

SERESTÉLY ZALÁN

(EGY KÉPTELENSÉG KÉPESSÉGEI)  
BÉNYEI TAMÁS BORGES-OLVASATÁNAK<sup>1</sup> TERMÉKENY ZÁRÓJELEIRŐL

Bényei Tamás remek tanulmánya Jorge Luis Borges *A halál és az iránytű*<sup>2</sup> című rövidprózájáról ravasz (figurációs) fogással indít. A már-már semmitmondóan általános cím – *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*<sup>3</sup> – hatalmas botrány allegóriájává válik egy J. Hillis Miller nyomán vizsgált probléma margóján: milyen feltételek mellett beszélhetünk – ha beszélhetünk egyáltalán – dekonstruktív narratológiáról? A cím ugyanazt a feszültséget figurálja, mely a dekonstruktív narratológiáról való beszéd legfőbb kritériuma és feltétele: a megtestesülés (áttételesen nyilván a megváltás) botrányát és paradoxonát; a (hiányzó, mindig eltolódó) pont mint a halál legbensőbb figurája kilép önmagából, feladja létmódjának esszenciális jellemzőit – saját ellentétébe, vonalba csap át –, hogy megmaradhasson saját létmódjában. Bényei Zénón paradoxonának szövegbeli beágyazottságával mondja újra a megváltás meséjét – a dekonstruktív narratológia, pontosabban a nem-narratológia létének feltételét.

Milyen kontextusban merül fel a dekonstruktív narratológia igénye? Bényei ürügye – a detektívtörténet narratológiai allegóriaként való olvashatóságának alapvetése – itt egybeesik J. Hillis Millerével, aki szintén *A halál és az iránytű* allegorikus beszédmódjában találja meg a nem-narratológiáról való beszéd lehetőségét. Miért éppen egy detektívtörténet kínál lehetőséget erre?

A detektívtörténetek narratológiai (helyesebben meta-narratológiai) allegóriaként is olvashatók – írja Bényei –, ahol a detektív (a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója) nemcsak a cselekmény utólagos megszervezője, hanem a cselekményszervezés, narrativitás elméletének is teljhatalmú képviselője. Nemcsak azt mondja meg, hogyan szól a helyes történet (elbeszélés), hanem azt is, hogy hogyan lehet egyáltalán helyes narratívát létrehozni.<sup>4</sup>

Nem esik nehezünkre nyugtázni Bényei felvetését, elég, ha Agatha Christie Poirot-jának záró performanszaira gondolunk, vagy arra, hogy a klasszikus detektívtörténetet funkcióját Borges maga is abban azonosítja, hogy egy véletlenszerű korban a rend érzetét kelti. Bényei szerint ugyanakkor *A halál és az iránytű* kibillentti ezt a definíciót, amit szintén nem nehéz belátnunk; beszédes tény, hogy a performansz joga ezúttal a gyilkosságok (egyik) kiötlőjére, Dandy Red Scharlachra hárul.

[Borges novellája] látványosan kikezdi a detektívtörténet alapfeltevéseit, s ekként annak sincs akadálya, hogy a fentebb jelzett allegorikus szinten a narratológia posztstrukturalista kritikájaként olvassuk, amelyben a gonosz (de legalábbis felfuvalkodott) strukturalista narratológus saját logocentriskusságába dől, és elnyeri méltó büntetését. Az elbeszélés kitűnően illeszkedik például a posztmodern

<sup>1</sup> Bényei Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, *Alföld*, 2002. december, 34-49.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

<sup>3</sup> Bényei Tamás: i. m.

<sup>4</sup> Uő: i. m. 34.

narratológiát a legnagyobb szakértelemmel és hévvel sürgető Andrew Gibson érveléséhez; néha olyan érzése van az olvasónak, mintha Gibson szövege (legalábbis a strukturalista narratológiát kárhóztató részek) *A halál és az iránytű széljegyzete* volna. Úgy tűnik, az 1942-ben született novella a narráció nemes bosszúja a narratológián.<sup>5</sup>

Bényei interpretációja azonban nem bicsaklik ki a „bosszú” fogalmán, mindent a („nemes”) jelzőre bíz; ha nem így tenne, megrekedne a történet berekesztődésének (berekeszthetőségének) illúziójában, így a gesztus maga is anticipatív maradna, megfeneklene egy geometriai szerkezetben – mint kibillentés érvénytelenné válna.

