

A MŰVÉSZET TESTVESZTÉSE/VÁLTÁSA¹

A művészet hagyományos kódjainak a megkérdőjelezése, az ezekkel való kísérletezés gyakori jelenségként kíséri az újvidéki neoavantgard és konceptualista alkotókat. Az egyik ilyen a „láthatatlan művészet” alkalmazása. Az újvidéki szerb neoavantgárd/konceptualista csoportokról készített katalógusában, Miško Šuvaković a következő módon értelmezi ezt a fogalmat: „A láthatatlan művészet fogalma a művészeti tárgy/objektum metafizikus dematerializációján alapul.”² Szerinte a dematerializáció háromféleképpen fogható fel: 1. a művészeti tárgyat felváltja egy olyan szöveg vagy diagram, amely a gondolkodás, a konceptualizáció, a létrehozás folyamatát vizsgálja; 2. a műalkotás mint a jelek nyelvi, szemiotikai rendszere a művészetben, kultúrában és a társadalomban; 3. az műalkotásról a művészet metafizikai értelmezésének aspektusaira helyeződik a hangsúly, ezáltal a világot a lény totalitásaként, tárgyaként és energiájaként fogja fel. Ugyanakkor az ezoterikus érdeklődés mellett megjelenik az exoterikus világ felé fordulás: „a triviális, a hétköznapi, az intim iránti érdeklődés.”³ Az általam vizsgált Slobodan Tišma esetében ez mint az erdőben való barangolás, coca-colázás egy újvidéki városrész (Liman) egyik non-stop boltja előtt, stb. nyilvánul meg. Az erdőt gyakran emlegeti a *Blues diary*-ban is⁴, valamint az egyik naplófeljegyzés említi azt az akcióját, amikor a Duna-parton egy fa tövébe felvéste a keresztet, amit utána nap

¹ Ez a tanulmány egy nagyobb munka töredéke, amelyet az újvidéki Slobodan Tišma művészetéről írtam, *Szinkretikus káosz* címmel.

² „Pojam nevidljive umetnosti je zasnovan metafizičkim shvatanjem dematerijalizacije umetničkog objekta.” (Miško Šuvaković: *Grupa KÓD, Grupa (Э, Grupa (Э - KÓD, Galerija savremene umetnosti Novi Sad, 1995, 23.)*

³ „interesovanje za trivijalno, svakodnevno, intimno.” (In: Šuvaković, i.m. 23.)

⁴ A borító a szerző *Erdő* c. festményét ábrázolja, amely különböző színű csikokkal jelzi a fák rengetegét (vö. a *Marinizmi* sokszínű tengerével). In: S. T.: *Blues diary*, Ruža lutanja. Beograd, 2001

mint nap megfigyelt, arra volt kíváncsi, mikor lepi el majd a víz: „A Duna vízszintje megemelkedett / Ám még mindig nem lepte el / a fába vésett a kis keresztet”⁵ A művészet hagyományos testének elvesztését felfoghatjuk úgy is, hogy ez újabb alakváltást eredményez, ahol a szerzőn kívül más nem szerez tudomást arról, hogy az egész társadalmi, kulturális stb. környezet felvette a művészet kontextuális testét. Ez a gondolat – az avantgárd programja mellett – tulajdonképpen már a német korai romantikában is jelentkezik, amikor Novalis azt „hirdeti” az egyik töredékében, hogy: „A világot romantizálni kell. Akkor újra megeljük eredeti értelmét. Romantizálni annyi, mint minőségileg meghatározni. Ebben a műveletben az alacsonyabb én egy jobb énnel azonosul. [...] Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest végtelen ragyogással ruházom föl: romantizálom őket. [...] Romantikus filozófia. Lingua Romana. Fölemelkedés és lefokozódás kölcsönhatása.”⁶ Tišma „láthatatlan” akcióival a hétköznapi világ szakralizálódik (és fordítva: a szakrális – művészet – profanizálódik). azáltal, hogy az alkotás hagyományos kommunikációs modellje elnémul/„csenddé” alakul. Egyik korai, 1972-es versében az önmagát értelmező művészetről azt írja, hogy: „Isten hiánya / A szakrális tárgyokban ott az Isten hiánya / aki egykoron megérintette őket”⁷ E szempontból azt a mozzanatot, hogy a *Blues diary* felidézi az efféle tevékenységet (erdő, fa, kereszt), felfoghatjuk úgy is, hogy nemcsak életrajzi vonatkozásokra (szövegekre) utal, hanem absztrahálja az egész kötetet, a szakrális, „láthatatlan” művészetről való meditáció nyomává/maradványává teszi. Ebben az értelemben a kötet ugyanolyan néma tárgy a hétköznapi világban, mint a fába vésett kereszt: csak a

