

**Azonosulás és távolságteremtés  
az irodalomban  
– elméletek Borges művészetéről –**

KIBÉDI VARGA ÁRON

**Kép – elbeszélés – beszéd**

A gyermek első tapasztalatait a tapintás, izelés és szaglás érzékeinek tulajdoníthatóan szerzi, de abban a pillanatban, amikor kezd beilleszkedni a felnőttek világába, két külső érzéki jelenséggel találkozik, a képpel és a beszéddel, amelyek két különböző érzékhez kötődnek: a látáshoz és a halláshoz.

Amikor a gyermeknek fel kell ébrednie vagy éppenséggel alszik, a képek áthatják őt, aki csak részlegesen reflektál a valóságra. Hogyan határozhatóak meg e színek és változó formák, amelyek hatalmukba keríthetik a szeméit lecsukó felnőttet is? Az álmok, akár csak azok a tárgyak és jelenetek, amelyeket látott, zajokkal kísért változó képsorokat alkotnak, és hajlamos arra, hogy ezeknek a gyors és töredezett hangos képdaraboknak, ezeknek a nyomoknak értelmet tulajdonítson, elbeszélésként értelmezve őket. Az emberek nem hagynak fel azzal, hogy elbeszélésbe öntsék őket, azért hogy megmagyarázzák a világot, azért hogy bizalmas viszonyba kerüljenek az ismeretlennel. Ezek az elbeszélések közelebb hozzák a személyes tapasztalatunk számára új és ismeretlen történéseket, arra törekednek, hogy megszelídítsék azt, ami az előlünk való megugrással fenyeget, és megszüntetik szorongásunkat. Jelen esetben a beszédet megelőző képek által előidézett mentális elbeszélésekről van szó.

Érdekes megállapítani, hogy az a négy jellemző vonás, amelyet az ember szokás szerint a képnek tulajdonít, érvényes a mentális elbeszélésekre is. Íme e négy vonás:

1. A kép nem fejezheti ki a tagadást, nem mutathatja meg a hiányt. Például „mondhatja” valaki: „Ezek az emberek kövérek”, de azt nem, hogy „Ezek az emberek nem mozognak”.

2. A kép nem ismeri az általánost, mindig konkrét tárgyakra vagy egyedi szereplőkre/alakokra utal („mondhatjuk”: „X. úr halott”, de azt nem, hogy „Minden ember halandó”).

3. A kép nem ábrázolhatja a gondolkodás olyan elemi formáit, mint a diszjunkció vagy a hipotézis („X. úr marad vagy távozik”; „X. úr maradhatna”).

4. A kép magába foglalja, implikálja a mozgást, egy „kontextualizált”, saját jövője és múltja által behatárolt jelent mutat még akkor is, ha a sablonos, konvencionális kezdettől és befejezéstől meg van fosztva.<sup>1</sup>

Az egyetlen kép, amely nem idézhet elő elbeszélést az, amelyet a *tükör* vetít vissza. Nem véletlen, hogy egyúttal ez az a kép, mely félelmet kelt a gyerekekben. A tükörkép „a szubjektum egyetlen arcát mutatja, miközben a gyerek saját létének bensőségességében érzi magát; a saját maga mögöttiben ugyanúgy, mint a saját maga előttiben”<sup>2</sup>. A tükör megakadályozza a mélységet, a felszínre ítél, és nem rendelkezik a mozgások és zajok érzéki erejével. Tehát mindenféle szorongás és tiltás gyökereinél van. Nácisz mítoszát követően a nyugati civilizáció negatívan értelmezte a tükörmotívumot. A női hiúság, illetve az öregségtől való félelem jelzőjeként ez a motívum gyakran megjelenik a Reneszánsz jelképekre épülő alkotásaiban. Ezen jelképek szerint az önmagában megfordított kép hajszolja öngyilkosságba a mitológia aggasztó állatait, akár csak a koronás bazilikusgyíkot, amelynek a pillantása öl, és az emberevő háрпиákat. Annak, ami félelmet kelt, el kell önmagát pusztítania.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Régis Debray: *Vie et mort de l'image – Une histoire du regard en Occident*. Gallimard. Paris 1992. 347–348. Negyedik jellemzőként a Debray-tétel ellentettjét javaslom: a képzeletbeli számára minden kép mozgásban van, a rögzített kép az, ami nem létezik.