Mind Bényei, mind Miller azonban kibillentést azonosít az allegorikus detektívtörténetben, s ha ez így van, az összezsapásnak a (strukturalista) narratológia és valami más között kell lejátszódnia. A probléma tehát ilyenénképpen merül fel:

A fenti értelmezés azonban, amely Lönnrot halálát úgy olvassa, mint a narratológiai ősbűn büntetését (megismétlését) a narratológus-detektív által rögzített pontban, a Triste-le-Roy villában, noha tematikus szinten a narratológus bukását hagyja jóvá, mégis szimmetrikus, térbeli, racionálisan megjeleníthető szerkezetet helyez rá az elbeszélésre. Így aztán a narratológiai allegóriaként olvasott szöveg fő kérdése az: kicsoda a Lönnrot felügyelő narratológiai olvasását önmaga ellen fordító gonosztevő, Dandy Red Scharlach? A művész, aki saját olvasatának csapdájába csalja a túlságosan okos narratológus-kritikust? Vagy olyasvalaki, aki – mint az elbeszélés világa fölötti legfőbb autoritás birtokosa – Lönnrot és Treviranus geometrián belüli ellentétén felülemelkedve egy »nem-logocentrikus narratológia« lehetőségét képviseli?

Scharlach alakjával és az allegorikus olvasatban elfoglalt pozíciójával kapcsolatban a következő kérdés adódik: lehetséges-e egyáltalán nem-geometriai metaforákkal beszélni a narratíváról?<sup>6</sup>

Bényei interpretációja a továbbiakban ez utóbbi dilemma bevilágítására vállalkozik. A kérdés – némi trivialitással – a következőképpen fogalmazható újra: beszélhetünk-e dekonstruktív narratológiáról, s ha igen, mért nem? A tanulmány szerző előbb egy hipotetikus nemmel válaszol, majd olyan affirmatív lehetőséggel, melyet kételyekkel aknáz (dúcol?) alá.

A negligáló válasz így hangzik:

A narratíváról általában valamit mondani értelmetlen, mindenképpen logocentrikus és metafizikai természetű megállapításokhoz vezet, s ez alapvetően idegen a dekonstrukció étoszától. Ezért nincsenek dekonstruktív narratológiák, Miller könyvei sem azok<sup>7</sup>;

a pozitív pedig – mely, mint imént láttuk, egyszersmind a kérdés rekondicionálása is – emígy:

Nemcsak létezhet, hanem létezik is dekonstruktív narratológia: minden szöveg az (persze különösen az elbeszélő szövegek), hiszen minden szöveg felállít a nyelv és az időbeliség viszonya tekintetében egy működtethető, elbeszélő szövegek generálására alkalmas metafora-rendszert (elméletet), amelyet aztán természetesen ő maga

---

<sup>5</sup> Uő: i. m. 35.

<sup>6</sup> Uő: i. m. 36.

<sup>7</sup> Uő: i. m. 37.

dekonstruál. A dekonstruktív narratológia ebben a tekintetben a »narratív típusú« metaforakészletből építkező és leépítkező szövegek végtelen halmazából állana.<sup>8</sup>

E pozitív felvetéssel kapcsolatban három probléma merül fel, melyeket Bényei nem cáfol, hanem – vérbeli dekonstrukcionistaaként – argumentatív funkcióval rendre visszaold, visszaír a problematikus felvetés narratívájába. Ezt kivitelezendő, két technikához folyamodik. Egyrészt magát a kérdésfelvetést kondicionálja újra, amikor J. Hillis Miller nyomán úgy fogalmaz: tulajdonképpen nem is egy lehetséges dekonstruktív narratológia potenciális létét kutatja, hanem egy nem-narratológia alapvetését, mely a szövegről való metanyelvi megnyilvánulás radikális lehetetlenségében ragadható meg, illetve e képtelenség szisztematikus affirmálhatóságának lehetőségeit próbálja kiépíteni. Argumentatív technikájának másik komponense abban áll, hogy egy negatív teológia felől, ennek fénypázmájában olvassa újra a nem-narratológia potenciális létével kapcsolatban felmerülő három problémát.

A lehetséges milleri nem-narratológia létét esetlegesen ellehetetlenítő lövedékek a szakasz figurájával csapódnak be az olvasat narratívájába („1. Narratíva és narratológia.”, „2. Narratíva és allegória.”, „3. Narratíva és retorika.”), olyan geometriai idom képében, mely a vonalat zárt, berekesztett egységként definiálja. A Bényei-tanulmányban kiépülő képrendszerben a zárójel figurájával jelzett (gyűjtő)pontszerű, inherens, ám lokalizálhatatlan halál csak a maga utóidejű visszaíródásában robbantja fel e zárt fenyvegetésszakaszokat. Az első fenyvegetést Bényei a következőképpen összegzi:

az egész milleri retorika első látásra azt sugallja, hogy a narratíva önmagában véve valami logocentrikus dolog, amelyet minden magára valamit is adó dekonstruktor azonnal dekonstruál. Vagyis a dekonstruktív narratológia eszerint a logocentrikus narratíva (és nem-narratológia) módszeres dekonstruálása, kikezdése, aláásása, nem pedig annak esetleges vizsgálata, hogy a narratíva egyáltalán logocentrikus-e. Mintha a logocentrikusság a narratológiáról metonimikusan átterjedt vagy ráragadt volna a narratívára is, pedig az igazán izgalmas újabb narratológiai kísérletek épp azt a kérdést teszik fel, hogy maga a narratíva vajon nem eredendően ellenálló-e valamilyen szinten a logocentrikusságnak, nincs-e benne valami kaotikus többlet?<sup>9</sup>