⁵ „Nivo površine Dunava se podigao / Ali još uvek nije prekrilo mali krst / Urežan u koru jednog drveta” (In: *Blues diary*, i.m. 46.)

⁶ Novalis: *Töredékek*, Ford.: Rónay György. In: *Romantika*. Gondolat. Bp., 1978². 147-148.

⁷ „Odsutnost Boga / U sakralnim predmetima je Odsutnost Boga / ali on ih je jednom dodirivao” (Slobodan Tišma: *Sakralna umetnost/Slikarstvo – kiparstvo*, In: Šuvaković, i.m. 84.)

szerző tud művészi szándékáról, nyelvileg megragadhatatlan szakralitásáról.

Ugyanakkor a paradoxon paradoxona ott rejlik, hogy az előbbi elméletet is megérti vagy megkonstruálja a befogadó (a jelen esetben a dolgozatíró).

Felmerül a kérdés, ha senki sem hallhatja meg a kötet gondolatait, akkor mi készítette a szerzőt a könyv megírására?

Az egyik lehetséges magyarázat talán az, hogy megsemmisüljön az értékelő, megértő szubjektumi látszat/hatalom, mert csak ebben a „csendben” nyilatkozhat meg szótlannul a könyvek Könyve, Tišma szavaival az „Öröklét Öröme”. Ez a filozófia nemcsak a Šuvaković által említett wittgensteini „hallgatással”, hanem a középkori apophatikus teológiával is szoros rokonságban áll, a negatív beszéddel. E misztikus felfogás szerzője a feltehetően V-VI. században élt Pszeudo-Dionüsziosz Aeropagitész. Istent a létezők, a megfogalmazható bináris kategóriák (pl. lét/nem-lét) tagadása útján véli megtapasztalhatónak: „Sem értelme nincs, sem neve, sem megismerése. Nem sötétség, és nem is fény. Nem tévedés, és nem igazság. Nincs rávonatkozó állítás, sem tagadás; amikor az utána következőkről állítunk vagy tagadunk valamit, akkor Őt nem állítjuk és nem is tagadjuk, mert minden állításon felül áll, mint minden dolog tökéletes és egyetlen oka, s minden tagadáson fölül áll, mint a mindentől teljesen függetlennek a meghaladása és mindenén túli.”⁸ A szótlanság „aszkézisével” juthatunk el Hozzá: „A beszéd az elsőktől az utolsók felé haladva a leereszkedés mértékével arányosan egyre bőségesebben árad: most viszont alulról emelkedve a legmagasabb felé, az emelkedés mértéke szerint egyre szűkebb lesz, majd a teljes felemelkedés után egészen elnémul, és teljesen egyesül a Kimondhatatlannal.”⁹ A *Blues diary* fragmentumai gyakran befejezetlen mondatokban végződnek, elhallgatásban. A fentiek alapján ezt úgy is felfoghatjuk, mintha a hirtelen beálló csend, a hiány az isteni *Músikat* óhajtaná megidézni. Az orosz gondolkodó, Mihail Epstejn a

⁸ Pszeudo-Dionüsziosz Aeropagitész: *Misztikus teológia*. Ford.: Erdő Péter. In: *Az isteni és az emberi természetéről II. Görög egyházatyák*. A kötetet válogatta: Vidrányi Katalin. Atlantisz. Bp., 1994. 264-265.