<sup>2</sup> Françoise Dolto és Juan David Nasio: *L'enfant du miroir*. Rivages. Marseille 1987. 55. – Emellett léteznek, helyesen értve, a tükör pozitív értelmezései is: a bölcslet önmagához küldi vissza, az önismeretre ösztönöz, viszont a tükör a szorongás forrása is annak számára, aki az örege-déstől fél, mint például Dorian Gray. A lehetséges értelmezések sokféleségére vonatkozóan lásd Jurgis Baltrusaitis: *Le miroir, essai sur une légende scientifique*. Elmayan-Le Seuil. Paris 1978.

<sup>3</sup> Lásd Arthur Henkel és Albrecht Schöne: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Metzler. Stuttgart, második kiadás, 1996. 627, 1636, 2014.

A beszéd a képet követi. Hans Jonas német filozófus szerint az ember jellemző vonása az, hogy inkább *homo pictor*, mint *homo sapiens*.<sup>4</sup> A prehistorikus embertől a mai gyermekig a valóság lefestése céljából képeket vázoló ember megelőzi azt, aki azért beszél, hogy a valóságot leírja. Mi olyan mértékben feledkeztünk meg az egymásra következés ezen rendjéről, ahogyan a görög és zsidó-keresztény eredetű nyugati logocentrizmus mindinkább az ember második meghatározását kezdte előnyben részesíteni: a tudás a beszéd révén fejeződik ki, és el kell határolnunk a képtől, amely a szubjektivitás felindultságával gyanúsított. Mindazonáltal tudjuk – különösen Merleau-Ponty Cézanne-tanulmányai után –, hogy a kép nem kínálja önmagát, úgy ahogyan van, a tekintet az, ami őt a tekintett tárgy felől alkotja meg.<sup>5</sup> A kép tehát nem egyszerűen az, ami nézve van, nem egy bizonyos távolságban levő tárgy, hanem az is, aki tekint: a tekintet alkotja tárgyát. A kép, akárcsak a mondat, a szellem alkotása. Az észlelt tárgy sohasem lehetne ilyen az őt megformáló, változtató, eltorzító és talán száműző tekintet nélkül. Így a tekintet tudatos tevékenysége ugyanolyan mértékben – de lényegesen különböző módon – járul hozzá tudásunk, valamint a tudomány megalapozásához, mint a beszéd.

Ha az első kép, a mindig változó, az ember számára lehetővé teszi azt, hogy elbeszéléseket találjon ki, a beszéd nem lehet az elbeszélés első és egyetlen instanciája, ahogyan ezt gyakran hiszszük. A szóbeli elbeszélés tökéletesítheti a mentális, képekben gazdag és elképzelt elbeszélést, és *utólag* bevezetheti az első elbeszélésből ténylegesen kizárt tagadást és hipotézist. Az elbeszélő mondhatja: „ezek az emberek nem mozognak” vagy „X. úr maradhat”.

Az elbeszéléseket generáló képek két nagy kategóriájáról beszélhetünk: az első abból születik, amire az ember az őt körülvevő valóságban figyel fel, a második ezeknek az észrevételeknek a visszahatása, mely azért születik, mivel az ember lecsukja a szemét. Az utóbbi esetben a kognitív pszichológia „mentális képekről” beszél és hangsúlyozza ennek szubjektív és emocionális természetét, valamint analogikus, mondhatni narrativizáló jellegét.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Hans Jonas: *Homo pictor: von der Freiheit des Bildens = Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm (szerk.), Wilhelm Fink. München 1994. 105–124.

<sup>5</sup> Lásd Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder. = Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm (szerk.), Wilhelm Fink. München 1994. 11–38.

<sup>6</sup> Lásd Mark Rollins: *Mental Imagery – On the Limits of Cognitive Science*. Yale University Press. New Haven 1989, és Klaus Sachs-Hombach (szerk.) *Bilder im Geiste – Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*. Rodopi. Amsterdam–Atlanta 1995. Különösen a 195–211.