A második szinten, narratológia és allegória viszonylatában azonban szertefoszlni látszik e félreértés; Miller *Ariadne's Thread* c. munkájára hagyatkozva világossá válik, hogy nem fertőző az ironikusan megbomlasztott strukturalista narratológia (közvetlenül a kettőspont előtt tartom megjegyzendőnek; amennyiben követhetővé kívánjuk tenni Bényei gondolatmenetét, kénytelenek vagyunk egyfajta tükröző, fordított kronológiához folyamodni, a kiazmus narratív trópusához):

a narratíva terminológiája egyetemlegesen és elkerülhetetlenül katakretikus, a narratív nyelv (a narratíva nyelve) mindig »displaced« (eltolódott, kölcsönvett, alkalmatlan). Következésképpen »a narratíva, amelyre úgy gondolunk, mint egy személy élettapasztalatának a nyelvbe helyezésére, írottságában és olvasottságában nem más,

---

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Uo.

mint hiátus ebben a tapasztalatban«. A narratíváról való beszéd mozgása ekként nem más, mint a metaforák törvényszerű és állandó eltolódása: így készül az allegória.<sup>10</sup>

Az érvelés odáig „fajul” (ám, amennyiben Bényei narratívájának kronológiáját követjük, tulajdonképpen ebből bontakozik ki), hogy a narratológiát a „narratíva titokzatos tárgya”<sup>11</sup>-ként azonosítja. Ha azonban megragadunk – jobban mondva J. Hillis Miller munkája megállapodna – ezen a szinten, nem látnánk tovább azon a következtetésen, mely Paul de Mannal is oly artikuláltan jelenik meg: „az allegória narratíva és a narratíva allegória”.<sup>12</sup>

Miller narratológia és retorika viszonyában leli meg azt a negatív teológiát, mely egy esetleges nem-narratológia alapvetése. Mielőtt ezt kifejténénk azonban, meg kell jegyeznünk, hogy e három becsapódó lövedék nem egy lehetséges nem-narratológia létének növekvő valószínűségű ontológiai ívét rajzolja, Bényei Tamás tájékozódása maga is deklaráltan ciklikus, retorika és narratológia viszonylatában tehát egyszerre egy lehetséges nem-narratológia legfenyegetőbb lehetetlenségében, valamint legnagyobb lehetőségében tér meg a tanulmány.

A dekonstrukciós diskurzus – írja a szerző –, amely az olvasás befejezhetetlenségét, rögzíthetetlenségét hangsúlyozza és példázza, maga mondja, hogy ezek [nevezetesen a prozopopeia, a kiazmus, a katakrézis] a trópusok nem az olvasás végpontját jelentik, hiszen az allegória logikája szerint e trópusok azonosítása és leírása közben újratermelődik a jelenlét-típusú nyelv referenciális önáltatása, amelyet aztán ismét dekonstruálni kell, és így tovább.<sup>13</sup>

Az illetén elburjánzó rekurzív sor nem tehető meg egy lehetséges nem-narratológia alapvetésévé, hiszen a dekonstrukciós nyelvben – a transzgresszív bontás állandóan halmozódó melléktermékeként – folyton benne marad valami statikus, valami térbeli komponens, ami nyilván újabb bontásra szorul; elég, ha a kiasztikus szerkezet nélkülözhetetlen tengelyére gondolunk. Már csak ráadás ez iménti problémára, hogy a strukturalista narratológia dekódolás során használatos rituális varázsigéi visszaköszönni látszanak az olvasás allegóriáiban: „(...) úgy tűnik, mindig ugyanazok a trópusok végzik el a piszkos munkát”, ami azt a benyomást kelti, „mintha statikus geometrikusság és nyelvtan helyett dinamikus, de éppoly kiszámítható algoritmusok határoznák meg a narratívák működését, illetve alogocentrikus lebomlását”.<sup>14</sup>

Ebben a körben azonban elválnak a milleri nem-narratológia sorsa, a döntő érvet pedig Paul de Man *Az önéletírás mint arcrongálás* c. tanulmányának zárlata szolgáltatja:

A halál egy nyelvi szorongatottság/kutyaszorító (predicament) eltolt, áthelyezett neve, a halandóság helyreállítása az életrajz révén (ez a hang és a név prozopopeiája) pedig épp annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Uő: i. m. 38.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Uő: i. m. 39.

<sup>13</sup> Uő: i. m. 40.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Paul de Man: „Az önéletírás mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 8. 1997. 2-3, 93-107.

A halál egy nyelvi tény katakrézisévé válik, e tény pedig abban áll, hogy „az irodalom valami olyan tér, amely a miénk, amelyben benne vagyunk és bennünk van, ám eközben valami alapvető, kísérteties idegenszerűséget mutat”.<sup>16</sup>

A dekonstruktív narratológia mintha mindig arra az alapvetésre támaszkodna, miszerint „minden történetben hulla rejtőzik valahol”.<sup>17</sup> Minden narratíva a gyász jegyében íródik.