⁹ In: Pszeudo-Dionüsziosz, i.m. 263.

posztmodern elméleteket épp az apophatikus teológiából vezeti le, ezért nevezi a jelen időszakot *új középkornak*: „A XX. század művészete és különösen a posztmodern olyan művészet, amely ama bizonyos Másik nevében jött létre: a szerző kitörli saját kézjegyét, minthogy helyette a Másik beszél – a Nyelv vagy a Tudattalan. Éppen ebben az értelemben beszélhetünk új középkorról, mivelhogy az ismét megfosztja az embert a világegyetemben elfoglalt központi helyétől, s azt a Másiknak adja át.”¹⁰ Ezek szerint ez lenne a *Blues diary* által megcélzott olvasó befogadói feladata is: tetten érni saját identitásának „hült helyét”, vagyis a beteljesülés reménye nélkül követni az apollóni „ismerd meg önmagad” helyett az „ismerd meg önmagad *Másikját*” lacani maximáját. Ám erről nem szól semmit a kötet egyik elbeszélője sem, mintha a szerző nem számolt volna azzal az ellentmondással, hogy amíg tagadja a művészeti médium kommunikativitását, értelmezhetőségét, azt nem veszi figyelembe, hogy a könyve a könyvkiadás által eltárgyasul. Hans Robert Jauß ezen a ponton bírálja az adornói (és a dekonstruktív) negatív esztétikát: „Ez a dilemma, amelyet az Ästhetische Theorie kapcsán »a hagyomány cseleként« írtam le, minden további nélkül a történeti szemléletben oldódik fel, ha az irodalmi folyamatokat nem tekintjük egyoldalúan hagyománysértések sorának, hanem a meghatározott negáció és az intézményesülés dialektikájaként ragadjuk meg, melyben a létrehozó és a befogadó tevékenységének egyaránt része van. [...] Az ilyen, magukba a művekbe behatoló elközömbösülés és megbénulás gyakran azzal is leleplezi magát, hogy a mű már csak a »hozzáértőkhöz« fordul [...]”¹¹ A jeles kanadai posztmodern elméletirónő, Linda Hutcheon szintén kételkedik a jelentéstulajdonítás szélsőséges tagadásában: „Vajon a nyelv és az irodalom tekinthetők-e *valaha* is teljesen amimetikusnak, antireferenciálisnak, miközben irodalomként továbbra is érthetőek maradnak? Ez az az elméleti probléma, amelyet az ábrázolhatatlanság radikális retorikája rendszerint elkerül. Létezhet-e

¹⁰ Mihail Epstejn: *Hit és kép. A vallási tudattalan a XX. századi orosz kultúrában*, Ford.: Bagi Ibolya, In: M. E.: *A posztmodern és Oroszország*, Európa, Bp., 2001, 164.

¹¹ Hans Robert Jauß: *Negativitás és esztétikai tapasztalat*, Ford.: Bonyhai Gábor, In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Bp., 1997, 195-197.

valaha is a művészetben „a jelentés teljes hiánya” (Graff 1973, 391.)? Ezt még mindig művészetnek nevezhetnénk? Létezik valami olyasmi, aminek nem tulajdoníthatunk semmiféle jelentést?”¹² Erre a problémára nem reagál a *Blues diary*. Ebben látom a könyv egyik hiányosságát, gyengéjét, hacsak az írások fragmentum voltából származó relativitása nem menti meg a költészetre vonatkozó állítás egyoldalúságát.

A napló önkénye

A másik, következetesség alól felmentő tényező az, hogy a kötet naplófeljegyzéseket tartalmaz. Ez lehetővé teszi az beszélő alanyok számára, hogy ne foglalkozzanak a befogadóval, ne alkalmazkodjanak az „esztétikai kommunikáció” elvárásaihoz. A belgrádi elméletíró A belgrádi elméletíró, Tatjana Rosić kiemeli a naplóíró spontaneitását, szembehelyezve ezt a mindenkori igazság ígérennyel: „Lemondva a megkérdőjelezhetetlen igazság elvárásáról, a szerző maga mögött hagyta jegyzetei hitelességének állandó ellenőrzését, ezzel a spontaneitás és a közvetlenség tapasztalatának nyújtott elsőbbséget; arra sóvárog, hogy megragadja és felmutassa a pillanatnyi varázsát, amire már eleve a napló töredékessége is készíti.”¹³ A naplóírás „autentikus akció”, mely a szubjektum összetett identitását értelmezi, távol tarja magát az igazság megfoghatatlan egységétől: „A figurativitása relativizálja az igazság fogalmát, átalakítja a nem fikcionális tartalmak unalmas megbízhatóságát – amelyek erőtlenek arra, hogy bemutassák a

