

SÉRA BÁLINT:

## Szomorú trópusok retorikája

Úgy tűnik, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek (főleg amerikai) irodalomelmélete és kulturális antropológiája egy olyan középpont körül kering, amely – a népszerű derridai reveláció típusaként – maga nem vehet részt annak a struktúrának a játékában, amelynek pályáját, elemeit, szabályait és céljait megalapozta. Ez a középpont tehát az első olyan elem, amely már nem tartozik a struktúrába: Lévi-Strauss és a *Szomorú trópusok*<sup>1</sup>.

Edmund Leach (Lévi-Straussról írt könyvében) ugyanezt az alakzatot használja egy fraktálszerű nagyítással, bár nem vet számot a paradox következményeivel: a *Szomorú trópusok* itt ugyancsak középpont, de ezúttal egy háromágú csillag csúcseinak pulzálását irányítja. Az allegória derridai értelmezését beteljesítve a könyvben a *Szomorú trópusok* csak Lévi-Strauss életrajzához felhasznált forrásként jelenik meg, mert Leach csak a három csúc, három híres tanulmány magyarázatára és kommentárjára vállalkozik.<sup>2</sup> Az antropológia szövegszerűségét hangsúlyozó szerzők is ebben a mintázatban helyezik el Lévi-Strauss *Szomorú trópusokját*: Geertz fordulatot hozó szövegeinek olvasata nyilvánvalóvá teszi, hogy Geertz gigászi retorikai vetélkedésben van Lévi-Strauss-szal, de úgy irányítja diskurzust, hogy rejtve maradjon, mi is a valódi tét.<sup>3</sup> A *Szomorú trópusok* alábbi interpretációja azonban nem hagy kétséget a felől, hogy az antropológia textuális forradalmát nem Geertz nevéhez kell kötni, hanem Lévi-Strausséhoz. De nem csak erre a kérdésre fogalmaz meg válaszokat: megtalálhatók benne a de Man-i retorikai olvasás gyakorlatának eredményei is, amiket az antropológia a nyolcvanas években főleg de Man tanulmányaiból átvéve szeretett volna meghonosítani – de ott, ahol annak az eredete (és sokkal radikálisabb megvalósítása) található: minthogy a derridai és de Man-i forradalmat, a dekonstrukciót jó tizenöt-húsz évvel előzi meg a *Szomorú trópusoké*. A középpont allegóriája helyett egy másik közkeletű trópusal: Derrida és de Man időben utólagos, de térben előrehelyezett előszavakat írnak a *Szomorú trópusokhoz*, és ezt a két aspektust az újraolvasók gyakran felcserélik.

Például Carol Jacobs, aki tanulmányában<sup>4</sup> egy elegáns, természetesen de Man és Derrida eszméire támaszkodó retorikai olvasattal bizonyítja be, hogy Lévi-Strauss a *Szomorú trópusok*-ban eleve illuzórikus vállalkozásnak tekinti dél-amerikai utazását. És miközben Jacobs következetesen mutatja fel azokat az oppozíciókat, amelyeket a mű megfordításokkal és újabb, finomabb oppozíciók segítségével próbál feloldani, nem foglalkozik azzal a ténnyel, hogy Lévi-Strauss a *Szomorú trópusokkal* egy időben, egy tanulmányában a mítoszok struktúráját oppozíciók közvetítési kísérleteként határozza meg. Épp úgy elemzi Lévi-Strauss a mítoszokat, ahogy Derrida a metafizikát – és ez utóbbit felhasználva Jacobs a *Szomorú trópusokat*.

A hagyományos megközelítések is egy helyben toporgásra kényszerülnek, mivel rendszerint nem tudják összeegyeztetni a dokumentumként és a szöveggként való olvasás gyakorlatát, ami legtöbbször egymással még esetleges kapcsolatban sem lévő „szépirodalmi” és „tudományos” interpretációkat szült. Ezt a helyzetet keretezi be és erősíti fel a műfaj, az útleírás ellentmondásossága.



A *Szomorú trópusok*ban egy egyes szám első személyű narrátor brazil utazását meséli el egy antropológus szemszögéből: ennek megfelelően a könyv az ötödiktől a nyolcadik fejezetig négy népről számol be: a kaduveókról, a bororókról, a nyambikvarákról és a tupi-kavahibokról. Ha csak ebből a négy fejezetből állna, talán nem is okozott volna olyan nagy zavart, hiszen akkor egy hagyományos antropológiai monográfia lenne, szépirodalmi érdemekkel. De a négy leíró fejezetet megelőzi újabb négy fejezet, amelyekben a narrátor, az asszociációs technikára emlékeztető módon majd minden utazásáról beszámol, sőt életének korábbi szakaszairól is, így egyetemi éveiről, arról, hogy miért lett filozófiatanárból etnográfus, hogy hogyan menekült a vichy-i hatalom elől az Egyesült Államokba stb. Ezeket az időrendet nem követő visszatekintéseket néhol erősen retorikus értekező részek is kiegészítik.

Az első fejezet címe a magyar fordításban (Örvös Lajos munkája) *Az utazások célja* lett, az eredetiben azonban a kétértelmű *La fin des voyages* szerepel, ami egyszerre jelenti az utazások végét, és végcélját, s ezzel a szójátékkal Lévi-Strauss előre kiemeli a könyvön végighúzó tematikus motívumnak, a *megfordításnak* a központi szerepét. Ennek a fejezetnek az utolsó részében (Hatalomvágy) ugyanis nyíltan kimondja, hogy az utazások célja paradox módon éppen az utazás vége, a visszatérés: „csak a kísérlet ténye számít, nem pedig a tárgya”<sup>5</sup>. Az utazás a narrátor szerint is, bár szó szerint ez nem található meg a könyvben, egy átmeneti rítus, melyet a vadak próbatételeihez hasonlít, amelyekben szörnyű vagy kevésbé szörnyű körülmények közé vonulnak ki a társadalomból, azért, hogy aztán visszatérhessenek teljes jogú tagjaiként. Ebben az allegóriában Lévi-Strauss azonos fogalmi szintre helyezi magát azokkal, akikhez utazik, ami valóban megfosztaná minden értelmétől az utazást – csak hogy már itt is beépít egy újabb paradoxont. Amikor rögzíti az emlékeit, forrássá is teszi őket, s ezzel értelmet, végcél ad az útnak: magát az emlékezést és megörökítést, s ezzel kénytelen felszámolni a trópusot. Ezért igényel a vadak bemutatása oly sok, négy (ami majdnem a könyv fele) fejezetnyi előkészületet és kitérőt. És ezért az a könyv első mondata, hogy: „*Ki nem állhatom az utazásokat meg a felfedezőket. És lám, most mégis arra készülök, hogy leírjam expedícióm történetét.*”<sup>6</sup> Az utazás, miközben közelebb viszi őt a bennszülöttekhez, egyre távolabb is dobja tőlük. Az első fejezet negyedik részében leír egy jelenetet, amelyet minden későbbi rossz előjelének nevez: a hajón együtt utazott egy katonai misszió teljes állománya, és „*ezek a tisztok és katonafeleségek [egy ország megszállására] [...] készülődtek a gyakorlótérre változtatott fedélzeten, ahol a bennszülöttek szerepe a civil utasoknak jutott*”<sup>7</sup>. Ez a rossz előjel (a metaforikus azonosság a bennszülöttekkel), a vágyott és elutasított azonosulás ellentétes mozgása paradox struktúra, hiszen a vágyott azonosság nem fenyegethet megvalósulással, s nem igényelné az elutasítást sem. Lévi-Strauss más szövegeiben (is) nyilvánvalóvá teszi, hogy csak a szubjektum mássága teszi lehetővé a vad szubjektum megértését, legalábbis erre kell következtetnünk abból a szabályból, hogy a vad mítoszok vizsgálatát csak az teszi lehetővé, hogy radikálisan különböznek a nyugatiaktól. Az antropológiát az azonosulás teremti meg, ezzel azonban el is törli önmagát, s a *Szomorú trópusok* ennek az ellentmondásnak az élén kénytelen egyensúlyozni, amíg lehet.