Miller egy túlélés-láncot képzel el a narratívában: szereplők–narrátor–író–olvasó–kritikus; ez persze ironikus struktúra, és nehéz nem a növekvő tudás történeteként olvasni (...). Valaki mindig meghal, valaki más pedig túléli, hogy gyászolja és elmondhassa a történetét. (...) „Ha minden elbeszélés megemlékezés/emlékmű természetű, ... akkor olyan halálról emlékezik meg (...), amely mindig már megtörtént, s amelyet ekként bármely (...) halál (...) csak szimbolizálni vagy figurálni képes. Az ilyen halál, a halál mint a tudat és a nyelv másikja, a mindkettőt aláásó üresség, soha nem azonosítható mint olyasvalami, ami a múlt bármely jelen pillanatában történt, mint pont-os (pontszerű) esemény. Bármilyen messzire megyünk vissza, mindig már megtörtént, vagy mindig már épp nem történt még meg. A történetmondásban minden valódi vagy elképzelt halál ennek az emlékezzetelen/időtlenül régi (immemorial) nem-eseménynek az emlékműve (...). A halál soha nem élhető át eseményként. Láthatjuk a másik átváltozását élő testből holttestté, hullává, élettelen anyaggá. Nevezhetjük ezt a változást halálnak, de mi az életből a halálba való átmenetet szeretnénk megtapasztalni és megnevezni tudni. Követni akarunk valakit egyik régióból a másikba, de úgy, hogy vissza tudjunk jönni és elmondani az ő utazásának történetét. Meg akarunk halni és mégis életben lenni.”<sup>18</sup>

A tanulmány szerző Miller nyomán arra az álláspontra helyezkedik, miszerint a halál a szöveg hiányzó, ám inherens, állandó jelleggel eltolódó gyújtópontja, mely azonban lokalizálhatatlan – narratív ugyan, de nem logocentrikus.

A halál negatív teológiája illetően definiált természetéből fakadóan nem billenti ki az olvasás allegóriáinak rekurzív sorát, hiszen maga is *narratív* trópusként jön mozgásba. Itt azonban hatalmas fordulatot vesz Bényei olvasata: a halál katakrézisének narrativitása feloldódik az irónia figurájában, mely nemcsak hogy nem alogocentrikus, de anarratív is. Ebben áll a nem-narratológia egyetlen esélye, ebben áll *A halál és az iránytű* botránya: az irónia a halál katakrézisévé válik, annak a halálnak a katakrézisévé, melyet korábban egy nyelvi jelenség katakréziseként azonosítottunk.

(...) az allegória egymásra halmozott szerkezeteket épít, megállíthatatlanul a saját végnélküli logikája szerint, a negatív belátásokból szövegrákokódásokat emelve, míg az iróniának tulajdonképpen nincs helye; végig működik, mint bármilyen – pozitív vagy negatív – tudás vagy bizonyosság radikális felfüggesztése.

(...) a narratívában az irónia az anakoluthon fenyegető ígéretének beváltása; az anakoluthon alakzata jelzi a narratív szerkezet örökös megkésetttségét, freudi értelemben is vett utólagosságát, azt a tényt, hogy minden elbeszélő szöveg szétszórt és heterogén törmelékekből építi fel a narratív koherencia látszatát, vagyis azt a

---

<sup>16</sup> Bényei Tamás: i. m. 41.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.: i. m. 42.

lehetőséget, hogy a narratíva bármikor és bármely eresztéke mentén szétrobbanhat. „Az irónia ennek a robbanásnak a retorikai elnevezése”.<sup>19</sup>

Az iróniának nincs helye, csak ideje van, és nem pusztán lokalizálhatatlan, hanem a folyton eltolódó, hiányként jelentkező locusoktól is teljesen mentes, a narratíva megbomlásának permanens fenyegetése.

Miben áll hát a Borges-szöveg botránya? Az inherens, lokalizálhatatlan halál, minden történet hiányzó gyújtópontja – az irónia figurája, azaz Zénón paradoxona révén – kénytelen önmaga ellentétes kiterjesztéseként (téridomként, önmaga emanációjaként, azaz egyenes katakrézise által) visszaíródni a narratívába, hogy elodázhassa a halált, elkerülhesse annak bekövetkezését, ami egyszersmind a szöveg berekesztődése volna. Lönnrot halála ugyanis teret engedne, igazolással szolgálna egy olyan anticipatív olvasatnak, melyben „a strukturalista narratológus saját logocentrikusságába dől és elnyeri méltó büntetését”,<sup>20</sup> illetéknéppen pedig egy alapvetően statikus struktúrában rekedne meg. A halál feladja tehát önnön létmódját (az időt, a nem-narrativitást, a lokalizálhatatlanságot, a mozgásban levést, alogocentrikusságát), kilép abból, hogy megmaradhasson önnön létmódjában (mint állandó fenyegetés, a szövegről való beszéd radikális lehetetlensége) – ez a paradox mese a nem-narratológia alapja; a halál mozgása természetének két komponense között, illetve körül. Bényei olvasata séta egy körúton, mely az allegóriából indul, és az iróniába(n) tér vissza.

