

# Az önéletrajz mint arcrongálás<sup>1</sup>

Az önéletrajz elméletét visszatérő kérdések és megközelítések sora kínozza, amelyek nemhogy tévesek, vagyis erőltetettek vagy helytelenek, de korlátozóak is, hiszen valójában már az önéletrajzi diszkurzusra vonatkozó alapvető elképzeléseik is meglehetősen problematikusak. Így lépten-nyomon a saját gyakorlatukban rejülő problémakörökön feneklenek meg — kiszámítható monotóniával. Az egyik ilyen problémát az a törekvés jelenti, mely megkísérli úgy definiálni és kezelni az önéletrajzot, mintha az az irodalmi műfajok közé tartozna. Mivel a műfaj fogalma nemcsak esztétikai, hanem történelmi funkcióval is rendelkezik, itt nem pusztán az önéletíró saját élményétől megóvó távolság a tét, hanem esztétika és történelem esetleges egybeesése is. Figyelemreméltó, mennyi energiát fektettek ebbe az egybeesésbe, kivált az önéletírás esetén. A műfajjává avatás révén az önéletrajz felülemelkedik a pusztá tudósítás, krónika, vagy emlékirat irodalmi státusán, és szerényen bár, de helyet kap a főbb irodalmi műfajok kanonikus hierarchiájában. Mindez persze némi zavarodottsággal párosul, hiszen a tragédiához, az eposzhoz, vagy a lírai költészethez képest az önéletrajz mindig kisse gyalázatosnak és önmagába merülőnek tűnik, mely talán éppen azt mutatja, mennyire összeférhetetlen az esztétikai értékek monumentális méltóságával. Bármi legyen is az oka, az önéletrajz csak fokozza a zavart, minthogy nem hálálja meg az előléptetést. A műfaji meghatározásra tett kísérletek értelmetlen és megválaszolhatatlan kérdésekbe torkollnak. Beszélhetünk-e önéletrajzról a tizen-nyolcadik századot megelőzően, vagy kifejezetten a preromantikához és a romantikához köthető jelenségről van szó? A műfaj történeszek az utóbbira hajlanak, ami nyomban felveti a kérdést, hogy akkor mit kezdünk Augustinus *Vallomásainak* önéletrajzi aspektusá-

val — ez a probléma a közelmúlt néhány merész próbálkozása ellenére is távol áll a megoldástól. Lehet-e önéletraizot írni versben? Még az önéletírás legújabb teoretikusai körében is akadnak olyanok, akik határozottan tagadják ennek lehetőségét, ám anélkül, hogy válaszukat megindokolnák. Így az önéletraiz kutatásakor irrelevánssá válik Wordsworth *Prelude*-jének<sup>2</sup> figyelembevétel, jöllehet aligha akad az angol hagyománnyal foglalkozók között olyan, aki meg tudná emésztetni ezt a kizárást. Mind a tapasztalat, mind az elmélkedés azt mutatja, hogy az önéletraiz nemigen vethető alá műfaji behatárolásnak; minden egyes esete kivételnek tűnik a szabály alól; maguk a művek mindig áthajlanak szomszédos vagy akár gyökeresen eltérő műfajokba; ami pedig talán a legsokatmondóbb tény: a műfaji viták, melyeknek a tragédia vagy a regény esetében olyan óriási heurisztikus értékük lehet, az önéletraiz kapcsán lehangolóan meddőek maradnak.

A tüzetes körülírásra tett másik visszatérő kísérlet, mely minden bizonnyal sikeresebb, noha cseppet sem meggyőzőbb, mint a műfaji besorolás, az önéletraizot a fikcióval állítja szembe. Az önélettraiz mintha egyértelműbben függne konkrét, potenciálisan bizonyítható eseményektől, mint a fikció. Úgy tűnik, mintha a referencialitás, a reprezentáció és a diegézis egy egyszerűbb módzatához tartozna. Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmot, ezek a valóságtól való eltévelyedések azonban továbbra is egyetlen szubjektumból erednek, akinek identitását tulajdonnévnek biztosra vett olvashatósága határozza meg: a *Vallomások* narrátorát Rousseau saját bevallása szerint is átfogóbban határozza meg Rousseau neve és aláírása, mint a *Julie*-ét. Ám tényleg olyan biztosak vagyunk abban, hogy az önéletraiz ugyanúgy kötődik valamiféle referenciához, ahogy egy fénykép kötődik a témájához, vagy egy (realista) kép a modelljéhez? Azt képzeljük, hogy az élet úgy *hozza létre* [*produces*] az önéletraizot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is *tesz* az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmi vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg? S minthogy az itt működni vélt mimézis csupán egyetlen figurációs mód a többi közt, kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz

többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, méghozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységére? Gérard Genette nagyon pontosan fogalmazza meg a kérdést egy lábjegyzetben a prousti figuráció tárgyalásakor. Két figurációs minta különösen találó kapcsolódását magyarázza — a virágok és a rovarok képét hozva példának Charlus és Jupien találkozásának leírásából. Erről a Genette által „concomittance”-nak (pontos időzülésnek) nevezett effektusról lehetetlenség megmondani, tény-e vagy fikció. Ugyanis, mondja Genette, „elegendő a szöveg kívül (a szöveg előtt) elhelyeznünk magunkat [mint olvasókat], és menten elmondhatjuk, hogy az időzítés direkt úgy lett manipulálva, hogy létrehozza a metaforát. Csak egy olyan szituáció, amelyről azt feltételezzük, hogy kívülről, a történelem vagy a hagyomány által lett rákényszerítve a szerzőre, s ezért (az ő számára) nem fikatív, írja elő az olvasó számára a genetikai ok-okozatiság hipotézisét, melyben a metonímia mint ok, a metafora pedig mint okozat szerepel, szemben a teleologikus ok-okozatisággal, melyben a metafora a véggél (fin), a metonímia pedig az eszköz annak elérésére — ez utóbbi struktúra mindig lehetséges tiszta fikciónak gondolt szövegek esetén. Proustról lévén szó, mondanunk sem kell, hogy ezen a szinten a Recherche-ből vett minden egyes példa végnélküli vitát eredményezhet abban a kérdésben, hogy ugyanazt a regényt fikcióként vagy önéletrajzként olvassuk-e. Talán benne kéne maradnunk ebben az örvénylő forgásban (tournoiet).”<sup>3</sup>

Úgy tűnik tehát, hogy a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetetlenség. Azonban benne lehet-e maradni egy eldönthetetlen helyzetben, ahogy Genette szeretné? Meglehetősen kellemetlen élmény, amint azt bárki tanúsíthatja, aki egyszer is ottragadt egy forgóajtóban vagy egy körhintán. A mi esetünkben pedig annál is kellemetlenebb, hiszen ez az örvénylő forgás a végtelenségig gyorsulhat, és igazából nem szukcesszív, hanem egyidejű. Ha egy megkülönböztetési rendszer két olyan elemre épül, melyek — Wordsworth szavaival — „[nem egyeznek] egyikkel sem, s [egyeznek] mindkettővel egyszerre”, akkor az a rendszer valószínűleg nem ép.

◊ Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum köl-

csönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. A struktúra éppúgy rejt különbségtevést, mint hasonlóságot, hiszen mindkettő a szubjektumot megalkotó felcserélésen alapszik. Ez a tükrös struktúra (*specular structure*) beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává, mindez azonban pusztán nyilvánvalóvá teszi a szerzőség szélesebb körű igényét, ami mindig fellép, valahányszor egy szöveget valaki *által* létrehozottnak mondunk, és feltesszük, hogy annál érthetőbb, minél inkább fenáll ez a helyzet. Ami végsősoron azt jelenti, hogy bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi.

Am amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az. A műfaji meghatározás nehézségei, melyek hatásuk alatt tartják az önéletrajz kutatását, egy lényegi instabilitást ismételnék, mely a modellt már megalkotásakor szétbomlasztja. Genette forgóajtó-metaforája segít megértenünk, mi okozza ezt: találón fejezi ki a trópusok forgó mozgását, és nyomatékosítja, hogy a tükrö-mozzanat (*specular moment*) alapvetően nem szituáció vagy esemény, amit egy történelemben lokalizálhatnánk, hanem egy nyelvi struktúra manifesztációja a referens szintjén. A tükrö-mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt a tropologikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését is. Az önéletrajz érdekessége ily módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő — nem ezt teszi —, hanem hogy meghökkenítő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítések-ből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.

Hiszen amiképpen az önéletrajzok ragaszkodnak a szubjektum, a tulajdonnév, az emlékezet, a születés, szerelem és halál, valamint a tükrösség (*specularity*) kettőzöttségének témáihoz — ezzel nyilvánítva ki kognitív és tropologikus felépítésüket —, legalább annyira igyekeznek kibújni is e rendszer kényszere alól. Az önéletrajzok írói csakúgy, mint az önéletrajzokról írók, ellenállhatatlan szükségét érzik annak, hogy a megismeréstől az elhatározásig és a tettig jussanak, s hogy spekulatívból politikai vagy jogi autoritássá váljanak. Philippe Lejeune például, akinek munkái példaszerű alapossággal vonultatják fel az önéletrajz megközelítésének összes módját, makacsul ragaszkodik ahhoz — és ezt a ragaszkodást azért

