező próza esetében betöltött konstituáló szerepe egyértelművé válik. McLuhan és Gumbrecht, a médium, illetve az anyagiságok szerepét hangsúlyozó és a testet, a testi érzékelést centrális pozícióba helyező koncepciói pedig a fent idézett könyvek írottságán keresztül ezen koncepciók mediális megelőzöttségére mutatnak rá; koncepcióikhoz éppen koncepcióik írottsága által adódik hozzá a mediális megelőzöttség összefüggése, a belátás, hogy azt, ami írva van, a technikai, illetve a mediális szükségszerűen megelőzi. És mivel az írás maga is technikai természetű – elég, ha az alfabetikus lista egyfajta önműködésként megmutatkozó fenti példájára vagy az írás térbeliségének produktív, létesítő szerepére gondolunk –, az írás médiumának konstituáló funkciója Heidegger azon elgondolásához vezet vissza, mely szerint az ember sem rátalálni nem tud semmire, sem véghezvinni nem tud semmit a mindenkori technikai hiányában; „mert olyasmi, mint egy ember, aki egyes-egyedül önmagából kiindulva ember, nincs.”<sup>47</sup> Az ember és technika, antroposz és médium viszonyát vizsgáló médiaantropológia kérdéseire válaszolva pedig azt mondhatjuk, hogy amennyiben a technikaira való ráutaltság, illetve a mediális megelőzöttség összefüggései a fentiekben valóban következetesen érvényesülhettek, a technikaként megmutatkozó írás eleve adottként való jelenléte, az írás médiumának konstituáló működése az antroposz mediális megelőzöttségének bizonyítékaként is érthető.

<sup>47</sup> HEIDEGGER: *Kérdés a technika nyomán*, 130.; HEIDEGGER: *Die Frage nach der Technik*, 32–33.

# Tóth–Czifra Júlia

## Paradise Regain'd?

„– és a sejtés mindvégig sejtés marad.”  
(Hans Ulrich Gumbrecht)

A Hans Ulrich Gumbrecht munkáival való foglalatzkodáskor jelentősége lehet annak, hogy az alábbi gondolatok filológiai vállalkozásként, a Gumbrecht-szövegek lapszéleinek teleírásaként indultak, s csak később vették föl egy dolgozat formáját. „A kommentár materiális formája függ a kommentált szöveg materiális formájától, és alkalmazkodnia kell ahhoz.” [...] – írja Gumbrecht – „[...] a kommentár helye – egy kézirat vagy egy nyomtatott könyv oldalain – a szöveg margóján van, melyet megjegyzetel. Ktartok amellett, hogy ez arra utal, a megjegyzetelt szöveg formája és diszkurzív rendje alakítja a kommentár formáját és diszkurzív rendjét.”<sup>1</sup> Így, jóllehet ezek a jegyzetek – ha marginalitásukat nem is – eredeti materiális formájukat elveszítették, diszkurzív rendjük továbbra is az olvasott szövegek kommentárjaira emlékeztet. Ennyiben a dolgozat szándéka csupán annyi lehet, hogy megpróbálja Gumbrecht megközelítésének némely szöveg helyét kiemelni, s növelni e helyek (terek) komplexitását.

---

<sup>1</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT: *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press, 2003, 44.

# Taktilitás

*A jelenlét előállítása* című munka foglalja össze és dolgozza ki részleteiben a címben megjelölt esemény hangsúlyozottan nem-hermeneutikai elméletét, s tesz kísérletet arra, hogy az (esztétikai) tapasztalatot jelenléthatások és jelentéshatások közötti ingadozásoként írja le.

Gumbrecht jelenlétfogalmának – s egész koncepciójának – meghatározó jellemzője, hogy azt elsősorban nem mint „a világhoz és tárgyaihoz fűződő időbeli, hanem térbeli” viszonyként írja le. Különösen fontos azonban a definíciót követő mondat: „Ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie, és ez azt is jelenti, másfelől, hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre.”<sup>2</sup> (*Kiemelés: T-CzJ*) A könyv egésze világgossá teszi, hogy a jelenlét térbeliségének hangsúlyozásakor elsősorban nem az időbeliség kiiktatása forog kockán, sokkal inkább egy olyan gesztus sikere, mely központi jelentőségű Gumbrecht elgondolásában.

Az idő síkja felől a tér<sup>3</sup> dimenziója felé fordulás – mely nem kizáró, hanem fokozati – rehabilitálja a történetileg elfeledett vagy kirekesztett testet annak materiális, fiziológiai valóságában: a test nem csupán teret elfoglaló objektumként válik fontossá – a jelentéshatások testetlen szubjektuma ellenében –, hanem elsődlegesen érzékelő testként.

Ami lényegében implicit marad Gumbrecht érvelésében, az az érzékszervek közti hierarchia megváltozása, amely azonban nem elhanyagolható a jelenléthatások és jelentéshatások kettős játékában.

A hermeneutika, s különösképpen az *Igazság és módszer* sem kerüli el, hogy megközelítéseit az emberi érzékelés elemi aspektusaitól kölcsönzött metaforákkal szemléltesse. Minthogy Gadamer elgondolásában a megérthető lét nyelv, így „nincs semmi, ami a nyelv révén ne lenne hozzáférhető a hallás számára”.<sup>4</sup> Következésképpen az interpretáció dialogicitásával és az abszolutizált hallás érzékének képeivel dolgozik. Gadamer lényegében átveszi Heideggertől a lét<sup>5</sup> általi megszólítotttság és a rá való hallgatás struktúráját – a hozzátartozás [Zubehörigkeit] fogalmát alátámasztandó –, bár ezzel éppen a kettejük közti különbséget rejti el. Tudniillik úgy tetszik, Heideggernél a lét nyelv általi szóhoz juttatásában még van valami hozzájárulás. A *Levél a humanizmusról* argumentációjában a lényegi gondolkodással szembeállított metafizikai-eltárgyasító gondolkodás nyomán a nyelv „kívül kerül közege”, és „megtagadja tőlünk létezését: azt, hogy a lét igazságának a háza. Sőt

<sup>2</sup> GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 7.

<sup>3</sup> „A tér, a testek körül képződő dimenzió kell, hogy az az alapvető dimenzió legyen, amelyben az emberek közötti viszonyok, valamint az emberek és a világ dolgai közötti viszonyok elrendeződnek.” (GUMBRECHT, *l. m.*, 73.)

<sup>4</sup> Hans Georg GADAMER: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 321.