¹² „Mogu li jeziki i književnost ikada biti potpuno nemimetički, nereferencijalni, a ipak ostati razumljivi kao književnost? To je teorijski problem koji radikalna retorika antipredstavljanja obično zaobilazi. Može li ikada zaista postojati potpuni »gubitak značenja« u umetnosti (Graff 1973, 391)? Da li bismo to još uvek mogli zvati umetnost? Da li postoji nešto čemu ne možemo dodeliti značenje?” (A mű eredeti címe: Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Én a következő szerb fordítást használtam fel: Linda Hačion: *Poetika postmodernizma*, Ford.: Vladimir Gvozden és Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996, 97.)

¹³ „Odrekavši se zahteva za neporecivom istinom, autor se odrekao stalne provere verodostojnosti zapisanog, dajući prednost utisku spontanosti i neposrednosti: on teži da uhvati i iskaže draž trenutnog na koju fragmentarnost dnevničke forme i upućuje.” (In: Rosić. i.m. 23.)

szubjektum önmegvalósításának drámáját – a fikcionális jelentéstobzódás megbízhatatlan szuggesztíójává.”¹⁴ Az önéletrajz kapcsán Paul de Man felveti, hogy a fikció és az önéletrajz között olvasói (és alkotói) szempontból – akárcsak a „láthatatlan művészet” esetén – nehéz meghúzni a határt: „Úgy tűnik tehát, hogy a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetlenség.”¹⁵ Szerinte az önéletrajzi szövegeket – mint Tišma *Blues diary*-ját – problémás műfaji szempontok alapján rangsorolni. Az olvasás során „tükrös struktúra” működik, mely „beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává”¹⁶. Ám ez az önmegértés valójában a nyelv, illetve a prosopopeia (az arcadás és megfosztás, mint az önéletírás trópusa) működésének az értelmezése: „Az önéletrajz érdekessége ily módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”¹⁷ De Mannal szemben Philippe Lejeune, az önéletírás-kutatás egyik fontos alakja, a tágran értelmezett önéletírás¹⁸ interpretációjánál a szövegértés hermeneutikai viszonyaira épít. Nála a befogadás kommunikatív jellege kap nagy hangsúlyt: „Az önéletírások nem az esztétikai *fogyasztás* tárgyai, hanem az egyének közti *kommunikáció* társadalmi eszközei. E kommunikációnak több szintje van: etikai, érzelmi, referenciális. Önéletírás azért készül, hogy átadjunk egy értékvilágot, a világ iránti sajátos nyitottságot, ismeretlen tapasztalatokat. Ez az átadás pedig a személyes kapcsolat valódinak, és nem fikcionálisnak érzett keretei

¹⁴ „Njegova figuralnost relativizuje sam pojam istinitosti, preobražavajući dosadnu pouzdanost nefikcionalnih sadržaja, koji su nemoćni da prikažu dramu samorealizacije subjekta, u nepouzdanu sugestivnost fikcionalnog višeznačja.” (In: Tatjana Rosić: *Proizvoljnost dnevnika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1994, 23.)

¹⁵ Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Ford.: Fogarasi György, In: Pompeji 1997/2-3., 95.

¹⁶ In: De Man, i.m. 96.

¹⁷ In: De Man, i.m. 96.