nevezem makacsnak, mert úgy tűnik, nincs alátámasztva érvekkel és bizonyítékokkal —, hogy az önéletrajz identitása nem pusztán reprezentációs és kognitív, hanem szerződés jellegű, vagyis nem trópusokon, hanem beszédaktusokon nyugszik. A címloldalon szereplő név nem egy önismeretre és megértésre képes szubjektum tulajdonneve, hanem aláírás, ami a szerződést jogi — és semmi esetre sem episztemológiai — autoritással látja el. Az, hogy Lejeune szinonimaként használja a „tulajdonnév” és az „aláírás” szavakat, egyszerre jelzi a kérdést övező zavart és a probléma bonyolultságát. Hiszen mihelyst lehetetlennek bizonyul számára, hogy a név tropológikus rendszerén belül maradjon, s mihelyst ontológikus identitásból szerződéses ígéretre kell váltania abban a pillanatban, hogy a performatív működést állítja, e működés nyomában kognitív megszorítások közé íródik vissza. Az olvasó a szerző tükörszerű alakjából annak bírójává válik, hatalmi szervvé, akinek az a dolga, hogy ellenőrizze az aláírás autentikusságát és az aláíró viselkedésének konzisztenciáját, vagyis azt, hogy az illető mennyire tartja vagy nem tarja magát az általa aláírt szerződéshez. Mindenekelőtt azt kellett eldönteni, hogy szerző és olvasó — vagy (ami végsősoron ugyanaz) a szöveg szerzője és az ő nevét viselő szövegbeli szerző — közül kinek jusson a transzcendentális autoritás. Ennek a tükrös párnak a helyébe egyetlen szubjektum aláírása került, aki immár nem hajlik vissza önmagára tükörszerű önmegértésben. Lejeune olvasata és elméleti fejtegetései azonban azt mutatják, hogy az olvasó transzcendentális autoritásként viszonyul ehhez a szerződésbeli „szubjektumhoz” (ami tulajdonképpen nem is szubjektum többé), és ez teszi lehetővé számára az ítélezést. A tükrös struktúra áthelyeződött ugyan, de nem lett meghaladva, így pontosan abban a pillanatban, amikor a kívülrekerülést hangoztatjuk, újból belépünk a trópusok rendszerébe. Az önéletrajz kutatását ez a kettős mozgás tartja fogságában: a szubjektum tropológijából való kikerülés szükségessége és e szükség éppoly elkerülhetetlen újbóli beíródása a megismerés tükrös modelljébe. Ezt az absztrakt állítást egy példaszerűen önéletrajzi szöveg, Wordsworth Esszék sírfeliratokról című munkájának olvasásával szeretném illusztrálni.<sup>4</sup>

A három esszéből nem csak az elsőt vizsgáljuk, amit Wordsworth lábjegyzetként a *Kirándulás* VII. könyvéhez is hozzásatolt, hanem a *The Friend*-ben megjelent, s feltehetőleg 1810-ben íródott három

egymást követő esszé alkotta lánc egészét. Aligha szükséges hosszas érvelés, hogy kiemeljük egy olyan szöveg önéletrajzi elemeit, mely ellenállhatatlan kényszerrel fordul át sírfeliratokról szóló esszéből maga is sírfelirattá, pontosabban a szerző saját monumentális vésetévé vagy önéletrajzává. Az esszék számos sírfeliratot idéznek különféle forrásokból, olyan közhelyszámba menő könyvekből, amilyen John Weever 1631-es *Ancient Funeral Monuments* {*Ősi síremlékek*} című munkája, vagy pedig előkelő irodalmi példák közül, Gray vagy Pope tollából. Végezetül azonban Wordsworth saját magától idéz, méghozzá a *Kirándulás* egy szakaszát, amit egy bizonyos Thomas Holme sírfelirata és élete ihletett. Az említett rész a lehető legkimértebb nyelven meséli el egy süket férfi történetét, aki azzal ellensúlyozza fogyatékoságát, hogy a természet hangjait könyvek olvasásával helyettesíti.

A *Prelude* olvasói számára meglehetősen ismerős lehet e történet cselekménye, mely startégiai megfontolásból egy példaszzerű szöveg példaszzerű konklúziójává vált. Egy társalgásról szól, mely *fenn van tartva* egy olyan *veszteségen* túl vagy veszteség ellenére is; ami — mint ez esetben — lehet véletlen születési rendellenesség, de felléphet váratlan megrázkódtatásként is, egyszer katasztrofális, másszor jelentéktelennek tűnő sokk formájában. A sokk megszakít egy viszonylag stabil állapotot. Gondolhatunk a *Prelude* olyan híres szakaszaira, amilyen az újszülötthöz szóló himnusz a II. könyben („Áldott az újszülött gyermek...”), mely azt mondja el, hogyan mutatkozik meg „emberi életünk első / költői lelkülete”. Előbb megteremtődik a kölcsönös csere és dialógus állapota, azután minden előzetes figyelmeztetés nélkül megszakad, amikor „vonzódásaim pilléreit kimozdították”, majd ismét visszaáll, mikor azt olvassuk, hogy „...az épület állt, mintha önnön lelke / tartotta volna fenn!” (II. 294–96). Vagy gondolhatunk a vízbefúlt férfira az V. könyvből, aki „ama fáktól, domboktól és víztől / tündöklő helyen bukott fel / szálfává meredten, kísérteties ábrázattal, / mint réműletes szellemalak” (V. 470–73)<sup>5</sup>; Wordsworth elmondja, hogy akkor ott, kilencéves kisfiúként, abban a gondolatban lelt megnyugvást, hogy könyvekben már találkozott hasonló jelenetekkel. Mindenekelőtt pedig az a legalább ennyire híressé vált epizód jut eszünkbe, amely csaknem közvetlenül az iménti jelenet előtt található: „A winanderi fiú”.<sup>6</sup> Számos nyelvi ismétlődés köti össze a *Kirándulásból* vett szakaszt, mellyel a sírfeliratokról szóló esszék zárulnak,