<sup>5</sup> Gadamernél ez természetesen a nyelv általi megszólítotttságot jelenti. Hiszen itt a nyelv már nem a lét háza, melyben az ember lakozik, sokkal inkább a megérthető lét maga.

a nyelv átengedi magát pusztá akaratumknak és igyekezetünknek a létező feletti uralom instrumentumaként.”<sup>6</sup> Ezek szerint létezhet olyan emberi gondolkodás, amely süket a lét nyelv általi lényegi szóhoz jutására. Az *Igazság és módszer* harmadik részében Gadamer külön hangsúlyt fektet arra, hogy a nyelv általi megszólítotttság (tulajdonképpen a hozzátartozás) nem opcionális, nem önkéntes. „Nemcsak azért, mert aki hallgat, azt úgyszólván megszólítják, hanem inkább azért, mert akit megszólítanak, annak – akár akarja, akár nem – hallgatnia kell.”<sup>7</sup> „[...] wer angeredet wird, hören muss, ob er will oder nicht”<sup>8</sup> – tehát hören muss, azaz ‘meg/oda kell hallgatnia’, nem pedig schweigen, azaz ‘elhallgatnia, elnémulnia’. E kényszerítettség mellett az *Igazság és módszer* a hallás láttással való szembeállításával érvel.<sup>9</sup> „Nem tud úgy [ti. a megszólított] másfelé hallgatni, mint ahogy el lehet nézni valami mellett úgy, hogy egy meghatározott irányba tekintünk. A látásnak és a hallásnak ez a különbsége azért fontos számunkra, mert a hermeneutikai jelenség a hallás elsőbbségén alapul.”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Martin HEIDEGGER: *Levél a humanizmusról*, ford. BACSÓ Béla = *Uó., Útjelzők*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Osiris, Budapest, 2003, 297.

<sup>7</sup> GADAMER, *I. m.*, 320.

<sup>8</sup> GADAMER: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, 2010, 466.

<sup>9</sup> Habár a gondolatmenetet nem egészen következetes, hiszen utóbb, a fénymetafizikán alapuló szóviláglásnál éppen a látás érzékét tünteti ki, igaz, elválasztva a ‘fény’ fogalmát annak újplatonista érzéki-szellemi vonatkozhatóságától, s Augustinus Teremtés-interpretációját követve szellemi világosságként érti, mely lehetővé teszi a megformált dolgok különbségét. Amint írja: „A fény, amely mindent úgy emel ki, hogy az magában véve belátható és magában véve érthető, a szó fénye.” Még ha el is választja a fény és a világlás fogalmakat a szubsztanciától, visszacsempészi a látás némely metaforáját érvelésébe (GADAMER, *Igazság és módszer*, *i. m.*, 334–335.), s ezzel éppen a kései Heideggert idézi: „A metafizika elzárkózik annak az egyszerű lényegi ténynek a belátásától, hogy az ember csak akkor létezik önnön lényegében, ha a lét szólítja. Csak e megszólításból »volt« képes rálelni arra, amiben lényege lakozik. Csak ebből a lakozásból következően »rendelkezik« hajlékként a »nyelvel«, mely lényegének megőrzi az eszkatikus. A lét világló tisztaságában állást nevezem az ember ek-szisztenciájának.” (HEIDEGGER: *I. m.*, 301.)

<sup>10</sup> GADAMER: *Igazság és módszer*, 320–321. Hogy a három gondolkodó, Heidegger, Gadamer és Gumbrecht elméleteiben a lét, a nyelv általi megszólítotttság vagy az élmény igényel-e hozzájárulást, önkéntességet, hangoltságot, bonyolult kérdés. Míg az *Igazság és módszer*ben a hagyomány általi megszólítotttság passzívnak és elkerülhetetlennek tűnik, az interpretáció kérdés-válasz struktúrájában ez már nem egészen egyértelmű. Heideggernél a *Dasein* lehetséges hozzájárulása a Lét feltárlásához a *Gelassenheit*, a ráhagyatkozás, amely „kívül esik az aktivitás és passzivitás megkülönböztetésén”. A Humanizmus-levél szerzője pedig olyan diszpozícióhoz fordul, melyet Augustinus az Írás helyes értelmének föltárásakor a *caritas*ban jelöl meg: a szeretet az a képesség, ami lenni hagyni tud, tehát végső soron valamit a maga lényegében megóvni. „Egy dolgot, egy személyt lényegében elfogadni azt jelenti: szívelni: szeretni. [...] A szeretés képessége az, ami valamit elő-jövetelében »létezni«, azaz lenni hagy, [...] aminek révén valami tulajdonképpen lenni képes.” (HEIDEGGER: *I. m.*, 295–296.) Gumbrecht esetében is összetett kérdést jelent, hogy amit a szerző összpontosításként vagy koncentrációként végső soron ugyancsak a heideggeri *Gelassenheit* fogalmára vezet vissza, az mennyiben és mennyivel járul hozzá az esztétikai élményhez. Gumbrecht egyszerre érti a *Gelassenheit* alatt az élményt elősegítő beállítódást, valamint a létállapotot, amely az élményben föltáru. Egyszerre csend és éberség. (E helyütt csupán jelezzük e problémát, azonban ennek alapos és részletes tárgyalása külön dolgozatot igényelne.)

A lét hívása és szóhoz juttatása, valamint a lelkiismeret hívás jellege és e fölhívás megértése szintúgy a hallás érzékének metaforikus elsőbbségét jelzi Heideggernél, bár érvelésétől a látás metaforái sem idegenek, s a jelenvalólét térbeliségét egyenesen tőle vezeti le *A jelenlét előállítás*a. Ami Gumbrecht elméletében radikálisan új, az az, hogy a jelenvalólét térbeliségét és e térbeliségben a távolság–közelség játékát nem a látással vagy a hallással, hanem hangsúlyosan a taktilitással hozza összefüggésbe.