Bényei több alkalommal zárójelbe tesz egy fontos distinkciót a szövegben (illetve kénytelen úgy feltüntetni, mintha e tagoltságra maga Lönnrot maradna vak), egy olyan distinkciót, melynek elfedése – ha de Mannal szólva „klasszikus kritikai vakság”-ból, nem pedig etikai döntésből fakadna – alapjaiban kellene hogy megingassa az értelmezése kifutását. Eljárása ugyanakkor kísértetiesen hasonlít a tanulmánya címében alkalmazott technikához, mely (írás)képi, figuratív újramondása a pont emanációjának, önmaga ellentétébe való kiterjesztésének. „A mintázat túlságosan is izgalmas ahhoz, hogy ne feltételezzünk benne tudatosságot.”<sup>21</sup>

Lönnrot felügyelő a strukturalista narratológus megtestesítője, akinek értelmezési stratégiájában minden jel szerint a formalista hagyomány is élénken él még: az események „titkos morfológiáját” fejt meg, *kiszűrőlag* ez érdekli, függetlenül a felszín véletlenszerű részleteitől.<sup>22</sup>

A Borges-novellában a bűntény ekként kettős: egyrészt Jarmolinsky meggyilkolása, amely a véletlen műve, másrészt Lönnrot feltevése, amely a véletlenszerű eseményt egy logikus sorozat (vonal) első pontjának tekinti.<sup>23</sup>

Bényei olvasata a méltóbb a dekonstrukció gyakorlatához, amikor implicite azt állítja, hogy e botrány magában a narratíva, a nyelv működésében történik, Lönnrotnak pedig nem sok szerep jut a botrányos zárlatban, tulajdonképpen önkéntelenül, a fenyegető halál (értsd: egy

---

<sup>19</sup> Uő: i. m. 45.

<sup>20</sup> Uő: i. m. 34.

<sup>21</sup> Paul de Man: „A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata”, ford. Török Attila, *Helikon*, 1994. 1-2, 137.

<sup>22</sup> Bényei Tamás: i. m. 35.

<sup>23</sup> Uo.

hangsúlyos *nyelvi* jelenség katakrézisének) kutyaszorítójában préselődik ki belőle a megtestesülés botránya, a halál elodázásának gondolata – Zénón paradoxona. Ebben a megközelítésben Lönnrot pusztán elszenvedője a nyelv bizonyos retorikai életműködéseknek. Saját olvasatom talán egyoldalúbb és statikusabb, amennyiben mégis a szereplő tudatos etikai tájékozódásának ad hangot. Felvetésem ugyanis épp abban áll, hogy Lönnrot nem egészen a nyelv madzagjain himbálózó marionett, döntéseinek reflexivitása szubtilis játékokkal foglaltatik a történetbe.

Ha szemügyre vesszük a közte és Treviranus között nyíló apóriát, súlyos kérdések merülnek fel. Bényei olvasatában óhatatlanul összerosódik, összekuszálódik valóság és hipotézis, illetve e kettő viszonya kimerül annyiban, hogy a hipotézis nem pusztán leírja, de generálja is a valóságot – azaz a hipotézist önműködő retoricitásának performativitásában, valóságteremtő potenciájában leplezi le, mely elszakad beszélője szándékaitól. Bényei tehát zárójelbe teszi azt a lehetőséget, hogy nyelv és valóság e sajátos viszonyáról Lönnrotnak bármilyen reflexív tudása lehetne. Ezzel egyszersmind Lönnrot egy igen sajátos, több alkalommal is kiemelt jellemvonását zárolja: Lönnrot – amellet, hogy pusztán „észembernek” tartja magát – igazi kalandor, hazardjátékos, aki kísérti, kihívja maga ellen a sorsot. Felvetésem szerint Lönnrotnak igen reflexív tudása van arról, hogy a hipotézis nem a büntény maradéktalan dekódolása, megfejtése, sőt talán azt is sejtí, hogy valóság és hipotézis *soba* nem eshet egybe. Miller szavaival: a narratíva mindig „displaced”, eltolódott. A hipotézis nem más, mint a gyilkosság történetének óhatatlanul allegorikus, figuratív újramondása, mely részint teremtí, részint mételyezi, gyilkolja a valóságot – akár ama Nessos vérében áztatott köntös a *Trakhiszi nőkben* –, ráadásul a szó már szemantikailag tartalmazza az összetevőt, miszerint ez a potenciális felvetés mindössze egy a lehetséges hipotézisek sorából, kizárólagosságra csak annyiban tarthat igényt, amennyiben kísérleti visszacsatolás révén igazolásra talál. Lönnrot egy ilyetén definiált hipotézisről állítja azt, hogy nem mentesülhet az izgalom, *az izgatás* (!) kritériuma alól. Számos okunk van azt feltételezni, hogy Lönnrot tisztában van vele: ami *képes* érzékivé, képpé íródni, nyelvre találni, az nem lehet valóság, nem eshet egybe azzal; hiszen a valóság maga is nyelv, amely egy folyton áthelyeződő kiüresedettségek körül mozog.