Az első fejezetben először az érkezésekről beszél a narrátor, s csak aztán az indulásról; s noha a második rész a *Hajón* címet viseli, a legelső átkeléséről nem találunk semmit, ehelyett az elbeszélő elkezd elmesélni 1941-es menekülésének történetét az Egyesült Álla-

mokba, ami egészen a következő fejezet végéig tart. Ha az események „eredeti” időrendjével hasonlítjuk össze, ez az utazás nem kerülhetett volna bele a braziliai utazásról szóló műbe, mert Dél-Amerikából még 1939-ben visszaköltözött a kontinensre. A második fejezet címe: *Naplómból*, s ennek az első részében (*Visszapillantások*) a Sao-Paoló-i egyetemre való meghívásának történetét meséli el – s ezzel még hátrébb lép az időben. S hogy a halogatás teljes legyen, újabb lépést hátrál, hogy elmesélje, miért és hogyan lett etnográfus.

Mindezek után, a második fejezet harmadik részében (a címe: *Napnyugta*) belekezd a narrátor az első átkelés elmesélésébe – de csak két oldal erejéig, aztán beidézi a könyvbe a naplóját, amit (az elotte lévő szöveg szerint) a hajón írt, mégpedig a napnyugtáról. Ez az a részlet, amire az értelmezésem kiemelt figyelmet fog fordítani.

A hajónapló után is oppozíciók és megfordításaik szervezik a narrációt: a következő fejezet címe *Az Újvilág*, s négy részre van osztva, követe az útvonalat, amit az Óvilág elhagyásától Sao Paólig tart. A következő fejezet első és második része Braziliáról szól, de nem a bennszülöttekről, hanem a városi és városkörnyéki életmódról. Ez a részlet is hordoz egy finom megfordítást: korábban elmondja, hogy azzal az ígérettel „csalták” Braziliába, hogy az egyetemi tanítás mellett, hétvégénként bőven lesz majd ideje a bennszülötteivel foglalkozni. Ám a bennszülöttek helyett a helyi fehérek, a meg nem talált indiánok aktív vagy passzív gyilkosainak leszármazottairól olvashatunk beszámolót. Végül egy (geográfiai) hatalmas ugrással Indiába kerülünk, utolsó menekülési kísérletként.

Tehát nem kevés előkészület után kerül sor a négy bennszülött népről szóló leírásokra, amit még egy záró fejezet követ, ahol (ismét) egy rendkívül különös, a hajónaplóval szerkezetileg oppozícióba állított részletbe ütközik az olvasó. A narrátor hirtelen, a terepkeresés kellos közepén hozzálát egy dráma megírásához, de ahelyett, hogy beidézne a töredéket a beszámolóban, ahogy a hajón írt naplórészlettel teszi, inkább egy professzionális értelmezéssel mutatja be. Míg a napló az egyetlen olyan rész a könyvben, amely a forrás abszolút közelségének, a napnyugta során történtek azonnali lejegyzésének látszólagos dokumentuma, mintegy az értelmezés mint utólagos totalizáció teljes hiányának demonstrációja, addig itt éppen ellenkezőleg, már csak (egy nem létező) dráma olvasatával találkozhatunk; s míg az előbbi az Újvilág első élménye, addig az utóbbi a braziliai élmények lezárása. A kiemelt példából tisztán láthatóvá válik, hogy a könyv szerkezetét elsősorban a lehető legszigorúbban végigvitt halasztás és megfordítás játéka irányítja, ugyanaz, ami tematikus szinten is uralkodik.

Ennek pedig a már említett napló a középpontja. A legszembeötlőbb sajátossága a stílusa, amely leginkább az érzékenység korának *fentebb stíljét* és vele a felvilágosodás szellemét idézi fel. Nagyon elüt a könyv többi részétől, s nem csak emiatt az eltéveszthetetlen stílus miatt, hanem amiatt is, hogy ez az egyetlen olyan részlete a könyvnek, amely lineárisan mesél el valamit. A legalkalmasabb kifejezés erre itt az anakolúton volna: ez ugyanis a mondat szintaktikai szerkezetének megszakítása, az elvárt mondatrész helyettesítése egy oda nem illővel. Persze annyival ki kell egészítenem a meghatározást, hogy itt nem szintaktikai, hanem szemantikai töréssel van dolgunk, s az anakolúton az *irónia* egyik ismertetőjele Paul de Man szerint<sup>8</sup> (a hagyományos retorikák inkább a szerzői szándék, esetleg a kontextus felől közelítik meg, de ezek, különösen az előbbi, vitatható szempontok). A felépítése



szigorú retorikai rendet mutat: először egy bekezdés erejéig kiélezi a különbséget a hajnal és a napnyugta között, mégpedig úgy, hogy az antitézissel kezd: a tudósok és a görögök szerint a hajnal és a napnyugta ugyanaz a jelenség, s aztán elmondja a hipotézist: a hajnal csak a nap kezdete, míg a napnyugta a nap megismétlése. A beszéd tehát egy megfordítással (az argumentációéval) indul, miközben az elrendezését tekintve is fordított: először ismerjük meg a confirmatiót, propozícióval és argumentációval, s csak aztán következik a narratio, mégpedig a leírás<sup>9</sup> – a kézikönyvek szerint viszont az előírt sorrend: 1. exordium (erről azt tartják el is maradhat, s a naplóban nincs is); 2. narratio (tények, leírás); és 3. confirmatio. Ebben az esetben tehát érdemes élesen elválasztani a *stílus és a retorika* fogalmát, mert míg a napló stílusa valóban kísértetiesen hasonlít például Csokonai *pictura* verseinek dikciójára, a beszéd részeinek *sorrendje* viszont a fordítottja annak. A retorika két szintje van itt szembeállítva egymással, vagyis egy újabb szinten találkozunk azzal, amit már szerkezeti építőelemként és uralkodó tematikus motívumként említettünk, az oppozícionális megfordítással.

Van azonban a *Szomorú trópusokban* nem sokkal előbb egy szakasz, ahol a narrátor arról beszél, hogy a filozófiai tanulmányai során milyen típusú érvelést tanultak meg, s hogy ez a szofisztika milyen kiábrándító volt számára.