Gumbrecht a jelentéskultúrát ellenpontoszó jelenlétkultúra tárgyalásakor a taktilitás, a tapintás fontosságát emeli ki valamennyi érzékünk közül,<sup>11</sup> s a vágyat, mely a jelenléte mellett visszaállíthatja jogába, így fogalmazza meg: „És nem éppen azért vágyunk-e a jelenlétre, nem azért olyan intenzív a vágyunk a kézzelfoghatóra, mert saját mindennapi környezetünk szinte legyőzhetetlenül tudatközpontú? Ahelyett, hogy arra kelljen gondolni, mindig és végeláthatatlanul, mi minden lehetne még, néha kapcsolatba léphetünk létezésünk egy olyan rétegével, amely a világ dolgait egyszerűen közel akarja érezni a bőrünkhöz.”<sup>12</sup> *[Kiemelés: T-CzJ]* Alapvetése szerint „ami a számunkra »jelen van« (a latin *prae-esse* értelmében), az előttünk van, elérhető és tapintható a testünk számára.”<sup>13</sup> Ezzel nem csupán a tapasztalat tárgyával szemben megtartott távolság konstrukcióját – amely az interpretáció és a jelentéshatások kritikájának egyik lényegi célpontja volt – számolja föl teljes egészében,<sup>14</sup> hanem rátalál az egyetlen olyan emberi érzékre is, mely nem közömbösíthető, s ezzel lényegében a gadameri intenciót teljesíti be. Gadamer téved, amikor azt állítja, hogy a hallás elkerülhetetlen. Éppen úgy, ahogyan vakságot, süketséget is okozhatunk magunknak („Fülembe forró ólmot öntsetek.”). Az egyetlen olyan érzékszervünk, amely sohasem közömbösíthető teljesen, s melynek működésbe lépéséről, pontosabban magának az érzékszervnek az elvesztéséről, közömbösítéséről nem dönthetünk: a tapintásunk. Teljes bőrfelületének

<sup>11</sup> Szövege nemcsak tele van erre utaló részletekkel, de példáinak többsége is a tapintással függ össze: „Azt akartam, hogy a hallgatók ismerjék meg például azt a határtalan, buja, édes érzést, amely olykor hatalmába kerít, amikor egy Mozart-ária polifonikus összetettséggé fejlődik, és amikor valóban úgy érzem, hogy az oboa hangjait a bőrömon érzem. [...] Hallgatóim legalább egy pillanatra át kellene, hogy éljék azt a halálos hatalmat és erőszakot, amely, mintha (mind közül én!) antik isten volnék, a testembe hatol a spanyol bikaviadal *estocada* final pillanatában, amikor a torreador kardja némán behatol a bika testébe, és a bika izmai egy pillanatra megfeszülni látszanak – mielőtt súlyos teste összeomlik, mint egy földrengés rázza épület. [...] És azt szeretném, ha ismernék az érzést, amikor testünk rálelt a megfelelő helyre, amellyel egy tökéletesen megtervezett épület fogad és *magába zár* bennünket.” „[...] hagyjuk, hogy, *szó szerint, megérintsen* egy CD-lemezről jövő énekhang intenzitása vagy egy gyönyörű arc közelsége a képernyőn.” (GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás*a, 115. *Kiemelés: T-CzJ.*)

<sup>12</sup> GUMBRECHT, *Uo.*, 90.

<sup>13</sup> GUMBRECHT, *Uo.*, 24.

<sup>14</sup> Hiszen ami megérint, az közvetlenül kapcsolódik a testemhez, ellenben például az éppen a távolság hangsúlyossága miatt – elhamarkodottan – az egyik legobjektívebb érzékünknek tartott látással. (Plessner külön foglalkozott a vizualitás kategóriáival, a látás metaforáinak túlsúlyával a gondolkodásban: HELMUTH PLESSNER: *Az érzékek antropológiája = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?: A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, szerk. BACSÓ Béla, Ikon, Budapest, 1995, 196.)



elvesztésével az ember elpusztul. Taktilis érzékelésünk még akkor sem tűnik el, amikor érzéstelenítve vagyunk. Ekkor csupán a fájdalmat nem érezzük, de magát az érintést igen.<sup>15</sup>

A taktilitás Gumbrecht gondolatmenetében tökéletesen megfelel a jelenséghatások időstruktúrájának, amennyiben bőrünk a legvédtelenebb érzékszervként folyamatosan kiszolgáltatott az intenzitás pillanatai váratlanságának. *A jelenlét előállításának* azon intenciója, hogy „részei legyünk a dolgok fizikai világának”<sup>16</sup> pedig kongruens a tapintás azon egyedülálló tulajdonságával, hogy akit érintenek, az egyidejűleg érint is.<sup>17</sup> Meggyőződésem, hogy Gumbrecht kifejezése: „szinkronban lenni a világ dolgaival”, sokkal inkább e kölcsönös taktilis kapcsolat egyidejűségére utal, mint idősíkok áthidalására, szinkronizálására.

## Stimmung

Gumbrecht ezzel együtt nem mond le a heideggeri (de Schele és Kierkegaard által is formált) Stimmung, s különösen annak etimológiai termékenységéről. A fogalmat a *'hangulat'* értelemben használja, elhagyva a *Lét és időben* jóval hangsúlyosabban szereplő *Befindlichkeiten*-ot (*'hangoltság'*-ot), s a Stimmung léttörténeti vonatkozását is elutasítja.<sup>18</sup> Gumbrecht kritikája lényegében saját Heidegger-értelmezéséből fakad, mely a jelenlétkultúra egyik alappilléreinek bizonyul a jelentéskultúrával szemben. Egyfelől úgy véli, „a Lét Heidegger filozófiái építményében az igazság helyét veszi át, [...] s a Lét nem valami fogalmi. [...] A Lét nem jelentés. A Lét a dolgok dimenziójához tartozik.”<sup>19</sup> Másfelől olvasatában a Dasein elsődlegesen térbeli, sőt deiktikus: „Heidegger könyvének döntő

<sup>15</sup> Az érintés fontosságát hangsúlyozandó idézhető a Gumbrecht számára kiemelt jelentőségű *The Birth of Presence* alábbi passzusa: „Érinteni annyi, mint elérni a végső határokat, az érintés a végső határokon lét – és ez ténylegesen a létezés maga, abszolút létezés.” (Jean-Luc NANCY: *The Birth of Presence*, Stanford University Press, 1993, 206.) Jean-Luc Nancy esszéiben időről időre visszatér a taktilitás, a jelenlét és az esztétikai tapasztalat összefüggéseire. S Plessner ugyancsak kiemelt jelentőséget tulajdonít neki *Az érzékek antropológiájában*, mert „benne feltételezi egymást kölcsönösen a magunkra és másokra vonatkozó érzékünk” (PLESSNER: *I. m.*, 201.), de elgondolkodtató, hogy már Palágyi Menyhért is úgy hivatkozott a tapintásra természetfilozófiai előadásában, mint az igazi totális érzékre, melynek primátusa van.

<sup>16</sup> GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 95.