a fiú történetével, akinek utánzásban lelt örömét egy hirtelen beálló csend szakítja meg, mely saját halálát és azt követő felélesztését (*restoration*)<sup>7</sup> jelzi előre. Mint ismeretes, ez az epizód szolgál — egy korábbi változatában — szövegszerű bizonyítékokkal annak alátámasztására, hogy a veszteség mindezen alakjai, akik a *Prelude*-ben lépten-nyomon feltűnnek — lebénult, megcsonkult emberek, vízbefúlt hullák, vak koldusok, halálukon lévő gyerekek —, tulajdonképpen Wordsworth saját költői énjének a megjelenítői. Felfedik az önéletrajzi dimenziót, ami ezen szövegek mindegyikében közös. A kérdés azonban továbbra is az, hogy miként értsük ezt a már-már megszállottságba csapó foglalatosságot a csonkítással, mely gyakran valamely érzékszerv elvesztésének formájában, vaksággként, süketiségként, vagy — mint „A winanderi fiú” kulcsszavában — *nemasággként* jelenik meg, valamint hogy ennek alapján mennyire tekinthető megbízhatónak az ezt követő igény az ellensúlyozásra és felélesztésre. Ennek a kérdésnek további vonzatai vannak a tekintetben, hogy milyen viszonyban állnak ezek a mesék a *Prelude* más epizódjaival, amelyekben ugyan szintén találkozni megrázkódtatásokkal és megszakításokkal, ám azok fenséges hangulatban jelennek meg, amikor is a veszteség állapota már nem látható tisztán. Ez persze túlvezet a jelen írás keretein; ehelyütt arra kell szorítkoznom, hogy érzékeltessem a sírfeliratokról írott esszék relevanciáját az önéletrajzi diszkurzus mint ön-helyreállító diszkurzus átfogóbb kérdése kapcsán.

( A halállal szemközti felélesztés igénye Wordsworth sírfeliratokról írott esszéiben következetes metafora- és gondolatrendszeren valamint dikción nyugszik, amit Wordsworth már az első esszé elején bejelent, hogy utána végig azt fejtegesse. Egy közvetítésekből álló rendszerről van szó, ami átalakítja a vagy/vagy-szerű szembeállítások radikális távolságát egy olyan folyamat során, mely — a kezdeti viszony (vagy viszony-hiány) negativitását érintetlenül hagyó átalakítások révén — lehetővé teszi az egyik végteltől a másikig történő mozgást. A halál *vagy* élettől az élet és halál irányába történik itt elmozdulás, kompromisszum nélkül. A szöveg egzisztenciális töltete az elmúlás hatalmába való teljes beletörődésből ered; Wordsworth írásában szó sincs semmiféle „tagadás tagadása”-szerű leegyszerűsítésről. A szöveg összeegyeztethetetlen dolgok közötti átmenetek sorát építi fel: város és természet, pogány és keresztény, egység és általánosság, test és sír — ezeket az az általános elv hozza

össze, mely szerint „az eredet és a cél (*tendency*) szétválaszthatatlanul összetartozó fogalmak.” Nietzsche pontosan a szimmetrikus ellenkezőjét mondja majd később ennek az *Adalék a morál genealógiájához*-ban — „az eredet és a cél (*Zweck*) két különböző vagy legalábbis megkülönböztetendő probléma”<sup>8</sup> —, a romantika és a posztromantika történetíróinak mégsem okozott nehézséget, hogy e szimmetria rendszerén belül egyetlen történelmi útvonalban egyítsék ezt az eredetet (Wordsworth) ezzel a céllal (Nietzsche). Ugyanez az útvonal — az út ugyanezen képe — jelenik meg a szövegben mint „az élet mint utazás eleven és vonzó analógiái”, amely utazás megszakad ugyan a halállal, de nem ér vele véget. A rendszer egészére Wordsworth a mozgásban lévő nap mindent átívelő, hatalmas metaforáját alkalmazza: „Amiképpen e bolygó gömbjén hajózva, úton a nap lenyugvásának régiói felé, mindinkább ama tájak felé térülünk, ahol a napot keltekor szoktuk megpillantani; továbbá úton kelet felé — ami képzeletünkben a reggel szülőhelye — végül arra a tájra jutunk, ahol utoljára látjuk a napot, mielőtt eltűnne szemünk elől; hasonlóképpen jár a merengő Lélek is: az elmúlás felé utazóban az öröklét országa felé halad, és szintúgy: kutassa bár kietartóan ama derűsebb tájékokat, végül — előnyére s épülésére — úgyis visszakerül a tűnékeny dolgok, a keserűség és a könnyek vidékére.” Ebben a metafora-rendszerben a nap nem pusztán természeti tárgy, noha mint olyan elég erőteljes ahhoz, hogy vezéreljen egy képsort, mely az ember munkáját törzsből és ágakból álló fának, a nyelvet pedig „a gravitációs erőhöz vagy a belélegzett levegőhöz” hasonlónak (154. o.), a fény parúziájának látja. A fény trópusának közvetítésén keresztül a nap a tudás és a természet figurájává válik, annak emblémájaként, amit a harmadik esszé „abszolút önrendelkező szellemnek” nevez. A tudás és a szellem feltételezik a nyelvet és magyarázattal szolgálnak a nap és a sírfelirat szövege közt felállított viszonyra: a sírfelirat — mondja Wordsworth — „ki van téve a napvilágra; a nap letekint a kőre, a mennyei esők rázuhognak”. A nap a sírfelirat szövegét *ohvasó* szemmé válik. Az esszé egy Shakespeare-rel foglalkozó Milton-idézet útján azt is megmondja, miből áll ez a szöveg: „szorúl *neved* ily gyöngé tanura?”<sup>9</sup> Olyan költők esetében, mint Shakespeare, Milton, vagy maga Wordsworth, a sírfeliratban — az ő kifejezésével — nem áll más, csupán a „puszta név” (133. o.), amint azt a nap szemé olvassa. Ezen a ponton azt mondhatjuk, hogy „az érzéketlen és értelmetlen kő nyelve” „hangot” kap, és a *beszélő*