Mindez nyilván pusztá spekuláció volna, amennyiben kizárólag egy másik Borges-történet, *A titkos csoda*<sup>24</sup> szereplője, Jaromír Hladík tudására hivatkozom (aki – nem mellékes – ugyancsak kutyaszorító prése alatt nyögi ki az elgondolást):

Aztán meg azt gondolta, hogy a valóság nem szokott egybeesni az elképzelésekkel; perverz logikával arra következtetett, hogy ha egy részletet előre elgondol, azzal megakadályozza bekövetkezését. Ehhez a gyatra mágiához híven, borzalmas jeleneteket talált ki, hogy be ne következzenek; a végén persze elfogta a félelem, hogy elképzelési prófécíák.<sup>25</sup>

Hladík maga is a *képzelet* – a figurálás – két összetevőjét hozza mozgásba, amikor *egyszerre* határozza meg azt prófécíaként és valóságot feloldó jelölők szekvenciális, repetitív mozgásban levéseként. Hladík fantáziái hipotézisek (a hipotézis mindkét összetevőt magában foglalja: egyszerre deskriptív és preskriptív) a maga eseményszerűségében

---

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges: „A titkos csoda”, ford. Boglár Lajos, in Uő: *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005. 60-66.

<sup>25</sup> Uő: i. m. 61.

artikulálhatatlan halálról, ilyenén soha nem nyerhetnek igazolást; a halál a maga „pontosságában” közvetlenül hozzáférhetetlen az emlékművet állító élők számára.

Ha viszont a geometriai alakzatok allegorikus küzdelmeként olvassuk a szöveget – veti fel Béneyi Tamás –, Lönnrotot egyszerűen egy másik, jobb (referenciálisan megbízhatóbb) geometria győzi le. Vagyis ebben az esetben nem feltétlenül a narratológia kritikájáról volna szó, és a fantáziátlan Treviranus rendőrkapitány háromszögelő megoldása volna a helyes.

Egy efféle olvasatban azt látnánk, hogy bár a novella ironikusan megfordítja és dekonstruálja a detektívtörténet narratív (és narratológiai) univerzumának jó néhány alapvető tényezőjét, ez a felülíró olvasás még mindig *more geometrico* érvelést használ (...).<sup>26</sup>

Miután a tanulmány szerző cáfolja, hogy Lönnrot és Treviranus véleménykülönbségében egy hatékonyabb, illetve egy kevésbé hatékony geometria méretkezne meg, elmulasztja, hogy visszatérjen Treviranus szerepére. A nem-narratológia alapvetését egy megváltástörténet botrányában megfelelő felvetésében a rendőrfelügyelőnek mintha már nem maradna *hely* – zárójelbe utalódik.

Vajon azonban kimerül-e ennyiben a kettejük közt feszülő apória? „Abba, amit ön hevenyészve előadott, jócskán belejátszik a véletlen”<sup>27</sup> – leplezi le Lönnrot Treviranus hipotézisét. A spanyol eredeti így hangzik: „En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar”<sup>28</sup> (nyers fordításban: Abba, amit ön improvizált, jócskán belejátszik a véletlen). Jóllehet, a Jánosházy-féle fordítás meglehetősen provokatív, és „jócskán” a kezünkre játszik, nem marad egészen hűtlen a spanyol eredetihez sem. Világossá teszi ugyanis, hogy Lönnrot alapvetően nem Treviranus hipotézisének tartalmával száll vitába, hanem annak retorikájával, ilyenénképpen pedig azt is elárulja, hogy Lönnrot reflexív tudással rendelkezik arról, hogy a hipotézis mindenekelőtt retorika.

Jánosházy György fordítása két komponensre bontja az „improvizál” szót; „hevenyészve előad”. Provokációja azért bocsánatos bűn, mert az improvizálás mint művészeti alkotómódszer körülbelül annyit tesz: „amikor a műalkotás közvetlenül az előadás folyamatában születik meg”, valaki tehát oly módon ad elő valamit, hogy ezt nem előzi meg felkészülés, rákészülés. Nem eshetünk ugyanakkor abba a tévedésbe, hogy Lönnrot magát a módszert, a hipotézis katakrézisével helyettesített retorikát kárhózzatná (a rákészülés hiányát tehát), ily módon ugyanis saját csapdánkba dőlünk, azt állítva: az előadás mint figuráció, illetve az előadás mint jelentéstartam artikuláltan elkülöníthetők. A nyomozó azonban nem egészen ezt állítja; láthatatlan érve szerint, úgy tűnik, amellet foglal állást, hogy a *képválasztásnak*, a retorika megválasztásának *implicitnek és reflexívnek* kell lennie, tudatában kell lennünk, hogy elköteleztük magunk egy bizonyos retorika mellett, tudnunk kell, hogy hipotézisünk mindenekelőtt retorika – ez az a döntés, elköteleződés, melyet nem szabad a *véletlenre* bízni.