<sup>17</sup> „Ám itt, a testen, adott a tapintás érzéke, a dolog tapintása, mely egy »maga« nélkül érinti »magát«.” (NANCY: *I. m.*, 203.)

<sup>18</sup> A *Bevezetés a metafizikába Grundstimmung*-ja sokkal inkább történeti, szellemtörténeti fogalom, mint egzisztenciálmodusz: a kort (korokat) átható, meghatározó alaphangoltságra vonatkozik. Az alább hivatkozott, Robert Harrisonnal folytatott beszélgetés során Gumbrecht a *Stimmung* magyarázatakor kitér erre, s elutasítja a fogalom történeti használatát mint amely elmulaszt valamit a hangulat elsődleges szintjéből (*primary level* – „mely sokkal közelebb van a bőrödhöz”, s Heideggerrel ellentétben egyedül a *Dasein*-ra korlátozza a hangulat érvényét. (Önironikusan megjegyezve, hogy talán ez az egyetlen pont, ahol bírálja Heideggert.)

<sup>19</sup> GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 59–60.

fogalmi lépése az, hogy az emberi létezést mint »világban-benne-létet« határozza meg, olyan létként, amely már mindig is szubsztanciális és ezáltal térbeli kapcsolatban van a világ dolgaival. [...] A Dasein a világban-benne-lét, vagyis emberi létezés, mely már mindig is – térbeli és funkcionális – kapcsolatban van a világgal.”<sup>20</sup>

A Dasein mint (ontológiai) hangoltság és (ontikus) hangulat heideggeri levezetéséből<sup>21</sup> így Gumbrecht számára elsődlegesen az ontikus, a létezőre irányuló<sup>22</sup> válik fontossá, tehát a hangulat, s nem a diszpozíció. A német Stimmung szóból a die Stimme – ‘hang’ – lényegi szerepet játszik a jelenlétről való elgondolásában, mint a megélt érzéki oldala. Visszatérve az érzékszervek hierarchiájához, úgy tűnhet, mint ha Gumbrecht ezzel visszaállítaná a hallás érzéki elsőbbségét, ez azonban, úgy hiszem, csak látszólagos. Robert Harrisonnal folytatott beszélgetése<sup>23</sup> során így vall: „Éppen erről van szó: Nem gondolom, hogy ez egy metafora [ti. a ‘Stimmung’] [...] Ez nem egy metafora; ez valójában a leghalványabb fizikai érintés a testeden. Fizikai érintés a testeden. Mint ahogyan a hangom, mialatt beszélgetünk, beborítja a tested, a te hangod pedig az enyémet.” (Kiemelés: T-CzJ.)<sup>24</sup>

Hasonló megfogalmazást korábban is adott: „Mint fizikai valóság, a beszélt nyelv nem csupán hallóérzékünket érinti, és van rá hatással, hanem a testünkre teljes egészében. Ilyenformán a legkevésbé invazív módon érzékeljük a nyelvet, azaz a szó egészen szoros értelmében, mint a hang halvány érintését a bőrünkön.”<sup>25</sup> *Stimmungen lesen* című munkájában pedig az alábbiakban foglalja össze elgondolását: „Engem leginkább az a jelentéskomponens érdekel, amely a hangulatot hangokkal [Ton], hangok hallásával hozza összefüggésbe. Köztudott, nem csak a belső és külső fülünkkel hallunk; a hallás összetett, az egész testet érintő

<sup>20</sup> GUMBRECHT, Uo., 60. Gadamer Heidegger-olvasatának élelítő és elgondolkodtató kritikáját adja Kulcsár-Szabó Zoltán. (KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2005, 26–27.)

<sup>21</sup> „Amit ontológiailag diszpozíciónak nevezünk, az ontikusan a legismertebb és legmindennaposabb: a hangulat, a hangolt-lét.” (HEIDEGGER: *Lét és idő*, Osiris, Budapest, 2007, 162.)

<sup>22</sup> S ez Gumbrecht esetében szinte szó szerint értendő: valami, ami a létezőre irányul, valami, ami megérinti a létezőt. (Érdemes volna megvizsgálni, hogy Heideggernél hogyan viszonyul egymáshoz ontologikus és ontikus, s Gumbrecht mennyiben különbözik ezen a ponton értelmezésében.)

<sup>23</sup> A beszélgetésre a Stanford egyetemi rádiójának *Entitled Opinions* című műsorában került sor, melyet Robert Harrison vezetett 2008. október 7-én. Kollégájától – amint *A jelenlét előállításában* beszámol róla – Gumbrecht komoly ösztönzést kapott a tér kulturális jelenőségének kidolgozásához. A hanganyag az alábbi címen érhető el: <http://www.stanford.edu/dept/fren-ital/opinions/shows/eo10072.mp3> – az idézeteket ennek megfelelően a percek (p.) megadásával jelölöm. (Az interjút hallgatni máskülönben jellemző eseménye volt annak, amit Gumbrecht *A jelenlét előállítása* utolsó lapjain a speciális effektusok jótékony hatásának nevez, azaz, hogy e technikai vívmányok „paradox módon visszahozhatják azt, ami azért vált speciálissá, mert kizárta a környezet, amelyet a felhalmozott és egymáshoz csatolt készülékek és szerkeztük alkotnak” – a szerző digitális hangját közvetítő fájl így egyszerre távolította el és hozta ismét közel azt, s kívánt intenzívebb összpontosítást arra, amit közel hozott, a megszokottól eltérő médium által. [vö. GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 113–114.]

<sup>24</sup> 10–12.

<sup>25</sup> GUMBRECHT: *Presence Achieved in Language* (With Special Attention Given to the Peresence int he Past) = *History and Theory*, 45/3, 2006, 320.