„Ott kezdtem rájönni, hogy minden probléma, akár súlyos, akár jelentéktelen, megoldható egy olyan mindig azonos módszer alkalmazásával, amely a kérdés két hagyományos látásának szembeállításában áll; az elsőt józan észérvekkel fogalmazzuk meg, aztán ezeket az érveket a második segítségével megsemmisítjük; végül egyiknek sem adunk igazat, s a harmadik látásmód segítségével felfedjük mindkét nézet fogyatékoságát, és terminológiai bűvészkedéssel mindkettőt ugyanannak a valóságnak kiegészítő megjelenési formáira vezetjük vissza...”<sup>10</sup>

A napló érvelése éppen fordítva, visszafele folyik: először bizonyítja, hogy vannak olyan gondolkodók, akik a hajnalt és az estét egy jelenség két megjelenési formájára vezetik vissza – de tévednek, mert a kettő annyira más, hogy két jelenségnek kell tekinteni. Ezután következik az *egyik látásmód*, amit a harmadiknak meg kellett volna semmisítenie: a hajnal a nap kezdete, a napnyugta az ismétlése; és legvégül az, aminek legegyszerűbben kellett volna álnia: a hajnal a jövő jele, a napnyugta a múlt jele (mégpedig nem az aprólékos, újraélésre kényszerítő, hanem a kellemes emlékezés ideje [az eredetiben: la *mémoire se montre littérale et se souvenir*])<sup>11</sup>. A naplóban a kétféle emlékezettel egy újabb oppozíció kerül terítékre: a szószerintiség (littérale) rossz és mint aprólékos *ismétlés* áll szemben az összefoglalt, átcsoportosított és értelmezett, valamilyen transzformáción átszurt emlékekkel. Az emlékezet kettős felosztását egyébként már a könyv elején is említi<sup>12</sup>, amikor kiemeli, hogy hűz és felejtésre és kristályosításra volt szüksége a megírásához. Összegzésként elmondhatjuk, hogy a naplóban a retorika mint alakzatok rendszere (azaz a figurativitás, a nem szószerintiség) van szembeállítva a meggyőzés retorikájával (ami főleg az inventióra vonatkozik itt, bár megjelenni csak a dispositióban tud), az utóbbi rovására – egy olyan szövegben, amely ugyancsak retorikus (a szó mindkét jelentésében), még akkor is, ha kiazmikusan tükrözi a hagyományos retorika diszpozícióra vonatkozó előírásait.

Csakhogy a napló éppen a transzformáció hiányát hangsúlyozva van kiemelve a könyv többi része közül: mint már említettük, a szöveg a narrátor szerint *idézet* az akkori napló-

jából, azaz az események azonnali rögzítése; ráadásul nemcsak az emlékezet teljes kikapcsolásának dokumentuma, hanem – mint minden idézet – szó szerinti ismétlés is. Vagyis az anakolúton mellett a naplóban egy másik kontextuális jelzést is találunk az iróniára, és ha az irónia nem éppen attól lenne olyan izgalmas alakzat, hogy sohasem *biztos*, mondhatnám, hogy így már biztosak lehetünk abban, hogy a napló ironikus. Ironikus olvasatában azonban már az önéletrajzokhoz hasonló struktúra körvonalait láthatjuk kibontakozni: két szubjektum tükrös alakzatát, ahol a narrátor saját korábbi énjére reflektál egy trópus segítségével.

Ezt az ironikus értelmezést finomítja a napló természetszemlélete is: a napnyugta leírása a felhők, a tenger és a végtelen horizont között létrejövő fényhatások és események bemutatása, s ez azért fontos, mert a választás a felvilágosodás newtoni fénytánára támaszkodó világszemléletének megismétlésével egyenértékű, s a mindenféle kristályosítást nélkülöző ismétlés a könyv szerint értéktelen (leszámítva a lebegtetett iróniát). A felvilágosodás szellemi előzménye, a fiziko-teológiai irodalom számára tehát a szépnek a színek révén történő megragadása is túlmutat az anyagvilágon. A szóban forgó szerzők főként azokat a fényhatásokat kedvelik, amelyek a végtelenbe táruló égbolton jelennek meg – mintegy szintézisbe hozva a világ szépségének a két legfőbb alkotóelemét a kozmosz látványát és a fényt –, elsősorban a napkelte és a napnyugta idején. Ezért olyan gyakoriak a reggel gyönyörűségét vagy az „estvé”-t bemutató, s a korábbi költők hasonló témájú műveitől épp a newtoni fényhatások révén eltérő technikájú leírások... [például] az ég színei és a napsugarak fénytörése a felhőkön (esetleg a folyó tükrén) illetve átalakulásuk.<sup>13</sup>

A newtoni színtan felmerülése azért is érdekes, mert a strukturalizmus ősének egy anti-newtoniánus színtan kidolgozóját tekinthetünk: Goethét, aki szembeszegült Newton oksági magyarázatával és a színeket kizárólag a tapasztalás tulajdonságaként értelmezte. Ebben megtalálható a nyoma morfológiai vizsgálódásai eredményeinek, ugyanis szerinte ez a tudomány megvilágíthatná azt, hogy a növények végtelen változatossága egy jelenségre vezethető vissza, amelynek a formák mind különféle megvalósulásai. Például egy növény minden formája kölcsönös összefüggésben van a többivel: a középpont pedig a levél (és ezt Goethe az útinaplójában fogalmazza meg), mert a szár leveleket hordoz, a levél rügyeket, és szár rügyként levél volt. Ez az ősjelenség az emberi gondolkodásban ámulatot kelt, fenséges.<sup>14</sup> Lévi-Strauss – aki a *Szomorú trópusok* után három évvel megjelenő *Strukturális antropológia* c. könyvében expliciten is utal Goethe-re, mint a strukturalizmus ősére – a napló tematikájával is egy olyan hagyományra utal elég nyomatékosan, ami szemben állhat a gondolkodásával, ezzel is megerősítve az ironikus olvasat lehetőségét.<sup>15</sup>

A napló helye is sokatmondó, a könyv egyik fordulópontján kerül terítékre: akkor, amikor a narrátort szállító hajó kanyarodni kezd és ezzel elhagyja az „Óvilágot”, de mindez a naplóíró számára a legkevésbé sem érdekes, hiszen lefoglalja a látvány, illetve annak a megörökítése. Ezzel egy újabb figuratív szint kerül a napló „föle”: az Óvilág elhagyása és a napnyugta, a nap megismétlése is egy alakzatban jelenik meg; a radikális másságot kergető etnográfus a két világ, a civilizált (nappal) és a vad (éjjel) közti átmenetet a civilizáció (a nappal) „megismétléseként” jeleníti meg. Egy allegóriához itt az Óvilág stílusa (a felvilágosodás stílusa) még szimbólumként kapcsolódik.

A *Szomorú trópusok*ban máshol is megjelenik a stílus fogalma, de allegóriaként: a



kaduveókról szóló fejezetben, aminek az első, híres mondatában arról beszél, hogy a népek rendszert alkotó szokásai egy sajátos, félreismerhetetlen stílussal vannak megjelölve. Ebben a fejezetben főként a kaduveók szokatlan testfestési szokásait igyekeznek értelmezni: ennek a stílusnak az a legfenségebb vonása Lévi-Strauss számára, hogy egyszerre tud aszimmetrikus és szimmetrikus is lenni, azaz egy olyan oppozíciót felfüggeszteni, ami feloldhatatlannak tunik. Fontos ez a motívum, hiszen a szimmetria tükrözésen alapul, egy eredeti és az eredeti tökéletesen azonos megismétlésének egymás mellé helyezésén. Azaz éppen arra példa, amire a naplóról szólva is utaltam már: az ismétlés tagadása ismétléssel.