---

<sup>26</sup> Béneyi Tamás: i. m. 35-36.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges: *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996. 499.



Miután Bakcsi Botond két lehetséges allegorikus olvasat mentén dekonstruálja a *Két király és két útvésző* c. Borges-rövidprózát,<sup>29</sup> ekként meséli újra a történetet:

Hogy visszatérjünk a Borges-elbeszéléshez: a babilóniai király, amikor labirintusszerűen tagolja az időt, e ritmus által igazából felfoghatóvá, elmesélhetővé próbálja tenni azt, azaz igazából fel akarja tartóztatni az időt. Az arab király viszont inkább az örökkévalóság felől próbálja megérteni az időt, ez a procedúra azonban óhatatlanul a halálhoz vezet, mint ahogy – William Blake szerint – az idő csak azért létezik, hogy az ember fokozatosan részesüljön az örökkévalóságban, mert egy csapásra nem tudja elviselni azt, és ha szemtől szemben szembesülne az örökkévalósággal és a végtelennel, rögtön szörnyet halna.

Ekként tehát az arab király az igazi bosszú megtestesítője (ha ragaszkodunk a bosszú kifejezéshez), egy olyan metafizikai bosszúé, amelynek nincs alanya, hanem amely talán eredendően magából az emberi létezésből, az ember világba-vetettségéből fakad.<sup>30</sup>

A labirintusválasztás Bakcsi interpretációjában a ritmusválasztás gesztusával esik egybe – roppant izgalmas terep nyílik meg, amennyiben a Lönnrot-féle tudatos nyelvválasztás imperatívuszát hasonló gesztusként olvassuk.

Tegyük fel: aki nyelvet választ, ritmust választ. Amennyiben Lönnrot elköteleződése egy természete szerint széttartó, kaotikus, ellenőrizhetetlen anyagot homogenizáló, téridomokká fordító narratológia mellett nem önkéntelen vagy kényszeredett, hanem reflektált és tudatos (játék)etikai döntés, történetünk sajátos képet ölt.

Lönnrotot vérbeli hazardjátékosként látjuk viszont, aki lépre akarja csalni, kézre akarja keríteni, lokalizálni próbálja a halált (saját halálát) a maga eseményszerűségében, színről színre (nem „tükör által, homályosan”) – ebben áll a perverz játék tétje. A nyomozó nyelvet választ – egyet a lehetséges nyelvek sokaságából –, olyan képkonfigurációt, mely – azáltal, hogy ismételt és rituálisan geometriai idomokat kódol a világra, illetve „pont-osít” bizonyos eseményeket – képes lassítani az időt. Lönnrot ritmizálásának lényege, hogy e nyelv által folyton kibillenti, kizökkenti, feltartóztatja az időt. Scharlach kizárólag a Lönnrot által diktált geometriai nyelv ritmusában követi az időt, Lönnrot azonban – a tudatos nyelvválasztás folyamányaként – egyszersmind kívül is (!) kerül ezen ritmuson. Lönnrot egyszerre szerzője és szereplője a játéknak, szerzői idejének ritmusából hiányoznak azok a hurkok, bicsaklások, melyekkel Scharlach, illetve saját alakításának idejét ritmizálja – a geometria „pont-ossága”. A játékidőben gerjesztett vakfoltok kizárólag megkésettésként köszönhetnek vissza, ám e megkésettégek ebben az esetben éppen a „pont-osság” képét ölti, hiszen a nyomozó esetleges (!) meggyilkolásának időpontja nem halasztott – pontban március 3-ára esik/esne. Lönnrot szerzői ideje gyorsabb, pörgőbb (hiszen hiányoznak belőle a kizökkenések által beíródó vakfoltok), mint annak a történetnek az ideje, melynek egyszerre szerzője és szereplője – így nyilván hamarabb érkezik a *színhelyre*.

Korai érkezése, valamint pisztolycsőből leselkedő saját halála közé olyan hézag ékelődik, mely a halál locusává válik – illetve egy történet, Dandy Red Scarlach mesefigurációjának terévé. A kettejük közé ékelődő rés egyszerre idő és tér – s e kettős voltában majdhogyanem értelemszerűen *jelöli* ki a figurális botrány pozícióját. Lönnrotnak

---

<sup>29</sup> Bakcsi Botond: *Idő és végtelen Borgesnél*.

[http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi\\_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf](http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf)

elérés: 2013. 02.18.