viszonyulási forma, amelyben fontos szerepet játszik a bőr és fontos szerepet játszanak a haptikus érzékelő képességeink. Minden hang, amelyet észlelünk, természetesen fizikai valóság (még ha láthatatlan fizikai valóság is), amely mint olyan a testünket éri [trifft auf] („it hits our body”, mondhatjuk angolul) és körbeveszi azt („it wraps our body”).<sup>26</sup> Gumbrecht tehát érintésként írja le a hangot (ahogyan a levegő rezgése valóban taktilis is), és ez egyúttal arra a fontos különbségre is föl hívja a figyelmet, hogy – a test szerepének revidálásával összhangban – már nem metaforaként hivatkozik az esztétikai tapasztalat és az emberi érzékelés kapcsolataira. A dolgok (és az esztétikai tárgyak) valóban megérintenek bennünket, elemi fizikai szinten, s egyszerűen azért nem tekintjük evidenciának ezt az állandó érintettséget, mert az annyira könnyed, halvány (light) és állandó (permanent). Gumbrecht lényegében olyan fizikai körülményről beszél – továbbra is a Stimmung terminus alatt –, amely az egyik legnyilvánvalóbb dolog a világon, mely már mindig eleve van,<sup>27</sup> minden eleve valamiféle hangulatban adott a számunkra,<sup>28</sup> „mindig már körül vagyunk véve ezeknek a hangoknak ezzel a leghalványabb érintésével”.<sup>29</sup> S ennek percepciója azért nem tudatosul állandóan, mert szó szerint beleszületünk e fizikai környezetbe<sup>30</sup> – a csecsemő például éppen azért sír föl a születés pillanatában, mert fiziológiailag nincsen föl-készülve a fényre, illetve a fény hangulatára.<sup>31</sup> A Stimmung, az egyes hangulatok megélése (a percepcióra való fölfigyelés) tehát valóban az intenzitással lehet összefüggésben: akkor leszünk rá figyelmesek, amikor a hangulat intenzitása vagy szokatlansága egy pillanatra önmagára irányítja a figyelmet.

## Megtört terek

„Úgy tűnik, ezeket a pillanatokot mennyiségi alapon lehet megkülönböztetni. És az intenzitás mennyiségi fogalmát a pillanatok ‘időbeli töredezettség’ jelentésével szeretném összekapcsolni, mert tudom – a veszteség és a távolság sok, és többnyire csalódást keltő pillanatából –, hogy nincs megbízható, garantált módszer az intenzitás pillanatainak előidézésére, és még ennél is csekélyebb a lehetőségünk, hogy ragaszkodjunk hozzájuk vagy meghosszabbítsuk őket. Tényleg nem lehetek benne

<sup>26</sup> GUMBRECHT: *Stimmungen lesen*, Hanser, 2011, 11. Magyarul lásd jelen számunkban.

<sup>27</sup> „A hangulat már eleve feltárta a világban-benne-létet mint egészt, és csak a hangulat tesz lehetővé egy valamire irányulást.” (HEIDEGGER, *Lét és idő*, 165.)

<sup>28</sup> HARRISON – GUMBRECHT: 18.

<sup>29</sup> *Uo.*, 17–18.

<sup>30</sup> *Uo.*, 18.

<sup>31</sup> Ha elfogadjuk Gumbrecht gondolatmenetét, érdemes megjegyezni, hogy az ember legelőbb kifejlődő érzékszerve valóban a bőre, s legelőször – még az anyaméhben – tapintás útján kerül kapcsolatba környezetével.

biztos, mielőtt meghallgatom a kedvenc Mozart-áriámat, hogy vajon a buja édes érzés hatalmába keríti-e a testemet. Talán megtörténik, de már előre tudom, hogy sajnálni fogom: csak egy pillanatra történik meg – ha megtörténik egyáltalán.”<sup>32</sup> Az intenzitás pillanatainak jellemzését időfogalommal kezdi Gumbrecht, valójában azonban elsősorban valamiféle térbeli megszakítottságról van szó.<sup>33</sup> „Ilyenkor az érzékeink számára hirtelen megjelenő dolog eltereli a figyelmünket a folyamatban lévő mindennapi foglalatosságokról, és időlegesen elvlaszt tőlük.”<sup>34</sup> Tehát ami az esztétikai élmény ritka pillanataiban történik, az valóban jellemezhető a pillanatszerűség, a váratlanság vagy a megjósolhatatlanság időfogalmaival, ám voltaképpen térbeli esemény: elvlasztás, szigetszerűség,<sup>35</sup> távolság. Az olimpiai aranyérmes úszó Pablo Moralest idézve („a koncentrált intenzitásban való elmerülés”) Gumbrecht megjegyzi, „az, hogy Morales belemerülésről beszél, egybevág a szigetszerűség szerkezeti tényezőjével, a mindennapi világtól való távolság tényezőjével, mely az esztétikai élmény alaphelyzetéhez tartozik.”<sup>36</sup>

A jelenléthatások (és a jelentéshatások közti ingadozás) közelebbi megértéséhez bevezetett fogalom, az epifánia ezt a sajátos struktúrát írja le: olyan „esemény”,<sup>37</sup> amely „térbeli dimenziót követel”. Az esztétikai élmény tehát szó szerint elragadtatás – miként ezt a szót Gumbrecht is használja –, a tér valamiféle megváltozása, s a Gumbrecht által használt és bevezetett időfogalmak arra szolgálnak, hogy ezt a térszerkezetet megkettőzzék. Mind a Karl Heinz Bohrertől kölcsönzött hirtelenség és búcsú, mind pedig Jean-Luc Nancy azon kijelentése, hogy e jelenléthatásokat gyors tovatűnésük okán már mindig is átjárja a hiány, azt a kettőséget foglalja magában, hogy előbb el vagyunk zárva, utóbb pedig ki vagyunk rekesztve ezekből a terekből. Az epifánia megjósolhatatlanul bekövetkezik, átforgatja körülöttünk a teret, majd eseményszerűségéből adódóan fölszámolja magát.<sup>38</sup>

Megkockáztatható, hogy az esztétikai élményt éppen az a diszkrepancia nyújtja, amely az epifániában néhány pillanatra föltáruuló testi tér és a között a reflektált-értelmezett tapasztalati tér között keletkezik, mely a jelentéshatások és a jelentéstulajdonítás

<sup>32</sup> GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 82–83.

<sup>33</sup> „Ha az esztétikai élményt mindig az intenzitás pillanatai váltják ki és mindig azokra vonatkozik, a pillanatokra, amelyek nem lehetnek azon mindennapi világok részei, amelyekben megtörténnek, akkor ebből az következik, hogy az esztétikai élmény szükségszerűen bizonyos távolságra van ezektől a mindennapi világoktól.” (GUMBRECHT, *l. m.*, 87.)

<sup>34</sup> *Uo.*, 86.

<sup>35</sup> Gumbrecht e bahtyini fogalmat javasolja az esztétikai élmény situációs keretének leírásához.

<sup>36</sup> GUMBRECHT, *l. m.*, 87.

<sup>37</sup> „[...] mert sohasem mondható meg előre, felbukkan-e, és ha igen, mikor, ha jelentkezik, nem tudjuk, hogyan fog kinézni [...] és felszámolja magát.” (GUMBRECHT, *l. m.*, 92–93.)