E két esetben a szubjektum képeket hoz létre, és végül megalakít egy elbeszélést. Mindazonáltal létezik egy másik helyzet is, amelyben az elbeszélés a kép *előtt* adva van, éspedig akkor, amikor a szubjektum hall vagy olvas egy elbeszélést. Ebben az esetben a képző szubjektum nem narrativizálva értelmezi a valóságot, ellenkezőleg, a szóbeli elbeszélés idéz elő egy mentális képet. A szubjektum nem alkot, hanem reagál. A kép a (meg)hallgatással vagy olvasással párhuzamosan alakul, fejlődik.

A szóbeli elbeszélés az, ami képeket hoz létre: a valóság helyébe lép; az olvasó egy második világot alkot, egy többé vagy kevésbé a saját tapasztalataival párhuzamos világot. Hagyja magát saját képzeletbelije által irányítani, formákat, színeket, testmozgásokat *fedez fel*, röviden mindazt, aminek a konkrét leírására nem fordított gondot a szerző. Egyébként a regényírók majdnem mindig tudatában vannak annak, hogy óvakodniuk kell a túlzott kifejtéstől; az olvasónak meg kell őriznie bizonyos szabadságot. „Ha vannak olyan személyek – írja egy kritikus 1683-ban -, akik a vékony alakot szeretik az emberekben, akkor vannak olyanok is, akik inkább a telt alakot szeretik; és így a szerző (= aki nagyon sok utasítást ad) vét a célja ellen, hogy megszerettesse mindenkivel azokat, akikről beszél.”<sup>7</sup> A jó regényíró azt akarja, hogy az olvasó szeresse a szereplőit és azonosuljon velük.

A mentális elbeszéléssel ellentétben – akár egy álomból akár egy utcán észrevett jelenetből ered – a szóbeli elbeszélés nem a világ megszelídítésére törekszik, hanem arra, hogy egy másik világ felé vezessen minket. Ez nem a mi személyes világunk, amelyet az elbeszélés megmagyaráz – ahogyan a mentális elbeszélés esetében történik –, itt az elbeszélés egy másik világba vezet be minket, melynek szereplői rokonszenvet keltenek bennünk.

A reneszánsztól napjainkig megszámlálhatatlan azon regények száma, amelyek az olvasó azonosulását igénylik. Kezdetben a regények nagyon gyakran az olvasó elcsábítására törekedtek, azért, hogy egy, az övénél szebb és tökéletesebb párhuzamos világban higgyen, ugyanakkor ösztönözték arra, hogy életét a könyvben ajánlott modell szerint alakítsa át. Így, olvashatjuk Jean-Pierre Camus-nél, egy XVII. század eleji regényírónál: „Amit az idegen szigetekről, elbűvölő palotákról, kóbor lovagokról, érzéseikről, párbajaikról olvasunk, bizonyos módon a szemeink előtt történt meg, oly sok különböző hírt, bátor és pompás lovagot, gyűrű- és bálrészletet, fegyverkészítéstről szóló elbeszélést, (...) házasságkötési kísérletet, (...) megölt, megsebesített vagy fogságba ejtett emberekről szóló híreket látunk naponta, mivel az asztalnál vagy társaságban csak erről beszélnek, hogy *az a benyomásom*,

<sup>7</sup> Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*. Ph. Hourcade (szerk.), Droz. Genève 1975. 54.

úgy olvasunk, ahogyan élünk, vagy úgy élünk, ahogyan olvasunk.”<sup>8</sup> (A szerző kiemelése.)

Átélni olvasmányát, azonosulni azzal, amit olvas, nem jelent mást, mint a szövegből kiindulva intenzíven és szabadon működtetni képzelőerejét, mentális képeket hozni létre szakadatlanul maga körül – annak a kockázatával, hogy, a fent idézett példához hasonlóan, vagy még tragikusabban pl. Nervalnál, ez az álom a valós élettől való elszakadást idézze elő.

A regény révén alkotott párhuzamos világ nem szükségszerűen egy tökéletesebb világ is: a *La Princesse de Clèves*-vel<sup>9</sup> – amely a kiábrándulás regénye – kezdődően az üzenet világos, és ez teljesen nyilvánvalóvá válik a XIX. században, amikor a realista regény diadalmaskodik. Itt az ábrázolt világ nagyon gyakran ijesztő, a társadalmi konfliktusok és az ínség hozzánk közelálló világa: itt az azonosulás elkötelezettségre és lázadásra ösztönöz.