¹⁸ A nem irodalmi igényű önéletrajzokat is magában foglalja.

között megy végbe.”¹⁹ Tišma *Blues diary*ja ezzel szemben mintha a de Mani elképzelés felé hajlana, amikor a költészetet magánszólamként fogja fel, vagy amikor megkérdőjelezi a naplóíró egységes szubjektumát: „A TV-n láttam egy műkedvelőt / Aki naplót ír / Ez én volnék?”²⁰ Ezzel a kérdéssel az elbeszélő eltávolítja, elidegeníti magát a TV-n látható empirikus szerzőtől. Az sem véletlen, hogy az elbeszélő a TV-t hozza fel, hiszen a kötetben a médiumok (a művészettel együtt) „valóság”-hamisító, manipuláló eszközök. Így a naplótól elvárt vallomás és őszinteség Tišmánál megkérdőjeleződik: „Az őszinteség, magában, nem jelent / semmit. Saját őszinteségedet jegyezni értelmetlen. / Az őszinteség a legblódebb hazugság, nyilván.”²¹ (Ford.: V. F.: i.m. 35.) A szerző megjelenése a képernyőn mintha hangsúlyozná transzcendentalitásának szimulakrumát: nem ismeri fel a tükörképét. Ez összecseng de Man Lejeune-kritikájával, amit Z. Varga Zoltán a következő módon értelmez: „amint az olvasó [...] *olvasni* kezdi a szöveget, a tulajdonnév figuratív struktúrájában rögtön megkettőződik (a szöveg szerzője és a szövegben lévő szerző) és illuzórikussá válik a szerző azon egysége, amelynek szavatolnia kellene a szerződés érvényességét.”²² Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a szerző önéletírása lefordíthatatlan az olvasó számára, az ő magánnyelve csakis saját maga számára közelíthető meg. Az olvasó az arcadás mozzanatával egyúttal meg is fosztja a szerzőt a saját arcától. Így lesz a prosopopeia az olvasás figurájává, amely nem zárja ki az olvasó szerepét (vö. Rosić), viszont megbontja a befogadó és a szerző, továbbá a mű és az értelmező közti kommunikatív viszonyt.

Ez a napló-felfogás felszabadítja a *Blues diary* olvasóját attól a „rendőri” szereptől, hogy folyamatosan ellenőrizze a töredékek

¹⁹ Philippe Lejeune: *Az önéletírás meghatározása*, Ford.: Z. Varga Zoltán, In: *Helikon* 2002/3., 284.

²⁰ „Video sam na TV nekog ljubitelja književnosti / Koji piše dnevnik / Da li sam to ja?” (In: In: *Blues diary*, i.m. 139.)

²¹ „Iskrenost sama po sebi ne znači / Ništa / Beležiti svoju iskrenost je besmisleno / Iskrenost je najveća laž” (In: *Blues diary*, i.m. 79.)

²² Z. Varga Zoltán: *Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése*, In: *Helikon* 2002/3., 255.

igazságértékét, következetességét, referenciális vonatkozását stb. Ehelyett a szakadások, törések játéka, a nyelv uralhatatlansága válik szembeszökővé. A beszélő alany(ok) kifejezhetetlen tartalmáról, „jelentéséről” a fókusz áthelyeződik a szubjektum(ok) szétszóródására.

Az értelmezés sáncai

Amennyiben elfogadjuk azt a tézist, hogy „a költészet magánszólam”, amely kizárja a megértést, a befogadót, mintegy „láthatatlan művészetként” funkcionál, lelketlen szoborként („Üresnek és szépnek lenni. Lelketlen szobornak”²³), akkor mi az olvasó lehetősége, szerepe ezzel az érthetetlen csenddel?