kő mintegy ellensúlyozza a *látó* napot. A rendszer a naptól a szemén keresztül eljut a névként és hangként felfogott nyelvig. Nem nehéz beazonosítani a nap központi metaforáját kiteljesítő figurát, mely ezáltal kiteljesíti azt a tropologikus spektrumot is, amit a nap létrehoz: a prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruhazza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang szájat, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A prosopopeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve — akár csak a Milton-versben — olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc *{face}* és az arcrongálás *{deface}* körül, az *alak(zat)* *{figure}*, az alaköltés *{figuration}* és az alakvesztés *{disfiguration}* körül.<sup>10</sup>

Retorikai nézőpontból szemlélve a sírfeliratokról szóló esszék alkotta értekezés a Milton és Shakespeare nevéhez társított prosopopeia magasabbrendűségét tárgyalja a Pope nevéhez társított antitézissel szemben. Stílus és elbeszélői dikció tekintetében a prosopopeia a finom áttűnés művészete is egyben (ezt pedig könnyebb kivitelezni egy önéletrajzban, mint egy epikus elbeszélésben). A fokozatos átmenetek eredményeképpen „az ellentétesnek tűnő érzések nem egymással szemben, hanem másféle, finomabb viszonyban állnak”. A sírfelirat stilisztikája igen távol esik a szatíra „értelmetlen antitéziseitől”; könnyed áthelyezések útján halad előre, hogy „egyenletes lépcsőzetességgel vagy finom átmenettel egy másik, rokon tulajdonságba tűnjék át” — mondja Wordsworth —, „nem hagyhatván el az egymás mellett békén megférő tulajdonságok körét”. A metafora és a prosopopeia a tematikus pátoszt egy finoman árnyalt dikcióval párosítja. Mindez Wordsworthnál egy sajátos dialektikán alapuló önéletrajzi elbeszélés győzelmét eredményezi, mely a lehető legátfogóbb trópus-rendszer is egyben.

Ám a szöveg a rendszer tökéletes zártsága ellenére is tartalmaz olyan elemeket, melyek az egyensúly megbontásán túl a szöveg szervezőelvét is szétbomlasztják. Láttuk, milyen lényegi szerepe van a névnek — akár szerzői tulajdonnév, akár helynév — a láncolat összetartásában. Abban a meghökkentő szakaszban azonban, amely a hömpölygő folyó metaforájával az eredet és a végcél egységét hivatott illusztrálni, Wordsworth határozottan azt állítja, hogy

míg szó szerinti értelemben a holt figura valóban lehet egy név, akárcsak Milton Shakespeare-ről írott versében, azaz „egy térképről vagy valós természeti tárgyról őrzött kép,” addig „a szellem [...] *éppoly* elkerülhetetlenül — nem lehetvén más, mint: egy határok és dimenziók nélküli gyűjtőmedence — semmivel sem lehetett kevesebb, mint a végtelenség.”<sup>11</sup> A szó szerinti és a figuratív szembeállítása itt a névvel rendelkező és a névnélküli szembeállításának az analógiáját követi, jóllehet az egész érvelés éppen ezt a szembeállítást igyekszik minden erővel meghaladni.

A Milton-idézet egy további szempontból is figyelmet érdemel. Elhagy hat sort az eredetiből, amihez kétségkívül joga van, ez azonban árulkodó a szöveg egy másik, ennél is zavarbaejtőbb anomáliáját tekintve. Amint láttuk, a sírfeliratok avagy önéletrajzok diszkurzusának a prosopopeia — a síron-túlról-jövő-hang fikciója — az uralkodó figurája; egy felirat nélküli kő függőben hagyná a napot a puszta semmiben. Ennek ellenére Wordsworth a három esszé több pontján is óv a prosopopeia használatától, attól a konvenciótól, hogy a „*Sta Viator*” az elhunyt hangján szólítsa meg az élet útján járó utazót. Az efféle kiazmikus figurák, melyek a beszéd és a hallgatás attributumainak segítségével lépnek túl a halál és az élet állapotán, Wordsworth szerint „túlságosan megrendítőek és múlandóak” — ami elég különösen hangzó kritika, hiszen a vigasztalás folyamata maga is a múltáson alapszik, másrészt pedig maguk az esszék éppolyan megrendítőek akarnak lenni, mint a könnyező „hallgatag márvány” Gray Mrs. Clarkról írott sírversében. Valahányszor a prosopopeia tárgyalására kerül a sor — márpedig ez legalább háromszor megtörténik — a gondolatmenet példátlanul homályossá válik. „Úgy jeleníteni meg [az elhunytat], mintha saját sírboltjából szólna,” Wordsworth szerint nem más, mint „gyengéd fikció”, „homályos közbeiktatás, [mely] harmonikusan egyesíti az élők és a holtak világát...,” vagyis mindazt, amit az önéletrajzi szál tematikája és stilsztikája megvalósítani szándékozik. A következő bekezdésben mégis azt olvassuk, hogy „az utóbbi forma — nevezetesen tehát az, amelyikben a túlélők a *saját* személyükben szólnak — mindent egybevéve jóval kívánatosabbnak tűnik számomra”, mivel „kizárja a másik alapját képező fikciót” (132. o.). Wordsworth tulajdonképpen a prosopopeiából származó alakzatokat rója fel Gray és Milton hibájául. A szöveg saját fő figurájának kerülésére int. Valahányszor ez történik, az intellemt egy mélyebb logikai zavar fenyegető veszélyére utal.