Mégis az olvasó együttműködése, a képzelet szabadsága jelenti – még itt is – az irodalom legfontosabb vonzóerejét: az olvasó az, aki mentális képeket alkot, azért, hogy a regényíró által ajánlott legjobb vagy romlott világot megjelenítse. Érthető, hogy sok regényíró viselkedett ellenségesen mindazzal szemben, ami ezt a szabadságot gátolhatná: a XIX. századi sajtótermékek folytatásos regényeiben nagyon elterjedt illusztráció,<sup>10</sup> majd később a mozi. A film valóban hozzáadja – még inkább mint az illusztráció, amely szükségszerűen részleges és elliptikus marad – a színeket és a mozgásokat, amelyeket a regényíró képtelen pontosan leírni és így a néző számára előír egy korlátozó vizuális értelmezést.

### Távolságteremtés

Az eddig idézett példákban az elbeszélő az olvasó együttműködését igényli; ez utóbbi képzelőerejének köszönhetően együtt építik fel az elbeszélést. A regény párhuzamos világa nincs végtelesen távolságban. Az olvasó azonosulhat egy szereplővel, a távolság, amely elválasztja őket, pszichológiailag feloldható. Évszáza-

<sup>8</sup> Idézi Maurice Magendie: *Le roman français au XVIIe siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*. Champion. Paris 1932. 170.

<sup>9</sup> Lásd a szerző *Le roman est un anti-roman* című cikkét. In: *Littérature* 48, 1981. 3–20.

<sup>10</sup>Dieter Griesbach beszél a „Phantasieeinengung” kapcsán (*Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus*), Werner, Worms 1986. 1. Egyes írók, mint például Dickens, úgy tűnik, bizonyos mértékben irányítani és ellenőrizni akarták ezt a képzelőerőt: csak azokat az ábrázolásokat fogadván el műveikben, amelyeket a vésnökkel együtt gondosan kiválasztottak.

dok óta – legalábbis Cervantes után<sup>11</sup> – beszélhetünk azonban ezek mellett olyan elbeszélésekről is, melyeket ironikusaknak nevezhetünk, és amelyek éppen a távolságot akarják fenntartani, elutasítva az azonosulást. Az illúziót le kell rombolni, az irodalom épp azt mutatja meg, hogy nem azonos az étellel. Az azonosulás tradíciója mellett fennáll a távolságteremtés tradíciója is, mely éppannyira gazdag a nyugati irodalomban: elégséges, ha megemlítjük Rabelais, Cervantes, Lawrence Stern, Diderot, Raymond Roussel és természetesen Borges nevét.

Számos olyan eljárás van, amely az azonosulás megakadályozását, illetve az olvasó és a szöveg közti távolság megszilárdítását teszi lehetővé, s az idézett szerzők bizonyítják ezt: Rabelais, Sterne vagy Roussel nem hasonlítanak egymásra. A távolságteremtő eljárások közül hármát szeretnék itt bemutatni. Ezek hol a hitelesség megkérdőjelezésére, hol az elbeszélés által közvetített emóciókra, hol azokra a narratív képekre vonatkoznak amelyek, mint láttuk, megelőzik a szereplőket és a meseszöveget. Az első eljárás, a hitelesség kétségbevonása, Cervantes főművére jellemző, a másodikkal, az emóciókra való rákérdezéssel, a német romantika bizonyos elbeszélő írásaiban találkozunk, végül a harmadik eljárás, a legradikálisabb, a narratív képrombolás egyik sajátos formája Borges elbeszéléseinek.