Végül a díszítés gyakran az egyidejűleg alkalmazott szimmetria és aszimmetria kettős elvét is tiszteletben tartja, ami egymással szembenálló díszítő sorok alakjában fejeződik ki, amelyeket ritkán osztanak két egyenlő részre függőleges vagy vízszintes vonallal; gyakrabban jobbra vagy balra dőlő átlóval osztják ketté, vagy négyelik, vagy pedig cikkelik. [...] A kaduveo stílusban nem kevés bonyolult vonással találkozunk hát. Először is ott az a kettőség, amely más-más síkokra vetül, mint egy tükörszalomban [...] De ezeket az ellentéteket későn fogjuk fel; statikus jellegűek; a művészet lendülete, vagyis az a mód, ahogy elképzelték és kidolgozták a motívumokat, minden síkon ellenkezik ezzel az alapvető kettőséggel: mert az ősi témákat először széttagolják, aztán melléktemákká állítják össze, amelyek ideiglenes egységbe iktatják az előbbiektől kölcsönzött részleteket; ezeket meg olyan módon helyezik el egymás mellett, hogy az eredeti egység úgy bukkan fel újra, mint valami bűvészmutatványban.<sup>16</sup>

A szöveg figyelemreméltóan tud két síkon mozogni: egyszerre értelmezi tárgyát, a kaduveo díszítőművészetet és visszautal magára az értelmezés metódusára is, ami oppozíciók után kutat majd feloldja azokat. Ez a metatextuális allegória ugyanakkor nem ér itt véget. Lévi-Strauss értelmezése végeredményben egy hiányra koncentrálna: a vizsgált társadalomból ugyanis hiányzik egy dualizmus, ami a környéken élő másik két népnél megtalálható, noha ezt a kettős továbbosztást Lévi-Strauss a hármas kasztosodás miatt fellépő problémák *álmegoldásának* tekinti. A kaduveo nép azonban az álmegoldást nem tudta társadalmi szinten megvalósítani (azaz újraosztani a meglévő hármast), ezért a művészetében szublimálva jelenítette meg, úgy, hogy a szimmetriát (a kettőség szimbólumát) vegyítette az aszimmetrikus (a három kaszt szimbóluma) motívumokkal. A kaduveo stílus tehát egy pótlék (a felesleges félbevágás) pótléka.

Ez a magyarázat azonban egy újabb megfordítással szembesíti az olvasót: tükörképe Lévi-Strauss más magyarázatainak, amelyekben a háromosztatúság mindig egy kettős szembenállás szublimációja: ha egy mítoszban ég, föld és tenger a világ három szférája, akkor a föld és a tenger csak a lent továbbosztása, ami így a fenttel áll szemben, és ami azt célozza, hogy megszüntesse a fent – lent egyébként megszüntethetetlen és zavaró szembenállását.<sup>17</sup> Lévi-Strauss azonban ebben az esetben a hármasságot nem elfojtott kettőségként értelmezi, hanem a hármasság eredendő hiányosságainak megszüntetésére tett kísérletként. De van az interpretációnak egy rejtett ismétlése is: a kaduveo rajzok értelmezése egy hármas rendszert, a magyarázatban felhozott két népet, a bororókat és a guanákat valamint a harmadikat, a kaduveókat egy kettes szembenállásra vezeti vissza: a nyíltan és a szublimáltan duális szembenállására, azaz megismétli azt, amit szerinte a

bennszülöttek tesznek, amikor a hármás (aszimmetrikus) rendszert vegyítik az oppozícióssal. Ezért írtam azt, hogy kétszeresen is allegória: először is egy általános allegorikus megfogalmazása Lévi-Strauss interpretációs eljárásának, másrészt a konkrét értelmezést is újramondja. Tehát amíg a naplóban a stílust szimbolikusan láthatjuk, ebben a Lévi-Strauss-értelmezésben allegorikus (parafrazálva: a hármás rendszert fokozatosan elmossa és átalakítja a kettes: „*a művészet lendülete, vagyis az a mód [la façon – a mi fazon, stílus szavunk jelentésében is], ahogy elképzelték és kidolgozták a motívumokat, minden síkon ellenkezik ezzel az alapvető kettősséggel*”).

Az előbbi, hosszabb idézetben lévő tükörszalón [salon de miroirs<sup>18</sup>] metaforában könnyen megtalálhatjuk a probléma képi megfogalmazását: a kettősségek szembenállását csak egy harmadik entitás jelenléte szavatolja, a tüköré, amely megismétel és az eredeti mellé helyez: hadd emlékeztessen az útirajz és az önéletrajz tükörszerű struktúrájára itt az olvasót. A tükör voltaképpen az író – olvasó alakzata is, aki begyűjti és szétszórja a kettősségeket: az olvasás allegóriája.

Ráadásul itt a mód, a stílus [la façon] szó a kiszabás jelentésárnyalata révén a retorika invenció részeként is érthető (hiszen a kiszabás egy ruha összevarrandó részeinek kivágása az alapanyagból), amivel abban a részletben találkozhattunk, amelyben Lévi-Strauss bírálja azt az invenció fajtát, amit filozófiaszakos hallgatóként művelt. Ez egy oppozíciót vezet vissza egy harmadik elemre, mivel annak az elemei egy jelenség különböző megjelenési formái, vagyis a hármasság dualizmussá konvertálásának egyik lépése. Amit viszont nem csak Lévi-Strauss használ gyakran, hanem láthatóan a vadjai is kedvelik, így Lévi-Strauss ezzel az allegóriával ismét a bennszülöttekkel való azonosságát rejti el és mutatja fel.

A napló iróniája nem csak azért nagyon lényeges, mert nyilvánvaló, hogy Lévi-Strauss sokat emlegetett „romantikusságának” vádja főképp a szövegnek az iróniát figyelmen kívül hagyó, szószerinti olvasatán alapul, s nem is azért, mert egy újabb eldöntetlenséget vezet be a szövegbe, hanem egy sokkal lényegesebb kérdésben is döntő szava lehet. Ez pedig az allegória kérdése: az irónia alakzata mellett, ahogy az a kaduveo arcfestés értelmezésében is kimutatható, az allegória is gyakran színre lép, és nem csak a *Szomorú trópusok*ban, hanem Lévi-Strauss más műveiben is. És amennyiben a napló ironikus, akkor ez az irónia az allegória alakzatát is érinti, vagyis az allegória iróniája lehet, s ez nagyon érdekes kérdéseket vet fel, például a recepciója vizsgálatában is: ugyanis Edmund Leach Lévi-Strauss történelemfogalma kapcsán utal arra, hogy Lévi-Strauss időfogalma leginkább Proustéra hasonlít, s ennek kapcsán megemlíti azt is, hogy szerinte (és C. Davy szerint) Lévi-Strauss írásai tömve vannak irodalmias szójátékokkal és hivatkozásokkal, ami nagyon emlékeztet a szimbolizmus poétikájára – és a *packed* szót használja<sup>19</sup>, ami egyben erősen konnotálja a csomagolást is, a stílus és a retorika gyakori, lefokozó metaforáját. Ezzel újra felmerül a szimbolikusság és az allegorikusság már említett kérdése (ami mindig összekapcsolódik a stíluséval), aminek tisztázása hozzájárulhat egy elmélyültebb Lévi-Strauss olvasathoz.

Az allegória iróniájának jelenléte azonban súlyosabb következményekkel is jár, hiszen az allegória, amit a naplóban ironikusan használ Lévi-Strauss, munkaeszköze is. Ezeknek a következményeknek a megmutatásához azonban távolabbról, több kitérő beiktatásával kell a hajón írt napló szövegét ismét megközelítenem.



„KIS MASINA”, ALLEGÓRIA: A SZOMORÚ TRÓPUSOK

Már említettem Lévi-Strauss mítoszok elemzésére bevezetett „módszerét”, s némi ízelítőt adtam belőle a kaduveo fejezet tárgyalásakor, most azonban valamivel árnyaltabban fogom bemutatni, mert szükségem lesz rá a későbbiek során.