A Milton-szonett kihagyott részei lehetőséget kínálnak arra, hogy számot adjunk erről a veszélyről. Az elhagyott hat sorban Milton arról beszél, mekkora terhet jelentenek Shakespeare „könnyed dalai” azok számára, akik — mint mi is, mindannyian — csak „lomha művészetre” képesek. Azután így folytatja:

saját képzeletünk megszünteted  
s márvánnyá dermedt túl-dús szellemed<sup>12</sup>

Isabel MacCaffrey következőképpen parafrázálja ezt a két nehezen érthető sort: „a képzeletünk kiragadtatik 'belőlünk', hátrahagyva a lélektelen testet mint valami szobrot”. A sírfeliratokról írott esszéken belül a „márvánnyá dermedt” kifejezés menthetetlenül előhívja a prosopopeiában megbúvó látens veszélyt, nevezetesen, hogy a holtak megszólaltatásával<sup>13</sup> — a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően — az élők ugyanazon oknál fogva egycsapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba. Az „Állj meg, Utazó!” alapfeltevése ily módon keserű mellékjelentésre tesz szert, mely nem pusztán saját halálunk előrevetülését jelenti, hanem tényleges belépésünket a holtak dermedt világába. Érvelhetnénk amellet, hogy Wordsworth kellően tudatában van ennek a fenyegető veszélynek ahhoz, hogy az beleíródjék a tükrös önismeret kognitív, szoláris rendszerébe, mely az esszék alapját képezi, s ezért a prosopopeia használatától való óvások inkább tekinthetők stratégiai és didaktikus jellegűnek, mintsem tényleges intésnek. Tisztában van vele, hogy a fiktív hang általa szorgalmazott „kizárása” és az élők valódi hangjával való helyettesítése voltaképpen újból behozza a prosopopeiát, mégpedig a *megszólítás* fikciójában. Mindazonáltal jogos gyanakvást ébreszt, hogy Wordsworth ezt kihagyások és elentmondó kijelentések útján állítja.

A szöveg legfőbb ellentmondása — melynek ugyanakkor óriási elméleti jelentőségét is köszönheti — egy ehhez kapcsolódó, ám ettől eltérő mintázatban jelentkezik. Az *Esszék* keményen ostromozák a szatíra és a szidalmazás ellentétekre épülő nyelvezetét, ugyanakkor ékesen emelnek szót a nyugalom, a békesség és a higadtság világos nyelvezete mellett. Amennyiben azonban felteszszük a helyénvaló kérdést, hogy a kettő közül melyik — az agresszió vagy a nyugalom beszédmódja — uralkodik a szövegben, akkor egyértelműen azt találjuk, hogy az esszékben terjedelmes sza-