Szajbély Mihály a romantikus töredéket értelmezve, a következőt mondja az elhallgatás szerepéről: „Az elhallgatás egy mondat váratlan félbeszakítását jelenti úgy, hogy a ki nem mondott, általában lényeges részt az olvasónak-hallgatónak kell önmagában pótolnia. Hatása tömörítő erején alapul, s azon, hogy az olvasó tudatát aktivitásra készíti. Természetesen az elhallgatás csak akkor hatásos, ha a kimondott részben az olvasót úgy készítjük elő, hogy az elhallgatás után önkéntelenül pótolja a hiányzott részt”²⁴ Ezzel szemben Tišma írásai nem törődnek az olvasó aktivitásával. A befogadót a szövegek töredékessége felcsigázhatja, a „rejtett értelem” keresésére buzdíthatja, ám a már taglalt apophatikus filozófiának megfelelően a lényeg megfejtethetetlen marad, nyelvi eszközökkel kifejezhetetlen. A kötet egyetlen egy töredéke sem szólítja meg közvetlenül az olvasót, csak az állandó újrírás meg önmaga határait feszegeti. Mint már idéztem, az egyik írás azt állítja, hogy: „A fragmentáltság Minden és Semmi”²⁵, azaz az elbeszélő(k) számára csak a töredék létezik, mással nem is tud(nak) foglalkozni. Az elhallgatások után nem a ’lényeg’ várja az olvasót, hanem az ’ellentmondások hálója’, a gondolat-törmelék káosza. A töredékek elnémulása egyúttal a befogadóé is. Ezt felfoghatjuk úgy.

²³ „Biti prazan i lep. Kip bez Duše” (In: *Blues diary*, i.m. 18.)

²⁴ Szajbély Mihály: *Vörösmarty utolsó töredéke*, In: ItK 1978/3, 307.

²⁵ „Fragmentarnost je Sve i Ništa” (In: *Blues diary*, i.m. 140.)

hogy minden értelmezésbeli rendteremtés megcsonkítaná a könyv amúgy is csonka írásait? Igen, de az olvasónak a gondolatok válogatásában megnyilvánuló szabadságára is utalhat, azzal a kitételrel, hogy mindig ügyelnie kell az állítások relativitására, ellentmondásosságára. Ez a befogadói módszer hasonlít Peter Bürger, az avantgárd műalkotást értelmező kritikai hermeneutikájára: „A befogadó figyelme többé már nem a mű részeinek olvasása által megragadható értelem felé irányul, hanem a konstrukciós elv felé. Ez a befogadástípus azzal erőszakolja magát a befogadóra, hogy a rész, amit a szerves műalkotáson belül szükségszerűség illetett meg, amennyiben a műegész értelemkonstitúciójában közreműködött, az avantgárd műben csak egy struktúraminta megtöltésévé válik.”²⁶ Ugyanakkor ez az eljárás nem tagadja meg a hagyományos hermeneutika kör módszerét, ahol Gadamer szerint: „A megértés helyességének a mindenkori kritériuma az, hogy valamennyi rész összhangban van az egészszel. Az ilyen összhang hiánya azt jelenti, hogy a megértés kudarcot vallott.”²⁷ Bürgernél még az avantgárd mű is érthető műegészként: „Még ahol a szintézis tagadásából alkotóelv lesz is, elgondolható kell legyen egy kényes egység. A befogadás számára ez annyit jelent: még az avantgárd mű is megérthető hermeneutikailag (vagyis értelemegészként), csak egysége magába olvasztja az ellentmondást. Már nem az egyes részek harmóniája konstituálja a műegészt, hanem a heterogén részek egymással ellentmondó kapcsolata.”²⁸ Az elemzés során láttuk, hogy a *Blues diary*ban a részek (töredékek) gyakran egymásnak ellentmondó állításokat fogalmaznak meg. Tíśma többek között ily módon írja tovább a korábbi munkáinak (neo)avantgárd „szervetlen” világát. Tehát elképzelhető egy olyan nézőpont, miszerint – átalakított formájában – újra alkalmazható a gadameri hermeneutikus kör. Ebben az esetben a műegész hiátusa lenne az a távollevő középpont, a saját hiányát is magában foglaló értelemegész, aminek a részek (fragmentumok)

²⁶ Peter Bürger: *Az avantgárd műalkotás*, Ford.: Seregi Tamás, In: Szép Literaturai Ajándék. 1997/3-4., 22-23.

²⁷ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Ford.: Bonyhai Gábor, Gondolat. Bp., 1984, 207.