<sup>38</sup> Egészen pontosan nem a tér átforgatásáról, sokkal inkább visszaállításáról lehet itt szó: „az esztétikai élmény segíthet helyreállítani létezésünk térbeli és testi dimenzióit” (GUMBRECHT, *l. m.*, 95.)

dimenziója. Az időben magában nem következik be törés<sup>39</sup> – s ennyiben Gumbrecht 'időbeli töredezettség' kifejezése félrevezető lehet –, a pillanatszerűség fogalma azt jelzi, hogy a két dimenzió közti időbeli megoszlás messze nem egyenletes,<sup>40</sup> s az idő nagy részét jelentésem terek uralják.<sup>41</sup> Az intenzitás pillanataiban tehát ugyanabban az idősíkbán, mint amely síkba e pillanatok maguk is illeszkednek, s amelybe végességük visszautal, találjuk magunkat hirtelen, váratlanul és föltartóztathatatlanul egy másik térben.

Az, hogy az intenzitás rövid pillanata a reflektálatlan testi dimenzió, a fizikai lét még jelentéstulajdonítástól mentes ideje, kizárja ebből a rövid intervallumból az emlékezés aktusát. Ez nem csupán azért fontos, mert az emlékezés értelmezés, hanem azért is, mert az emlékezés (az esztétikai élménnyel ellentétben) éppen az idő(síkok) megtörésének vagy akár fölszámolásának a teret érintetlenül hagyó aktusa.<sup>42</sup> Az emlékezés időben tesz ismét jelenvalóvá valamit, ám ez mindig és elkerülhetetlenül interpretatív módon történik, az emlékezés tehát jelentéshatás. Gumbrecht maga is figyelmeztet arra az esztétikai élmény kapcsán, hogy a róla való emlék nem képes helyreállítani azt, s a pillanat váratlanságát is csak utóbb, emlékének más emlékekkel való összekapcsolásában véljük kisebbnek.<sup>43</sup>

Következésképpen a megemlékezés gesztusa még akkor sem elhanyagolható, ha rituális keretek között történik. Gumbrecht példája a premodern eucharisztikáról éppen ezért sokkal kevésbé találó, mint a sporteseményekről<sup>44</sup> vagy a középkori várársénekekről<sup>45</sup> írott szövegei, hiszen, ahogyan arra maga is kitér, a megemlékezés által a mise időben utal vissza. Így nem csupán Krisztust teszi jelenvalóvá, hanem

<sup>39</sup> vö. 6. oldal: „Meggyőződése, hogy Gumbrecht kifejezése: »szinkronban lenni a világ dolgaival«, sokkal inkább e kölcsönös taktilis kapcsolat egyidejűségére utal, mint idősíkok áthidalására, szinkronizálására.”

<sup>40</sup> Ez az aránytalanság viszont éppen a jelenléthatások pillanatainak intenzitását növeli ritkaságával.

<sup>41</sup> „A jelentéskultúrák alapvető dimenziója ezzel szemben az idő, mert a tudat és az időbeliség közötti összefüggés kikerülhetetlennek tűnik (gondoljunk csak Husserl tudatáram fogalmára). Mindenekelőtt azonban azért az idő a jelentéskultúra alapvető dimenziója, mert azon átalakító cselekvések végrehajtása, amelyeken keresztül a jelentéskultúra az ember és a világ közötti viszonyt meghatározza, időbe kerül.” (GUMBRECHT, *I. m.*, 73.)

<sup>42</sup> Akárcsak a vágy. „A vágy működésében kulcsfontosságú szerepet játszó belső látás, vagyis a képzelet – a másik látványa tudati lenyomatának, az emlékezetnek a mintájára s vele összetartozva – ugyancsak az időbeliség eltörléseként működik, amennyiben a vágyott kép és az eljövő látvány közötti egybeesés a célja, azaz az eseménynek mint elvárás és tapasztalat közötti törésnek a kiiktatása.” (BÓNUS Tibor: *Színháziasság és az értekek topológiája II.: Szemek*, Kortárs, 2009/7, <http://www.kortaronline.hu/2009/07/szinhaziassag-es-az-erzekek-topologiaja-ii-%E2%80%93-szemek/4057>)

<sup>43</sup> GUMBRECHT, *I. m.*, 83, 93.

<sup>44</sup> GUMBRECHT: „*Lost in Focused Intensity*”: *Spectator Sports and Strategies of Re-Enchantment*, 2010, [www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/00](http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/00) – Gumbrecht LOST IN FOCUSED INTENSITY. pdf – Bár az összefüggés kétségtelen, hiszen Gumbrecht a 19. század vallásának nevezi a sportot.

<sup>45</sup> GUMBRECHT: *The Charm of Charms = A New History of German Literature*, David WELLBERY a. o. eds., Mass, Cambridge, 2004, 183–191.

az eredeti krisztusi gesztus kontextusát és bibliai jelentés-összefüggéseit is földé-  
zi.<sup>46</sup> Míg az isteneket jelenlévővé tevő ókori olimpiai játékoknak nem kellett egy adott  
időpontról megemlékezniük, sokkal inkább egy teret s e teret betöltő isteni testeket  
megidézniük: „Az Istenek közelsége – akiknek valóságos jelenlétét az atléták küzdel-  
mének [agon] volt feladata megidézni és megtestesíteni – lett az ok, amiért valameny-  
nyi pán-hellén játékot, legnyilvánvalóbban az olümpiai és a delphoi játékokat, vallásos  
szentélyek közelében rendezték meg.”<sup>47</sup>

## Megváltás (coda)

Robert Harrison, akinek a térről írott munkáit első ösztönzői közt említi Gumbrecht,  
*Gardens* című munkájában írja: „Az Édenkert a kontempláció paradicsoma volt, ám  
még mielőtt Ádám és Éva megismerhették volna a kontempláció valóságos eksztázi-  
sát, a *vita activa* sűrűjébe kellett taszítaniuk.”<sup>48</sup>

A *jelenlét előállítás*a utolsó fejezetének Gumbrecht „A megváltásról” alcímet adta,  
s legszemélyesebb mondatainak egyikében így vall: „Nem azon szoktam-e gyakor-  
ta ábrándozni, hogy a nyugdíjba vonulásom után egyszerűen »csak vagyok«, vagyis  
egy olyan életformáról, amely anélkül tölt ki teret, hogy ennél sokkal többet tenne?”<sup>49</sup>  
S bár a szerző meggyőzően érvel amellett, hogy elgondolása tartózkodik a vallásos  
vagy teológiai vonatkozathatóságtól, e coda mégis – implicit és profán módon –  
megkockáztathatja, hogy a jelenlét olyasvalami, amelynek sóvárgott pillanataiban ott  
találjuk magunkat a térben, melyből kirekesztettünk; így általa visszanyerhetünk vala-  
mit – az elveszett paradicsomból?