kaszok vannak, melyek kifejezetten szembeállításokra épülnek és támadó jellegűek. „Nem tűrhetem, hogy egyetlen Személy is utamat állja — még ha kimagasló és kiérdemelt megbecsülésnek örvend is Honfitársaim körében”; ez a Pope-ra tett utalás, sok más ugyancsak őhozzá intézett kijelentéssel együtt, nem éppen finomkodó. Wordsworthöt annyira nyugtalanítja ez az ellentmondás — ami *igenis* ellentmondás, hiszen az égvilágon semmi nem magyarázza, hogy Pope miért nem részesült a halálnak kijáró dialektikus nagyvonalúság elbánásmódjában —, hogy hosszas öngazolásba bocsátkozik, ami aztán túlcserél egy rögeszmés önméltlésekkel teli Függelékbe. A legdurvább kifejezéseket azonban Wordsworth nem Alexander Pope-nak, hanem magának a nyelvnek tartogatja. A nyelv helytelen használatának egy bizonyos módját Wordsworth a legkeményebb szavakkal ítéli el: „A szavak túlságosan is otromba eszközök ahhoz, hogy a jó és a rossz kérdésével packázzanak: minden más külső erőnél jobban uralják gondolatainkat. Amennyiben a szó [...] nem megtestesítője, hanem csak köntöse a gondolatnak, akkor egész biztosan kellemetlen ajándéknak bizonyul, akár ama mérgezett öltözetek, melyekről babonás idők történeteiben olvasni, s melyeknek oly erejük volt, hogy felemésztették és megfosztották ép esztétől áldozatukat, aki őket felvette. Ha a nyelv nem képes támaszt és táplálékot nyújtani, aztán csendben távozni, ahogy azt a gravitációs erő vagy a belélegzett levegő teszi, akkor nem más, mint rossz szellem...” (154. o.). Miféle nyelvet sújt ilyen szigorú ítélet? A teljes jó és a radikális rossz közötti különbségtétel a megtestesült gondolat és „a gondolat köntöse” közti különbségtevésen alapszik, két olyan fogalmon, melyek — bizony úgy tűnik — „nem egymással szemben, hanem másféle, finomabb viszonyban állnak.” Erre a különbségtevésre de Quincey is felfigyelt, s az ellenállhatatlanul meggyőző valamint az önkényesen erőltetett figurák szembeállítását látta benne. A megtestesült húsnek és a ruházatnak azonban van legalább egy közös vonása szemben az általuk képviselt kétféle gondolattal, mégpedig az, hogy mindkettő látható, érzéki úton hozzáférhető dolog. Nem sokkal korábban a szóbanforgó részben Wordsworth hasonlóképpen jellemezte a *helyes* nyelvet, mely „nem az, ami a ruha a testnek, hanem, ami a test a léleknek” (154. o.). A ruha-test-lélek alkotta sor tulajdonképpen teljesen koherens metaforikus láncot képez: a ruha a test látható külseje csakúgy, miként a test a lélek látható külseje. A nyelv, melyre ez a kíméletlen ítélet

vonatkozik, valójában nem más, mint a metafora, a prosopopeia és a trópusok nyelve, tehát a megismerés szoláris nyelve, mely az ismeretlent hozzáférhetővé teszi az értelem és az érzékek számára. A trópusok nyelve (ami egyben az önéletírás tükrös nyelve is) valóban olyan, mint a test, ami — akárcsak saját öltözéke — lepel, a lélek leple csakúgy, miként az öltözék a test védőleple. Hogyan válhat ez az ártalmatlan lepel mégis egycsapásra olyan halálossá és veszedelmessé, mint Iaszón vagy Nesszosz mérgezett köntöse?

Amint arról Szophoklész a *Trakhiszi nők*-ben beszámol, Nesszosz köntösét, mely Héraklész erőszakos halálát okozta, Déianeira fogadta ajándékkul, abban reménykedvén, hogy alkalmassá visszanyerheti majd vele férje múltó vonzódását. A köntösnek fel kellett volna élesztenie az elveszített szerelmet, csakhogy a felélesztés még súlyosabb veszteséggel végződött: őrjöngéssel és halállal. A *Kirándulás*ból vett részlet, ami az *Esszéket* zárja, hasonló történetet mesél el, de nem mondja végig. A „szelíd Völgylakónak”, a mese főhősének süketsége — egy elég következetes áttétel folytán — egy olyan természet némaságában találja meg külső megfelelőjét, mely — mint olvassuk — még a vihar tetőfokán is „hallgatag, akár egy kép”. Amennyiben a nyelv figura (vagy metafora vagy prosopopeia), akkor tényleg nem azonos magával a dologgal, pusztán annak reprezentációja, képe, s mint olyan, hallgatag és néma, akár egy kép. A nyelv mint trópus mindig megfoszt. Wordsworth azt mondja a rossz nyelvről — ami végül is minden nyelvet, így az ő helyreállító nyelvét is magában foglalja —, hogy „szakadatlanul és *nesztelen*” működik (154. o.). Amennyiben az írás folyamán erre a nyelvre kell támaszkodnunk, úgy — hasonlóan a *Kirándulás*-beli Völgylakóhoz — mindannyian süketek és némák vagyunk — nem hallgatagok, ami feltételezné a tetszés szerinti hangadás lehetőségét, hanem hallgatagok, akár egy kép, örökre megfosztva hangunktól és némaságra ítélve. Nem csoda, hogy a Völgylakó oly buzgalommal fordul a könyvekhez, s hogy oly nagy vigaszt lel bennük, hiszen a külvilág az ő számára mindig is könyv volt, hangtalan trópusok sora. Mihelyt egy hang vagy egy arc nyelvi tételezését értjük a prosopopeia retorikai funkcióján, megértjük azt is, hogy nem az élettől vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ alakjától és értelmétől, mely kizárólag a megfosztás útján történő megértés révén hozzáférhető. A halál egy nyelvi szorongatottság áthelyeződött neve, a mulandóságot helyrehozni igyekvő ön-

életrajz (a hang és a név prosopopeiája) pedig éppannyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít. Az önéletrajz ellep-  
lezi, hogy a szellemi arculat megrongálódását okozza.