A módszer természetesen finomodott a kidolgozása óta, de én a változatlan, s így állandónak tekinthető részleteire fogom helyezni a hangsúlyt. Nyomaiban már az első híresebb munkájában, A rokonság elemi struktúráiban is megtalálható, de mítoszok interpretációjában először *A mítoszok struktúrája*<sup>20</sup>c. tanulmányában használja, amely a *Szomorú trópusok*-kal egy időben, 1955-ben jelent meg. Ebben a szövegben a módszert úgy mutatja be, mint a mítoszok elemzésében később használandó eszközt, mégpedig az egyszerűség kedvéért az Oidipusz-mítoszon (mert azt nem kell kivonatolnia), majd zunyi teremtésmítoszokon. Az elemzés a mítoszban fellelhető bináris oppozíciókra koncentrál, s a mítosz elemeit (mitémák) úgy csoportosítja, hogy ezek az elemek valamely oppozíció valamelyik tagja alá legyenek sorolva. Az Oidipuszban két párt talál: az egyik a túlértékelt rokoni kapcsolat (pl. Oidipusz feleségül veszi anyját; Antigoné eltemeti fivérét, megszegve a tilalmat), szemben az elértéktelenedettel (Oidipusz megöli atyját, Eteoklész megöli fivérét), a másik az önszaporító (Oidipusz megöli a szfinxet) és a nem önszaporító (a mítosz tulajdonnevei, amik az egyenesen menés nehézségeire utalnak, pl. Oidipusz = „dagadt lábú”). A Lévi-Strauss által később alkalmazott jelölés szerint<sup>21</sup>: *túlértékelt rokonság : alulértékelt rokonság :: önszaporító : nem önszaporító* oppozíciók egymásutánjára bontható fel az elbeszélés, amit úgy magyaráz Lévi-Strauss, hogy a mítosz „*azt a lehetetlen helyzetet fejezné ki, amelybe az ember autokthton voltába vetett hitet [...] hirdető társadalom kerül, ha át kell térnie erről az elméletről annak a ténynek a beismerésére, hogy valójában mindegyikünk egy férfi meg egy asszony egyesüléséből született*”<sup>22</sup>. A tanulmány következő példájában, a zunyi mítoszok elemzésében azonban az oidipuszi oppozícióknál sokkal ismerősebbnek tetsző példákat sorakoztat fel: élet/halál; földművelés/vadászat/háború; növényevők/dögevők/ragadozók (itt már nem az ő jelölését használom, hanem a manapság sok helyütt látott jelölést, a célnak megfelelően továbbfejlesztve). S a párokhoz csatolt magyarázat: „*a mitikus gondolkodás felismer egyes oppozíciókat, s ezek közt fokozatos átmenetet hajlamos létesíteni. [...] két fogalmat, amelyek közt lehetetlennek látszik az átmenet, először két olyan megfelelővel helyettesítenek, amelyek elfogadnak közvetítőként egy harmadikat.*”<sup>23</sup> Ezért az élet – halál oppozíciót felváltja egy hármasság, de ebben a hármasságban a közvetítő fogalom, a vadászat (ami a földművelés és a háború közé kerül) valójában még mindig a fő oppozíció irányítása alatt marad, azaz nem tudja meghaladni a kiinduló oppozíciót.

Vajon nem ugyanezt olvassuk-e, több mint tíz évvel későbbi kiadásban, a már-már szállóigévé vált mondatban: „*A struktúrafogalom egész történetét középpontok középpontokkal történő helyettesítésének sorozataként kell elgondolnunk egészen az általunk emlegetett törésig. A középpont újra és újra, szabályozott módon különböző formákat és neveket kap. A metafizika története, miként a Nyugat története is, ezeknek a metaforáknak és metonímiáknak a története lenne.*”<sup>24</sup> – íme, így foglalta össze Derrida a dekonstrukció egyik alaptételét és vizsgálatának tárgyát.



A különbség mindössze abban van, hogy Derrida idézett szövegének elkerülhetetlen aktuusa, ígérete szerint a törés felmutatása véget vethet a helyettesítéseknek, míg Lévi-Strauss, a késői Derridával összhangban ezt végtelennek tartja: az Oidipusz-mítosznak határozott véleménye szerint Freud is része, s minden (így az ő értelmezése is), ami a mítosszal kapcsolatba hozható.<sup>25</sup>

Visszatérve pillanatnyilag fontos témánkhoz, az oppozíciók majdnem végtelenül helyettesítik egymást, azért, hogy rátaláljanak egy közvetítőre, ami azonban mindig visszasorolható a kiinduló oppozíció alá (azaz a közvetítés mindig sikertelen)<sup>26</sup>; a bemutatott tanulmányban Lévi-Strauss ennél nem megy tovább, csak azt mutatja még meg, hogy a korreláció elve irányítja a cseréket a mítosz különböző változatai között, azaz, ha az egyik oppozíció tematikusan megváltozik, annak mindig analóg eltérések lesznek a következményei, de úgy, hogy eközben a két változat közti viszony maga nem változik. A későbbi mítoszelemzésekben azonban van egy nagyon lényeges eltérés ehhez képest: az oppozíciók feltárását és sorba rendezését (ami a konkrét szöveg narrációján alapul) mindig követi egy allegorikus olvasat, ami leggyakrabban a társadalmi struktúra problémáinak megfogalmazását mutatja ki az oppozíciókból előálló narratívából. Erre a legkézenfekvőbb példa most a kaduveo értelmezése, amit fent bemutattam: ott is egy társadalmi helyzet, a három endogám kaszt elégtelenségének megoldási kísérlete lenne a kettős felosztás, ami a bororóknál és a guanánál társadalmi síkon jelen van, mert a három nagy réteg kettő van osztva olyan felekre, melyeknek tagjai csak az azonos harmad másik felével házasodhatnak.

Most már csak az maradt hátra ebben a tanulmányban, hogy megmutassuk – a kaduveo példánál határozottabban – hogy a módszer, amit a fent bemutatott tanulmány egy hasonlatában *kis masinának*<sup>27</sup> nevez Lévi-Strauss, s amellyel a mítoszokat (és még sok mindent) vizsgálja, kimutathatóan zümmög a *Szomorú trópusok*ban is, s hogy levonjuk ennek a tanulságait.

Visszatérünk a naplóhoz. Azt tudjuk már, hogy egy fordított argumentációval indít a szöveg, majd a naplemente eseményeit mutatja be sorban, követve azok időrendjét. Először tehát szembeállítja egymással a *reggelt* és az *estét*, így ez lesz a kiinduló oppozíciónk. Ezt az oppozíciót a szövegben egy újabb váltja fel, mégpedig úgy, hogy a *napnyugtát* a nappali események megismétléseként jellemzi, míg a *hajnalt* előrejelzésként. A következő pár a *jövő* és a *múlt*, vagy az *előre-* és a *visszautalás*, ám a legkifejezőbb ellentét a *képzelet* szemben az *emlékezettel*.<sup>28</sup> Ez az oppozíció azonban még mindig közvetíthetetlennek látszik, így a napnyugta mint ismétlés, emlékezés tovább oszlik kellemes és kellemetlen emlékezésre, az első maga az emlékezés, a második pedig az újraélés mint emlékezés, vagy amit már korábban is említettem, a szó szerinti ismétlés (amivel a kellemes emlékezés mint összefoglaló és megszűrő, értelmező emlékezet áll szemben)<sup>29</sup>. A következő pár, mert az elbeszélő még mindig oppozíciók közt vergődik, a napnyugta és az irányváltás lesz, mert hiszen a napnyugta megfigyelése miatt nem vesz tudomást (amit paradox módon említ is) arról, hogy a hajó elhagyta az Óvilágot<sup>30</sup>; érdemes felfigyelni arra, hogy itt két változás kerül oppozícióba, az egyik a nap változása, amely „*elveszti tiszta körvonalait [...] hogy álcázzon valami készülődést*”, a másik a hajó irányváltása, mindkettő éppen „*félúton jár*”, mozgásban van. Azaz itt már belép a rendszerbe egy olyan oppozíció, amely már mintegy önmagában hordozza a két



kiinduló oppozíció közti közvetítés lehetőségét, mégpedig metaforikusan is: a hajó, a közvetítő valóban közvetít, hiszen embereket szállít az Újvilágba.