### **1. Az elbeszélés hitelessége és a szereplő inautentikus jellege**

A kritika gyakran kiemeli azt, hogy Don Quijote ugyanolyan híres mitikus hőssé vált a nyugati kulturális hagyományban mint Don Juan vagy Faust, mondhatni, regénytől és irodalmi kontextustól függetlenül idézik olyan emberekről beszélve, akiket naiv idealizmusuk bukásra ítelt. Esetleg olyanok is, akik sohasem olvasták a könyvet. A hős ilyen egyetemes sikere paradoxális, mert teljesen ellentétes Cervantes nézőpontjával. Azok a kalandok, amelyeknek a regényíró aláveti őt, mint például a szélmalom elleni harc, szórakoztatóak és festőiek. A történetek leírása gyakran meglehetősen realista, különösképpen akkor, amikor a hősről és szolgájáról van szó, úgy, hogy számos jelenet valóban könnyen bevésődhet az olvasó emlékezetébe. Viszont a nagy problémát az jelenti, hogy az elbeszélés valósága szisztematikus kétely tárgya, mintha nem létezne az író és olvasó e nagyszerű szerződés-kötése az illúzióval, mintha bizonyítani kellene azt, hogy a regényes szöveg hűséges a történelmi igazsághoz. Don Juannal és Fausttal ellentétben, kiknek történelmi gyökerei vannak, Don Quijote egy

<sup>11</sup> És lehet, hogy már az ókor után. Héliodor *Etiópiaiak* c. műve, az európai hagyomány első nagy regénye, már tartalmaz olyan elemeket, amelyek elveszett szövegek ironikus és intertextuális utalásaiként értelmezhetők.

olyan regényhős, kinek történelmi léte épp saját története révén vonható kétségbe.

Így az első rész kilencedik fejezetében megszakad az első kézirat, de a narrátor a piacon véletlenül felfedez egy arab kéziratot, mely a „Cid Hamet Ben Engeli által írt Don Quijote de la Mancha történeté”-t<sup>12</sup> tartalmazza, és melyet rögtön le is fordítat. Ez a kézirat vajon az igazságot tartalmazza-e? Szerzője arab és „e nemzetbelieknek pedig ismert tulajdonságuk, hogy hazugok”,<sup>13</sup> másrészt ezek az emberek „irányunkban oly ellenséges érzellemmel viseltetnek: inkább hihető, hogy valamit elhagyott (= Ben Engeli), semmint hogy bármit is túlzott volna”.<sup>14</sup> Az elbeszélő egy feloldhatatlan retorikai dilemma előtt találja magát: az arab szerző vagy hazudik, vagy az igazat mondja, mely viszont tökéletlen, hiszen bizonyára kisebbiti azt a spanyolokkal (keresztényekkel) szemben érzett ellenségessége? A narrátor mégis az olvasó elé tárja a kézirat fordítását, mivel ez egy „szórakoztató” történetet mesél el. Ily módon megoldódik a dilemma, a regényes illúzió újra megszilárdul, de mindez az ironikus bizonytalanság árán. A regény hazudik, mivel egy ellenséges nyelvből volt lefordítva; nem marad más tehát, mint a világosan felvállalt illúzió.

Kevéssel hazatérése és halála előtt, a második rész 72. fejezetében, Don Quijote találkozik egy vendéglőben Don Alvar Tarféval, történetének egyik – Avellaneda által írt – apokrif változatából kilépő szereplőjével.<sup>15</sup> Don Quijote teljes mértékben el akarja kerülni azt, hogy az Avellaneda szövegben található hasonló nevű szereplőnek gondoljuk, ezért arra kér este egy írnot, készítsen egy hivatalos nyilatkozatot, melyet Don Alvar Tarfe szívesen megtenne, és mellyel tudatná, hogy „ez a Don Quijote nem azonos azzal, akiről a következő című könyvet adták ki nyomtatásban: *Don Quijote de la Mancha* második része; valamint tordesillasi születésű, Avellaneda nevű személy írta”.<sup>16</sup> Halála előtt tehát Don Quijote saját hitelességének megszilárdítására törekedett. Történelmi igazsága minden időben bizonytalan marad, viszont egy hamis regény szereplője tanúságának köszönhetően egy dolog biztosan állítható: ő az, akinek a leírása Cervantes szövegében található, és nem az, akire egy utánzó szövegében

<sup>12</sup> A Benyhe János-György Vilmos-féle magyar fordításban: „*Don Quijote de la Mancha története*, írta Cide Hamete Benengeli”. Cervantes: *Don Quijote*. Európa. Budapest 1971. 65. (A ford.)

<sup>13</sup> György Vilmos fordítása. *l.m.* 66. (A ford.)

<sup>14</sup> Uo. (A ford.)