New Haven  
Szeged

Paul de Man  
fordította: Fogarasi György

### Jegyzetek

<sup>1</sup> Paul de Man: „Autobiography as De-Facement” (in: Uő: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, 67–81. o.; eredeti megjelenése: *MLN* 1979 dec. 94(5):919–30). A címben szereplő „de-facement” kifejezés nemcsak egy arc felismerhetetlenné, hanem egy írás kiolvashatatlanná tételét/válását is jelenti. Egy emlékezetes arc és egy annak emléket állító írás küllemének „arculatának” az eltorzítására utal: egy emlékmű megrongálását láthatjuk benne. A szó más lehetséges fordításai („arcvesztés”, „arctalanítás”, „felismerhetetlenítés” stb.) mellett — helyett? — ekképp kínálkozik az „arcrongálás” kifejezés, mely változatlanul hangsúlyosabban jelzi ugyan a szó konkrét jelentésszintjét (arc, ábrázat), mint az elvontabbat (írás, ábra), de a rongálás fogalmával legalább kiemeli a kettő közös nevezőjét: emlékmű, illetve síremlék voltak. (Egyszerű, de némileg félrevezető megoldás lett volna a német fordítás mintájára a „maszkjáték” kifejezéssel élni, hiszen az inkább az elrejtés-leleplezés játékára utal, márpedig itt — egyebek mellett — mitha éppen az az episztemológiai dialektika vonódna kétségbe.) — a ford.

<sup>2</sup> A Tandori Dezső fordítása nyomán már-már bevettnek tűnő megoldástól (*Előszó*) eltérően érdemesnek látszik meghagyni a *Prelude* kifejezést, ez ugyanis egyrészt az angolban éppoly franciásan hangzik, mint a magyarban, másrészt megtartja a szó összes konnotációját (főként a verbalitáson túlmutató előadás-jelleget és a romantikus poézis lényeges elemének tűnő zeneiséget), harmadrészt pedig elejét veszi az esetleges félreértéseknek, hiszen Wordsworth legtöbbet hivatkozott kritikai írásai között több „Előszó” („Preface”) is van. — a ford.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), 50. o.

<sup>4</sup> Az esszék kritikai kiadását lásd W. J. B. Owen és Jane Worthington Smyser, szerk., *The Prose Works of William Wordsworth* (Oxford: Clarendon, 1974). A szövegben idézett oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: Owen, szerk., *Wordsworth's Literary Criticism* (London: Routledge Kegan Paul, 1974).

[A három esszé részleteit lásd a *Pompeji* jelen, 1997/2–3 számában.]

<sup>5</sup> Az idézet Tandori Dezső fordításában: „ott a szép fák, dombok, a friss táj / foglalatában feltűnt a halott: / merev derékkel, kísértetes arccal, / mint maga a réműlet” (in: *Wordsworth és Coleridge versei*, vál.: Szenczi Miklós, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982, 156. o.). — a ford.

<sup>6</sup> im. 154–155. o. — a ford.

<sup>7</sup> A „restoration” szó az esszében több értelemben is előfordul: jelenti egyfelől az elhunyt emlékének életben tartását illetve folytonos újjáélesztését, s ennek következményeként a halott „életre keltését”, egyfajta halhatatlanná tételt, másfe-

lől pedig a halottnak emléket állító alkotások (síremlékek, emlékművek, írásművek) óvását a folytonos megrongálódástól. Ez utóbbi értelemben tehát — mint restauráció, helyreállítás, visszaállítás, helyrehozás, kijavítás — éppen ellentétes az arcrongálás folyamatával, és szinonimnak tűnik a posztstrukturalizmusban újabban mind közkedveltebb „recuperation”-nel (visszanyerés). — a ford.

<sup>8</sup> Romhányi Török Gábor fordítása (Friedrich Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*, Budapest: Holnap Kiadó, 1996, 85. o., a szükséges módosításokkal). — a ford.

<sup>9</sup> Szabó Lőrinc fordítása (in: *John Milton válogatott művei*, vál.: Szenczi Miklós, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978, 20. o.). — a ford.

<sup>10</sup> A „figure” szó kettős értelmének köszönhetően az utóbbi két kifejezésben — „figuration” és „disfiguration” — párhuzamosan működik kétféle „alakulás”: a szövegek retorikai *alakzatainak* strukturálódása (az alakzatok szövedékének egyésségitő illetve bomlasztó munkája) és az ennek kitett önéletrajz *alakjának* megformálódása illetve eltorzulása. — a ford.

<sup>11</sup> Beck András de Man-fordításának részleges felhasználásával (Paul de Man: „A temporalitás retorikája”, in: *Az irodalom elméletei 1.*, szerk.: Thomka Beáta, Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996, 30. o.). Beck fordítása néhány helyütt — például ezen a pontján is — szemmel láthatóan áldozatául esett „A temporalitás retorikája” 1983-as Minnesota-kiadásába csúszott nyomdai pontatlanságoknak. (A szóbanforgó Wordsworth-passzust lásd a *Pompeji jelen*, 1997/2–3 számának 73. oldalán.) — a ford.

<sup>12</sup> Szabó Lőrinc fordítása (in., 20. o.). Miltonnál: „Then thou our fancy of itself bereaving / Dost make us marble with too much conceiving”. (A bekezdés elején idézett két kifejezés Szabó Lőrinc fordításában „lompos versünk”, illetve „dalod könnyedén szárnyal” formában szerepel.) — a ford.

<sup>13</sup> de Man szövegében: „by making the death speak” (*The Rhetoric of Romanticism*, 78. o.). — a ford.