<sup>30</sup> Uő: i. m. 13.

olyan figurát kell beillesztenie ide, mely úgy írja (azaz lokalizálja) a természete szerint széttartó, dekódolhatatlan időbeliséget térélménnyé, hogy az ne szűnjék veszíteni kaotikusságából. A figurát az irónia trópusában találja meg, abban a trópusban, melynek abszolút mássága (negatív teológiája) éppen abban áll (azaz mozog), hogy akár önmaga gyökeres ellentétévé is képes átvedleni (testet öltetni, visszaíródni), hogy a szöveg fölött végighúzódó permanens fenyegetésként fenntartsa önmagát – ez lesz Zénón egyenes útvesztője. Az irónia trópusa olyannyira más, mint a narratív trópusok, hogy akár narratív trópusként is képes viselkedni – feladni tehát saját képtelenségét.

Ha Lönnrot „pont-osan” érkezne, saját halálába torkollna, a történet nullfokába, berekesztődésébe, a nem-történetbe. Ha „pont-osan” érkezne, Scharlach meséje soha nem találna nyelvre. Lönnrot azonban kíváncsibb és perverzebb annál, mint hogy lemondjon ezekről az élvezetekről. Scharlach meséje mint információ nyilván nullértékű a nyomozó számára, tulajdonképpen azt követi nyomon a bűnbanda vezérének narratívájában, hogy Scharlach miként esett áldozatául a játszmat ritmizáló nyelvnek. Minden örömét a bűnbanda vezére által újramondott mese permanens képi lelepleződésében találja meg – átélte, bosszúért kiáltó kínjaira Scharlach újabb meg újabb eltolódott („displaced”) képrendszerekben talál rá.

Scharlach így szól, amikor kézre keríti Lönnrotot: „– Igazán kedves. Megtakarított nekünk egy éjszakát és egy napot”<sup>31</sup> – fogalma sincs, mekkorát téved. E megtakarítás ugyanis kizárólag a játékszervező oldalán jelenhet meg, a történet ritmizálójának jutalmaként. A bűnbanda vezére nem veszi észre, hogy noha mindig egy arasszal Lönnrot léptei előtt szövi a hálót, tulajdonképpen csak oly módon szöheti azt, ahogy – a nyelv-, azaz ritmusválasztásból fakadó privilégiuma révén – Lönnrot jóváírja számára.

E Lönnrot kettős pozíciójából fakadó privilégium azonban nem abban áll, hogy valamiféle makulátlan abszolútum letéteményese volna – a választás imperatívusza relatív hatalmat bíz rá; aki ritmust választ, aki reflexív viszonyba bír lépni a ténnyel, hogy bármely nyelv vagy hipotézis leleplezhető képkonfigurációként, azaz beismeri a jelölő ciklikus mozgása mögötti dermesztő, folyton áthelyeződő kiüresedettséget, valamiféle előnyre tesz szert azzal szemben, aki számára nem válik reflektálttá e viszony. Ám még e csekély előnye is pusztán egy adott mesében „kamatoztatható”. A paradoxon olvasatomban a következő: Lönnrot belátja, majd kiteszi magát a narratívában bujdosó (láthatatlan) halálnak, elébe megy annak, hogy színre csalhassa, lokalizálhassa azt (Lönnrot egyenes labirintusa testesíti meg), hogy színről színre állhasson saját halálával, a foglyul ejtett vaddal.

A Bényei Tamás által azonosított botrány kevésbé tér el e fenti paradoxontól. Mégis miben állhat a különbség? Abban, *ahogyan* előadjuk ugyanazt (?) a mesét. Mindketten egy olyan paradoxonhoz választunk – hevenyészett vagy heurisztikus – nyelvet, melyben (íme, a tértől nem könnyű szabadulni) valami kiteszi önmagát önmaga gyökeres ellentétének, hogy önmaga maradhasson. Bényei Tamás interpretációjában a narratíva teszi ezt, sajátomban egy detektív. Bényei megváltástörténetet mesél, ahol az áldozatvállalás beleíródik a szakrális szférájába. Saját olvasatom azonban csak egy szerencsejátékos meséje, akit nem ünnepel senki – ahogy nem ünnepeljük Lazarus Morellt, Billyt, a kölyköt; az aljasság világtörténetének megannyi szörnyűséges megváltóját.

---

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges: „*A halál és az iránytű*”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

## Bibliográfia

**Bakcsi** Botond: *Idő és végtelen Borgesnél*,

[http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi\\_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf](http://frantan.elte.hu/vajdakor/Bakcsi_Ido%20%E9s%20v%E9gtelen%20Borgesnel.pdf)

elérés: 2013. 02.18.

**Bényei** Tamás: „Dekonstrukció és narratológia (és Borges)”, *Alföld*, 2002. december, 34-49.

**Borges**, Jorge Luis: „A halál és az iránytű”, ford. Jánosházy György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978. 59-70.

**Borges**, Jorge Luis: „A titkos csoda”, ford. Boglár Lajos, in *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005. 60-66.

**Borges**, Jorge Luis: *Obras completas I.*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996.

**de Man**, Paul: „A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata”, ford. Török Attila, *Helikon*, 1994. 1-2, 109-140.

**de Man**, Paul: „Az önéletírás mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji 8.*, 1997. 2-3, 93-107.