Az utazók, bár minden mozog, mégis rabságban vannak, „*hogyan megbűnhődjenek azért a kiváltságért, hogy a föld egyik végéről a másikra szállítják őket*”, és ebben a mondatban megint egy oppozíció rejtőzik, a föld egyik és másik vége, de szoros olvasatban ez a kettő egy és ugyanaz: annak a rejtett vágyának a megfogalmazása, amely a változás ellenében az állandóságot hajszolja, akárcsak a saját jelenlétével legitimált etnográfus, aki saját maga tanúja. A következő mondatban aztán újabb oppozíció tűnik fel, újabb közvetítővel: az utasok mit sem tudnak az emberekről, akik a hajót mozgatják (pontosabban a gépeket a hajó gyomrában), „*de azoknak kisebb gondjuk is nagyobb, mint hogy látogatót fogadjanak, az utasoknak, hogy lemenjenek hozzájuk*”, s a közvetítőknek, „*a tisztéknek pedig hogy mutogassák őket és fordítva*”. Itt tehát a hajó továbbosztása történik meg, de maga a szöveg is hangsúlyozza, hogy sikertelenül, az aktív (személyzet) és passzív (utasok) összeegyeztethetetlenek.

Ezután a narrátor belekezd a napnyugta eseményeinek a leírásába, mégpedig úgy, hogy nyugat felől tesz egy teljes fordulatot az események lejegyzése során, mintha a korábbi rabság eltörléseként azt mutatná meg, hogy a rabság egy végtelen horizontra enged teljes rálátást, s hogy a passzivitás és állandóság feloldható ezzel a mozgással: mert mire a megfigyelő visszatér nyugati kiindulópontjára, addigra ott már minden megváltozott. De a következő bekezdésben új oppozíciót vezet be a narrátor: „*A napnyugta két jól elkülöníthető szakaszból áll.*” Itt a kettévágás forrása a nap lesz, ami a szöveg szerint először építész s csak aztán lesz festő, hogy sugarai már csak visszavertek, de ilyenkor „*a nappal és az éjszaka közt egy éppoly valószerűtlen, mint időleges alakzatnak is helye van.*” A magyar változat *alakzatnak* fordít egy szót, az *architecture-t*, amit valószínűleg nem kell megmagyarázni: de nyilván szerencsésebb lett volna az *építmény* szó, mert egy kisebb ellentmondást kiélezhetne: mégpedig azt, hogy az építész és a festő is építményt készít, ami megint mintha (a lehetetlent megkísérelve) közvetítő próbálna lenni a narrátor által bevezetett oppozíció közt, ráadásul úgy, hogy ismét felhangzik a kiinduló oppozíció, az éj és a nappal.

Miután leírta a két átmeneti szakasz eseményeit, újabb átmeneti szakasz következik: ekkor következnek azok a „*mindig azonos, de előreláthatatlan jelenségek*”, amelyek a színeket sorra fordítják át a kiegészítő színükké: „*kifürkészhetetlen alkímiával végül mindegyik szín a saját kiegészítőjévé változik át*”. A szövegben ezután már csak annak leírása következik, ahogy lassan besötétedik.

Az oppozíciók, Lévi-Strauss *kis masinája* szerint, sorban a következők: reggel/este: nappal/napnyugta; képzelet/emlékezet: emlékezés/újraélés; utas mozdulatlansága/mozgás: nap mozgása/hajó mozgása; passzív utas/ aktív: tiszték/személyzet; este/napnyugta: építész/festő. Azaz az értelmezés megmutatja, hogy Lévi-Strauss a napló szövegében „*felismer egyes oppozíciókat, s ezek közt fokozatos átmenetet hajlamos létesíteni. [...] két fogalmat, amelyek közt lehetetlennek látszik az átmenet, először két olyan megfelelővel helyettesítenek, amelyek elfogadnak közvetítőként egy harmadikat*”, mint azt már idéztem tőle, a Mítoszok struktúrájából, amikor a kis masina működését mutattam be.

Csak hogy mielőtt válaszolnék arra a nagyon is lényeges kérdésre, hogy Lévi-Strauss módszerének alkalmazhatósága saját „fikciós” szövegére milyen következményekkel járhat

magára a módszerre és az elméletére, emlékeztetnem kell az olvasót, hogy Lévi-Strauss nem áll meg az értelmezéseiben ezen a ponton, azaz az oppozíciók feltárása után, hanem igyekszik megtalálni azt a társadalmi folyamatot vagy a struktúrának azt az aspektusát, amit az oppozíciók egymásra következő sora allegorizál, mint azt a kaduveo testfestés értelmezésekor tette.

A napló retorikai olvasata feltár egy rejtett allegorikus történetet, hasonlóan a kaduveo olvasathoz. Először a hajó motívumát vesszük szemügyre: egyrészt a szemlélő a körülötte zajló történések miatt nem veszi észre a mozgását, de ez a mozdulatlanság a napló előtti részben is megjelenik: „Az egész épp ellentéte volt az utazásnak. A hajót nem szállítási eszköznek, inkább hajléknak és otthonnak éreztük, amelynek ajtaja elé mintha nap nap után új díszletet rakott volna a világ forgókorongja. [plateau tounant – inkább forgószínpad]<sup>31</sup>” A naplóban aztán többször hasonlítja a jelenségeket színházi előadáshoz, illetve díszlethez, amivel mintha a szereplők és darab hiányát hangsúlyozná. A mozgás – mozdulatlanság oppozícióban (ld. fent) azonban a hajó és a napnyugta logikailag mégis egymás mellé helyeződnek, amikor az utassal kerülnek szembe: így a darab és díszlet átértelmeződik, a darab valójában maga a hajó lesz, a leírt díszletek közt. A mozgását okozó rejtett gépezet azonban elárulja, hogy nemcsak egy trópus allegóriája a hajó – az egyszerre észrevétlen, ám radikális átmenet, amely a világ egyik végéről a másikra viszi az utast (ami, mint már rámutattam, egyszerre két különböző, de egybeeső pont közti út), hanem maga a mozgás teszi a metafora, sőt az alakzatok allegóriájává –, hanem a kis gépezet is, amely feltárja a vad gondolkodás oppozícióit és azok rejtett értelmét, a tudat játékait.