²⁸ In: Bürger, i.m. 23.

alárendelődnek. Innen nézve a hiány konstituálja a töredékek szétszórt, befejezetlen értelemtételezését. Így a hierarchia nem szűnik meg, hanem a hiányzó középpontnak megfelelően láthatatlanná válik, egy üres helyé, melyet a töredékek „gondolat-rakétái” próbálnak célba venni, ám sohasem semmisíthetik meg teljesen, mivel a célpont láthatatlan, s csak annak nyomait érhetik tetten. Ebből fakadóan a láthatatlan hierarchia működését is csupán a nyomokban (töredékekben) sejthetjük meg. Amennyiben ezt összevetjük a bürgeri kritikai hermeneutikával, azt találjuk, hogy ez átértékeli, de nem szünteti meg a hermeneutikai kör elvárásait: „A kritikai hermeneutika nem a részek és az egész szükségszerű összhangjának alaptételét fogja hangsúlyozni, hanem mindenekelőtt a mű egyes rétegei között fenálló ellentmondások vizsgálatából fog az egész mű értelmére következtetni.”²⁹ Úgy tűnik e ponton a hermeneutika találkozik a dekonstruktivista Paul de Man Nietzsche-értelmezésével: „Ugyanakkor a szöveg, mely az én megsemmisülését állítja, nem emésztődik el, mert továbbra is mint az állítást létrehozó középpontra tekint önmagára. A középpontosság és a személyiség jellemzői a nyelv közegében cserélődnek fel. Az én-t tagadó nyelv középponttá tétele nyelvileg megmenti az én-t, ugyanakkor jelentéktelenségét, ürességét, pusztá beszédalakzat voltát is állítja. Az én csak úgy maradhat fenn én-ként, ha áthelyeződik a szövegbe, mely őt tagadja. [...] Az én mint metafora dekonstrukciója nem a két kategória (én és alakzat) egymástól való szigorú szétválasztásával ér véget, hanem a tulajdonságok fölcserélésével, mely lehetővé teszi kölcsönös folytonosságukat a betű szerinti igazság rovására.”³⁰ Mint láttuk, a *Blues diary*ban ez a gondolat a nyelv átkaként jelentkezik. Ám ennek – szemben a dekonstrukciós nyelvre redukálással – ontológiai vetülete is van. A kötet fragmentumai lehetővé teszik a két interpretációs iskola egyidejű alkalmazását, ugyanakkor el is távolodnak tőlük a misztikus létfelfogásnak köszönhetően (vö. Öröklét Öröme).

²⁹ In: Bürger, i.m. 23..

³⁰ Paul de Man: *A trópusok retorikája (Nietzsche)*, Ford.: Vástyán Rita, In: Helikon 1994/1-2., 42.

Néhány konzekvencia

Amennyiben a befogadó Tišma könyvének értelmezésekor, a hermeneutika módszerét alkalmazza, számolnia kell a megértés paradox voltával. Ha a dekonstrukció felől közelíti meg az írásokat, nem tud majd mit kezdeni a romantikához hasonló teljességigénnyel, a transzcendenciával. Számomra ez a besorolhatatlanságból, meghatározhatatlanságból keletkező feszültség teszi a kötetet olvasói szempontból izgalmassá. Innen nézve Tišma könyve kiválóan feldolgozta a már emlegetett posztstrukturalista teóriát a középpont, az igazság hiányáról. Itt nem annyira szembeűnő az a kérdés, melyik befogadói modell a helyes. A jauűi recepcióelmülethez és Foucault tudás archeológiájához hasonlóan³¹ fontosabb lesz ezeknek mozgósítási lehetősége, a szakadások, törések felszíni egymásra rétegződése, egyidejűsége.

³¹ A két elméletíró közti gondolati átjárhatóságot Kulcsár-Szabó Zoltán is idézi *Az esztétikai tapasztalat apologétája* c. tanulmányában: „az is jelzés értékű ezzel kapcsolatban, hogy a francia [poszt]strukturalizmus különböző teljesítményei közül Jauű tallán a Foucault-féle »tudás archeológiáját« tartja saját kérdésfelvetéséhez leginkább kapcsolódónak” (In: Jauű i.m. 449.)