<sup>46</sup> A mise sokkal inkább az *ünnep* jellemzőit hordozza magán, azt a radikális időstruktúrát, melyet  
Gadamer az esztétikum időbeliségének megértéséhez vezet be (GADAMER: *Igazság és módszer*, 100–103.).  
„A periodikus ünnepeket az jellemzi, hogy ismétlődnek” – írja, s e visszatérő ünnep „se nem másik ünnep,  
se nem puszta visszaemlékezés egy eredeti ünnepelt valamire”, hanem egy „*sui generis*”, egy egyedi,  
sajátos természetű jelen. „Az ünnep lényege, hogy megtartják”: Krisztus testének szétosztása fizikai,  
materiális értelemben soha nem történt meg. Amit „eredeti ünnepként” nevezhetnénk meg, maga is  
csupán egy szimbolikus (vagy megtestesítő) cselekvés, s ennyiben az utolsó vacsora nem a megünnepelt,  
a megünnepelendő, hanem egy az ünnepek közül (ha az első is a sorban). Valamennyi további ünnep  
(mise) másként és másként ismétli (és teszi jelenvalóvá) azt, ami soha nem történt meg: Krisztus  
testének tényleges szétosztását, amely szétosztásnak s az abban való részesedésnek a léte így valóban  
egyedül a bemutatásban, a megtartásban, az ismételt ünneplésben áll. Maga ez a visszaemlékezés,  
visszaemlékezések és testesítések sokasága hozza létre az ünnepet. Következésképpen a mise  
jelenvalósága elsődlegesen nem térbeli – még ha jelenvalóvá is teszi Krisztust –, hanem időbeli: totális  
egyidejűség, paruzia, az abszolút jelen.

<sup>47</sup> GUMBRECHT: „*Lost in Focused Intensity*”, 4.

<sup>48</sup> Robert POUJE HARRISON: *Gardens: An Essay on the Human Condition*, The University of Chicago Press,  
Chicago, 2008, 9.

<sup>49</sup> GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás*a, 109.

## A szövegek eredeti megjelenési helye

### HANS ULRICH GUMBRECHT

*Új szószertintiség. Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*

Die neue Wörtlichkeit. Leise verabschiedet sich die ehrgeizige Literaturtheorie, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2005. február 16.

*Ritmus és értelem*

Rhythmus und Sinn, in: Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (szerk.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 714–729.

*1926. Élet az idő peremén*

*Használati utasítás, Gomina, Hatnapos kerékpárversenyek*

User's Manual, Gomina, Six-Day Races, in: Hans Ulrich Gumbrecht, In 1926. Living at the Edge of Time. Cambridge, Harvard University Press, 1997, ix–xv, 102–107, 203–206.

*Mi a baj az erőszakkal? A rögbi és az amerikai futball szépségéről*

Is there anything wrong with violence? About the Beauty of Rugby and American Football, Philia&Filia. Vol. 1, 2010, Nr. 2. (A obra de J. M. Coetzee), 67–72.

*Amerika esztétikája!*

Ästhetik Amerikas!,

<http://blogs.faz.net/digital/2012/10/05/aesthetik-amerikas-92/>

*Világban lenni és színpadon állni*

In der Welt sein und auf der Bühne stehen. Die intellektuelle Physiognomie von Peter Sloterdijk, in: Lessing-Preis für Kritik 2008. Reden zur Verleihung des fünften Lessing-Preises für Kritik an Peter Sloterdijk und Dietmar Dath, Wolfenbüttel, Lessing-Akademie, 2008, 18–32.

A PRAE.HU könyvei  
 Udvariatlan szerelm – A középkori udvariatlan szerelem antológiája (PRAE.HU) 2006  
 A modern brazil elbeszélés – ANTOLOGIA do moderno conto brasileiro (PRAE.HU) 2007  
 Európai nyelv művelés (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva) (PRAE.HU – Inter) 2008  
 Európai helyesírások (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva) (PRAE.HU – Inter) 2009  
 A magyar reneszánsz stílus (szerk.: Balázs Géza) (Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU) 2009  
 Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténészek fiatal írókról-költőkről (JAK – PRAE.HU) 2010  
 A pillangók nyelve. 20. századi galego próza (antológia). (PRAE.HU) 2010.  
 Add ide a drámád! – Hat fiatal szerző drámái (JAK – PRAE.HU) 2011  
 Add ide a drámád! AID 2. (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Áfra János: Glaukóma (JAK – PRAE.HU) 2012  
 Th. Arbaut: Orchesographia (ford.: Jeney Zoltán) (ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU) 2009  
 Árvai Ferenc Ódón: Mint vitorlás a tavon (PRAE.HU) 2008  
 Jorgosz Baia – Demeter Ádám: Angyali üdvözlét (PRAE.HU) 2007  
 Bajtai András: Betűember (JAK – PRAE.HU) 2009  
 Balázs Géza – Takács Szilvia: Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe (Pauz-Westermann – PRAE.HU – Inter) 2009  
 Balázs Géza: Sms-nyelv és -folklor (Inter – PRAE.HU) 2011  
 Barok Eszter – Illés Emese: Csak a madarak (PRAE.HU) 2008  
 Bencsik Orsolya: Akció van! (forum – JAK – PRAE.HU) 2012  
 Benda Balázs: Kalandos történet (Podmaniczky Művészeti Alapítvány – PRAE.HU) 2011  
 Benyovszky Anita: Péterke hallani fog (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2012  
 Bicskei Gabriella: Puha kert (JAK – Forum – PRAE.HU), 2013  
 Aaron Blumm: Biciklizéseink Török Zolival (JAK – Symposion – PRAE.HU) 2011  
 Alexis Bramhook: Harc Atlantiszért (PRAE.HU) 2008  
 Cristovam Buarque: Földalatti istenek (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008  
 Csobánka Zsuzsa: Belém az újját (JAK – PRAE.HU) 2011  
 Deres Kornélia: Szórpa (JAK – PRAE.HU) 2011  
 Luis de Camões 77 szonettje (PRAE.HU – Íbsisz) 2007  
 F. Caroso: Nobiltà di dame (ford.: Havasi Attila) (ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU) 2009  
 Deák Botond: Egyszeri tél (JAK – PRAE.HU) 2010