A tudat játékaiban azonban van egy másik metaforája is a szövegben: „A tudat játéka is kiolvashatók ezekből a párás csillagképekből”<sup>32</sup>. Nagyon jelentőségteljes mondat ez: eszerint a napnyugta – a főszereplő díszlet – maga is szöveg, amelyből kiolvashatók a tudat játéka is, amiket tehát tükröznek a (ismét pontosítani kell itt a fordítást) bolyhos konstellációk (az eredetiben: *constellations cottoneuses*), ami erős metaforikus utalás a leírandó eseményekre, a felhők különböző alakzataira, amelyeket a napnyugta során öltenek. Itt tehát nem csak a különböző konfigurációkat öltő (de nem végtelen számú) elemek jelennek meg, hanem az olvasás, ami – talán nem igényel érvelést – az értelmezés metaforája; s az értelmezés itt a tudat játékaiban találja a szövegben, akárcsak a *kis masina*. Az ismeretek megszerzése a megfigyelő-értelmező gondolkodási sajátosságainak megfelelő szempontok kiválasztásán múlik, „És egyáltalán nem úgy, ahogy az újkantianusok állították, vagyis mert gondolkodásom elkerülhetetlen kényszert gyakorol a dolgokra, hanem sokkal inkább azért, mivel gondolatom maga is tárgy”<sup>33</sup> – írja néhány oldallal előbb, vagyis a tudat játéka és a felhők játéka ugyanott vannak, metonimikusan érintkeznek egymással. Akárcsak a hajó és az utasa. Csakhogy amiket egy metafora összeforraszt, azokat ugyanakkor meg is tartja különbözőknek, s ezt a hajó mint *kis masina* és a napnyugta mint *kis masina* egymásba helyezése is hangsúlyozza: a két allegória kölcsönösen értelmezi egymást, de egyik sem tudja eltörölni a másikat, s ráadásul mindkettő szemben áll az utas, a naplóíró mozdulatlanságával. A nagyobb alakzat amint fel akarná falni a kisebb alakzatot: kísértetiesen emlékeztet ez F. Schlegel vágyára, már ami az ironia ironiája végtelenségének megszüntetését illeti. „Miféle istenek szabadíthatnának meg minket ezektől az iróniáktól? Az egyetlen lehetőség az volna, ha akadna egy olyan fajta



irónia, amely mindezeket a kis és nagy iróniákat képes felfalni és elnyelni, s így többé nem kerülnének a szemünk elé.”<sup>34</sup> Vagy Derrida nagy masinájára.

Talán nem meglepő, hogy van még egy gépezet a könyvben: a társadalom, a bennszülött szemében: „Intézményekre és szokásokra úgy tekintenek a bennszülöttek, mint valami gépezetre, melynek egyhangú működése semmit se bíz a véletlenre, szerencsére vagy a tehetségre. A sorsot csak úgy befolyásolhatják, ha ilyen veszedelmes határokig merészkednek, ahol a társadalmi normák már értelmüket veszítik.”<sup>35</sup> De néhány mondattal odébb megállapítja, hogy az etnográfust is ugyanaz a „naiv” vágy hajtja mint a lázadó indiánokat, s ezzel magyarázható az útleírások népszerűsége is, amelyeket úgy megvet, de azért megért az elbeszélő. Eddig a gépek semlegesek voltak, itt azonban egy olyan gépezet tűnik fel, ami legyőzhetetlen és elnyomó, ami a szubjektumra tör, s ami ellen lázadni kell. Egy társadalmi gépezet és egy társadalmat tükröző gépezet oppozíciója tárul fel: de vajon oppozíció-e? Vajon a *kis masina*, az allegória, a szomorú trópus nem gépezet-e Lévi-Strauss szemében, amely ellen lázadnia kell, mert akárcsak a napnyugta, a *kis masina* is a valódi, radikális átmenetről tereli el az utazó figyelmét<sup>36</sup>?

Csábító lenne erre a következtetésre jutni, de érdemes még a végső tanulság levonása előtt a dolgozat korábbi tanulságait is mérlegelni. A napló stílusáról írottakban arra a következtetésre jutottam, hogy a stílusnak első megközelítésben szimbolikus szerepe van; a második, Lévi-Strauss irányította olvasat már az allegorikus nyelvhasználat uralkodását mutatta ki, s az allegória és a szimbólum harcának egyik irodalomtörténetileg is fontos csatáját Paul de Man épp Rousseau levéregényében, az Új Héloise-ben mutatta ki. Azért írom, hogy „épp”, mert Rousseau Lévi-Strauss legfontosabb elődje volt, nem csak a *Szomorú trópusok*ban és más tanulmányiban elszórt néhány mondatos vallomásai, hanem a külön Rousseau-nak szentelt értekezése szerint is<sup>37</sup>. De Man a Rousseau-olvasatában arra a következtetésre jut, hogy az Új Héloise-ben az allegorikus nyelv győzedelmeskedik a szimbolikus felett, mégpedig egy lemondás eredményeképp,<sup>38</sup> s ezt az interpretációt több rousseau-i tájleírás összehasonlításával támasztja alá: egy romantikus, buja táj, amelyhez a szimbólum kapcsolódik és Julie kertjének szembeállításával, amelyben minden természetes ugyan, de az emberi kéz munkája. Ez Lévi-Strauss nyelvhasználatában: a természet kultúrába fordulásának pillanata és tanúja lenne. A *Szomorú trópusok*ban egy rousseau-i allegorikus táj (természet) igyekszik elrejteni egy allegorikus hajó (kultúra) elmozdulásait, miközben az olvasás minden szekvenciális pillanatát felfüggeszti az irónia; és ez a motívum visszavezet minket egy másik témához, az önéletrajzhoz, amely a fikció vagy történelem helyére a fikció és történelem, élet vagy halál helyére az élet és halál (*már nem*) oppozíciót helyezi a prozopopeia alakzatában. Az útleírás ugyanezt teszi a sokszorosán egymást tükröző allegória és az irónia figurájában. Azaz a *Szomorú trópusok*, akárcsak az útleírás, mítosz.

És ez a válasz arra a fent éktelenkedő kérdésre is, hogy mi lehet a következménye annak, hogy Lévi-Strauss tudományos masinája működöképes az útleírásban is: amíg az útleírásokkal kapcsolatban gyakran emlegetett átmeneti rítus metaforája tartalmazza a kimenekülés utáni visszatérést is, az allegória, a *kis masina* örökké azonossá teszi Lévi-Strausst a vadjával, úgy alakítva éssé a vagyokat, hogy az allegória temporalitását egy végtelen pillanatba sűríti a saját iróniája. Hiszen az allegória az egymás mellé helyezés alakzata, az irónia pedig felfüggesztésé, de ebben a szövegben mindazt, amit az allegória horizontális szekvenciákba

rendez, az allegória iróniája egy vertikális síkban összegzi. Az így létrejövő rendszer a zenekari partitúra struktúrája, ez utóbbi pedig Lévi-Strauss szövegeiben gyakori hasonlata a mítoszok struktúrájának. A mítosz ennek a tropologikus struktúrának a *színrevitele*. A tét nem is kevés: említettük, hogy az állandó halasztás oka az a paradoxon, amely az antropológia létrehozásával egy időben el is törli azt. A másikkal való azonosulás egyben a másik eltörlése is, ám az allegória és az irónia azonosító mozzanata sosem törli el a másságot; ez az antropológia és trópusok szomorúsága. A Lévi-Strauss-i antropológia egyetlen esélye abban a végtelen mozgásban van, amit a mítosz és mítoszerőtelmezés, egy *kis masina* és egy nagy masina egymást sosem kizáró értelmezésében, a mítoszból érhető tetten. Paul de Man ezt az olvasás allegóriájának nevezte el, de a fogalom mitikus, Lévi-Strauss-i eredetét sosem tudta eltörölni.

S ha a *kis masina* kétségtelenül szándékosan kezd működni a *Szomorú trópusok*ban, akkor elkerülhetetlen a következtetés, hogy ez az útleírás mítosz. Ebben a gesztusban a *nyugati* és a *vad* radikális különbségnek eltörlését érhetjük tetten (még akkor is, ha *A mítoszok struktúrája* ezt az oppozíciót még stabilnak és áthághatatlanak tudja is), ugyanannak a gesztusnak az őst, amelyet évekkel később Derrida a metafizika fogalmában totalizált. Tudjuk, az a metafizika Platónról Lévi-Straussig csak a „jelenlét mítosza”. Ám Derrida vak marad a *Szomorú trópusok* legfontosabb tanulságára: hogy a mítosz épp olyan paradox struktúra, mint az írás vagy a pharmakon.

## A MÍTOSZ NEM MÍTOSZ

A *Szomorú trópusok* olvasata olyan struktúrákat mutat fel, amelyek az irodalomelmélet diskurzusában később főszereplőként léptek színre, ám sosem Lévi-Strauss neve alatt. A *kis masina*, a mítoszelemzés, amely nyelvi struktúrák dekonstruktív narratívájának kiemeléséből és a narratíva totalizálhatatlanságának bemutatásából áll, a de Man nevéhez fűződő *retorikai olvasat* alakzatában vált (bizonyos olvasóközösségekben) legitim módszerré, Derrida pedig a nyugati filozófia mítoszositásával tette a *kis masinát* dekonstrukcióvá.

Mindkét gesztus a középpont, a *Szomorú trópusok* metafiktív allegóriáján alapul: azon, hogy miközben Lévi-Strauss a „tudományos” életművében következetesen tagadja a nyugati gondolkodás mitikusságát, és tiltja a *kis masina* alkalmazását e tárgyra, az egész életművet (az utazással, mint az antropológusi beavatás és legitimáció bizonyítékával) megalapozó *Szomorú trópusok*ban mégis működteti.<sup>39</sup>



Jegyzetek

- 1 CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Szomorú trópusok*. Budapest, 1973, Európa Könyvkiadó. Ha fontos, a hivatkozásoknál az eredeti, francia kiadás oldalszámait is megadom szögletes zárójelben, a következő alapján: UO: *Tristes Tropiques*. Paris, 1973 (1955), Librairie Plon.
- 2 EDMUND LEACH: Lévi-Strauss. London, 1970, Fontana, 9. p.: „*We may think of Lévi-Strauss' writings as a three-pointed star radiating around the autobiographical ethnographic travel book Tristes Tropiques.*”
- 3 Várhatóan önálló tanulmányként fog megjelenni az a fejezet, amely az irodalomelmélet radikális tanainak sterilizálását és annak történetét mutatja be az antropológiában, s amelyet itt terjedelmi korlátok miatt kihagytam.
- 4 JACOBS, Carol: *Architectures of Oblivion: Lévi-Strauss's Tristes Tropiques*. In UO.: *Telling Time*. Baltimore, 1993, The John Hopkins University Press, 18-66. p.
- 5 l. m. 35. p.
- 6 l. m. 9. p.
- 7 l. m. 31. p.
- 8 vö.: PAUL DE MAN: Az irónia fogalma. In *Esztétkai ideológia*. Budapest, 2000, Janus-Osiris. 195. p.
- 9 vö.: ROLAND BARTHES: A régi retorika. In THOMKA BEÁTA (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó, 150-155. p. Azért a barthes-i osztályozást vettem át, mert a sokkal kézenfekvőbb Szörényi-Szabó-féle *Kis magyar retorikából* hiányzik a *Confirmatio* összefoglaló elnevezés, bár a részeiben kevés és számunkra lényegtelen az eltérés. (SZÖRÉNYI LÁSZLÓ-SZABÓ G. ZOLTÁN: *Kis magyar retorika*. Budapest, 1997, Helikon Kiadó, 42 skk.
- 10 l. m. 48. p.
- 11 l. m. 62. [69.] p.
- 12 l. m. 39. p.
- 13 VÖRÖS IMRE: *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*. Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó, 59. p.
- 14 Vö.: CARLO SEVERI: *Struktúra és ösforma*. In DESCOLA-LENCLLOUD-SEVERI-TAYLOR: *A kulturális antropológia eszméi*. Budapest, 1993, Századvég Kiadó. 157. p.
- 15 Érdekes, hogy Leach monográfiájában a Lévi-Strauss-i elemzés szemléltetésére a színtant választja, azt, ami még mindig a newtoni alapokon nyugszik, többek közt azon, amit Goethe sosem volt hajlandó elfogadni: hogy a fehér szín a spektrum összes színét tartalmazza, és hogy minden szín kikeverhető (additív módon) három alapszín, a vörös, a kék és a zöld valamely kombinációjából. Leach érvelése azon nyugszik, hogy a spektrum kontinuum, az emberi színek (pl. zöld és piros) viszont már kognitív aktusok eredményei, akárcsak a köztük lévő oppozíciók és feloldásai (sárga a fenti példában) is. A módszert később részletesebben is bemutatom. LEACH: l. m. 21-25.
- 16 l. m. 207-208. p.
- 17 vö.: CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Az Asdiwal-történet. In UO.: *Strukturális antropológia II*. Budapest, 2001, Osiris Kiadó, 152. p. Vagy UO.: *Mitologiques III. L'origine des manières de table* Paris, 1968, Librairie Plon, 406. p.
- 18 *Szomorú trópusok*. 218. p.
- 19 l. m. 16. p.
- 20 UO.: A mítoszok struktúrája. *Strukturális antropológia I*. Budapest, 2001, Osiris Kiadó, 164-183. p.
- 21 Ahol a „:” a szembeállítás, a „::” a korreláció jele.

- 22 I. m. 172. p.
- 23 I. m. 178. p.
- 24 JACQUES DERRIDA: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. *Helikon*, 1994. 1-2. sz. 22. p. (Gyimesi Timea fordítása)
- 25 vö.: I. m. 173. p.
- 26 Leach például folytatja az Oidipusz-elemzést a mítosz további részeivel. I. m. 68-80. p.
- 27 I. m. 169. p.
- 28 „A hajnal csak a nap kezdete; az alkonyat az ismétlődése” I. m. 61. p.
- 29 „Az emlékezés nagy gyönyörűség az embernek, de nem úgy, hogy aprólékosan emlékezik az ember, mert nem sokan szeretnék újraélni a fáradalmakat és szenvedéseket, melyekre pedíg szívesen emlékeznek vissza” Uo.
- 30 „A nap [...] mintha szándékosan megnőne, hogy álcázzon valami készülődést – a Mendoza irányt változtatott.” I. m. 62. p.
- 30 Szomorú trópusok. 60. [67.] p.
- 31 I. m. 61. p.
- 32 I. m. 53. p.
- 33 FRIEDRICH SCHLEGEL: Az érthetlenségről. In *Kultusz és áldozat*. Budapest, 1981, 87. p. Idézi: PAUL DE MAN: A temporalitás retorikája. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. Pécs, 1996, Jelenkor Kiadó. 51. p. (Beck András fordítása)
- 34 I. m. 34. p.
- 35 Derrida is azzal vádolja Lévi-Strausst, hogy „botrányosnak” tartja az átmenetet az oppozíciók közt (*A struktúra, a jel és a játék...*-ban), ám a nyelv és a metanyelv közti törés eltörlését, amit Lévi-Strauss a mítosz jellemzőjének tekint, veszélyesnek nevezi.
- 36 CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Jean-Jacques Rousseau, az embertudományok megalapítója. In *Strukturális antropológia II.* 35-42. p.
- 37 vö.: A temporalitás retorikája. 27. p.
- 38 Mindezt nem cáfolja Derrida Lévi-Strauss-olvasata a *Grammatológiában*: amint Lévi-Strauss logocentrissága láthatóvá válik abban, ahogy az írást és az ártatlanság elvesztését a *Szomorú trópusok*ban összekapcsolja, ugyanúgy Derrida sem menekül meg ettől az ökonómiától. A mítosz derridai fogalmát, amely egyszerre tűnik fel negatív (azaz külső) és pozitív (azaz belső) fogalomként, ugyanez irányítja. És ugyanezért találjuk meg de Mannál is a mítoszt mint minden szöveg figurális struktúráját és mint üldözendő tévedést