Deák Botond: Zajló (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2012  
 Evellei Kata: Álombunker. (Palimpszeszt – PRAE.HU), 2013  
 Farkas Arnold Levente: A másik Júdás. (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Farkas Tibor: Pártmobil (PRAE.HU – JAK) 2008  
 Fenyvesi Orsolya: Tükrök állatai. (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Fodor Péter – L. Varga Péter: Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis (PRAE.HU) 2012  
 Friss dió – A Műhely Kör antológiája (JAK – PRAE.HU) 2011  
 Ayhan Gökhan: Fotelapa (JAK – PRAE.HU) 2010  
 Hartay Csaba: A jövő régészei (PRAE.HU) 2012  
 Hegyi Balázs: Kiatakar a pillant (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2012  
 Emma Ovary: Hatszor gyorsabban öl (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008  
 k. kabai lóránt: klór (JAK – PRAE.HU) 2010  
 Kele Fodor Ákos: Textolátria (JAK – PRAE.HU) 2010  
 Keresztesi József: A Karácsondi út (JAK – PRAE.HU) 2009  
 Lázár Bence András: Rendszeres bonctan (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2011  
 L. Varga Péter: A metamorfózis retorikái (JAK – PRAE.HU) 2009  
 Marno János: A semmi esélye (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2010  
 Milián Orsolya: Átlépések (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2012  
 Milián Orsolya: Képes beszéd (JAK – PRAE.HU) 2009  
 Ariane Mnouchkine: A jelen művészete (Krétakör – PRAE.HU) 2010  
 Mohai V. Lajos: A múlt kóloritja (PRAE.HU) 2011  
 Mohai V. Lajos: Az emlékezés melankóliája (PRAE.HU) 2009  
 Mohai V. Lajos: Centrum és periféria (PRAE.HU) 2008  
 Mohai V. Lajos: Egy szín tónusai (PRAE.HU) 2009  
 Mohai V. Lajos: Kilazult kő (PRAE.HU) 2007  
 Nagypál Irtván: A fiúkról (JAK – PRAE.HU), 2012  
 Nemes Z. Mária: Bauxit (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2010  
 Németh György: A József Attila Kör története (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Pál Dániel Levente: Ügyvezető költő a 21. században (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2010  
 Pál Sándor Attila: Pontozó. (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Fernando Pessoa/Álvoro de Campos: Versek (PRAE.HU – Íbsisz), 2007  
 Petrence Sándor: Fagyott pacsirta (Palimpszeszt – PRAE.HU), 2013  
 Pollágh Péter: A Cigaretta (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2010  
 Pollágh Péter: Vörösróka (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2009  
 Sirokai Mátys: Pohárutca (PRAE.HU – JAK) 2008  
 Szabó Marcell: A szorítás alakja (JAK – PRAE.HU) 2011  
 Szil Ágnes: Tangram (JAK – PRAE.HU), 2013  
 Tóth Kinga: Zsír (Palimpszeszt-PRAE.HU), 2013  
 Váradai Nagy Pál: Urbia. (Korunk – JAK – PRAE.HU) 2012

Eddigi számaink  
 1999. 1-2. sci-fi  
 2000. 1-2. (poszt)apokalipszis  
 2000. 3-4. Peter Greenaway  
 2001. 1-2. cyberpunk  
 2001. 3-4. számítógép  
 2002. 1-2. média  
 2003. 1. fantasy  
 2003. 2. varázslat  
 2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor  
 2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek  
 2004. 1. horror  
 2004. 2. Bret Easton Ellis  
 2004. 3. devla  
 2004. 4. Amerika  
 2005. 1. magyar sci-fi

2005. 2. tetszettek volna forradalmat csinálni  
 2005. 3. pop history  
 2005. 4. obszcén középkor  
 2006. 1. Hajas Tibor  
 2006. 2. GameZone  
 2006. 3. Pop-szöveg  
 2006. 4. Bada Dada  
 2007. 1. Hífel-e iftent?  
 2007. 2. biológiai sci-fi  
 2007. 3. ősi zavargások 2006  
 2007. 4. Vámpírizmus  
 2008. 1. Kocsmák  
 2008. 2. Mémek  
 2008. 3. Kortárs magyar költészet  
 2008. 4. Szentkuthy  
 2009. 1. Patrioska

2009. 2. Generation X  
 2009. 3. Japán  
 2009. 4. Japán médiumok  
 2010. 1. Pynchon  
 2010. 2. Kosztolányi  
 2010. 3. Észország  
 2010. 4. e  
 2011. 1. Dark Fantasy  
 2011. 2. Budapest  
 2011. 3. Párhuzamos univerzumok  
 2011. 4. Hálózatok  
 2012. 1. Adaptációk  
 2012. 2. Könyvtrailer  
 2012. 3. Vagány históriák  
 2012. 4. Gaiman  
 2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szeretteikkel

Præ irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer  
<http://www.prae.hu>  
 Alapító-főszerkesztő: Balogh Endre (endre@prae.hu)  
 Főszerkesztő-helyettes: Pál Dániel Levente (paldaniel@gmail.com)  
 Szerkesztők: Barta András (fapuska@prae.hu)  
 H. Nagy Péter (h.nagy@gmail.com)  
 L. Varga Péter (kultikus@gmail.com)  
 Pollágh Péter (pproka@freemail.hu)  
 Sopotnik Zoltán (sopotnikzoltan@gmail.com)  
 A szerkesztőség levélcíme:  
 1024 Budapest, Filler u. 11/b, mfszt/2.  
 Telefon: (20) 310 25 40  
 Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40  
 Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány  
 Felelős kiadó: a kuratórium elnöke  
 Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Jelen szám szerkesztői: Kelemen Pál és L. Varga Péter.  
 Layout és nyomdai előkészítés: Szekelyhidi Zsolt (szekelyhidizso@gmail.com)  
 Nyomdai munkálátok: Konturs Nyomdaipari Kft.  
 Web: PRAE.HU Kft.  
 Korábbi szerkesztőink: Máté Adél, Ruttkay Veron (vers és próza);  
 Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép);  
 Köves Gergely; Vécsei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)  
 ISSN 1585-5112  
 A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.  
 Támogatók: „Történet – médium – nyilvánosság” (OTKA NK81636)  
 „Kulturálkört médiumok, gyakorlatok és technikák” (ELTE-MTA  
 Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport)  
 Deutsches Literaturarchiv Marbach