<sup>15</sup> Az idézett helyeket Borges is kiemeli (*Enquetes*. Gallimard. Paris 1957. 83.), aki a második résszel kapcsolatban megjegyzi: „a regény hősei egyben a regény olvasói is”. (Scholz István fordítása. Borges: *A Don Quijote apró csodái*. = *Az idő újabb cáfolata*. Gondolat. Budapest 1987. 171–174., az idézett rész helye: 173. – a ford.)

<sup>16</sup> Cervantes: *Don Quijote*. Európa. Budapest 1971. 377. (A ford.)

rákérdezünk. Az utókor ellenére, aki egy kóborló, nevetséges és anakronisztikus lovagot csinált belőle, más az ő realitása: ő egy olyan lény, aki csak nyomtatásban létezik, egyik könyvtől a másikig halad, és aki ugyanabban az időben olvas és olvasódik.<sup>17</sup>

## 2. A regényes emóciók kikérdezése

A szereplők által feltehetően érzett emóciók megosztása az egyik legbiztosabb eszköz arra, hogy az olvasó hozzájárulását megszerezzük, hogy az azonosulás vágyát kiváltsuk. A távolságtéremtés egyik legeredetibb eljárása a megfelelő műfaj megváltoztatása az elbeszélésnek egy másik regiszterbe való áthelyezése révén. Egy ilyen áthelyezéssel jellemezhető már a klasszikus kori bölcsesz is: az eposz nehéz, súlyos hangvétele a komikussal helyettesítődik, Franciaországban például Scarronnál és Boileau-nál. Egy kevésbé mechanikus példát, amely egyszerre ironikus és patetikus, a német romantika egyik legnagyobb írása – Bonaventura: *Die Nachtwachen* (1805) – szolgáltat. Egy temetőben, egy lovag síremlékének közelében, valaki el szeretné mondani élettörténetét a narrátornak. Ez egy tragikus szerelmi történet, mely két testvért állít szembe, akik ugyanazt a lányt szeretik; a mesélő a történet egyetlen túlélője, aki, miután megölte testvérét és a fiatal lányt, elrejtőzött és elkeseredetten kereste a halált, anélkül hogy megtalálta volna.

Hogy hallgatóját ne untassa, mondja a szerencsétlen ember, történetét marionett-figurákkal szeretné megjeleníteni, működésbe hozni.<sup>18</sup> Miután a történetét befejezte, hozzáteszi, hogy azért mesélte el úgy az életét, mintha egy bábjátékról lenne szó, hogy az eseményekből kiemelje azt az *indítást*, amelyet az ostoba emberek szeretnek adni saját cselekedeteiknek. Az olvasó számára a motiváció teszi lehetővé az emóciók átérzését és a mesélővel való azonosulást. Az indíték „kiemelése” a távolságtéremtés fölöttébb hatásos eljárása.

Ez az eljárás különösen összetett Bonaventuránál, aki több szintet működtet. Ahelyett, hogy egyszerűen elmesélné, a szerelmi történetet megjeleníti, de a színházi megjelenítés helyett, mely az ókor óta általánosan elfogadja az illúzióval való szerződést, a reprezentáció a marionett-figurákhoz fordul, melyek valójában a gyermekek robotjátékai. Végül a távolságtéremtő összetettség betetőződését az jelenti, hogy a boldogtalan szerelmes nem mutatja be a bábokat, nem mozgatja őket, de elmondja, mit látna valaki, amennyiben egy ilyen játékban venne részt. Ezen kitérők után a hallgató számára lehetetlenség újra megtalálni és átérzeni az eredeti és hiteles emóciókat.

<sup>17</sup> Don Quijote Macedanio Fernández poétikáját előlegezi meg (lásd a továbbiakban).

<sup>18</sup> 4. fejezet



### Képrombolás: Borges barátai

Mint láttuk, az elbeszélés nem kötődik a beszédhez, és a vége-láthatatlanul beszéd nélküli elbeszélés-maradványokat alkotó képzelőerőnknek tulajdoníthatóan megelőzi azt, így egyedül a változó képekhez kötődik, melyek körülöttünk vagy bennünk követik egymást. Következésképpen a távolságteremtést érvényesítő (disztanciaképző) irodalom esetében nem a leírt vagy elmesélt elbeszélések támadása lenne a legradikálisabb módszer, ahogyan ezt Cervantesnél és Bonaventuránál láttuk, hanem az azt megelőző képalkotó képességnek (fakultásnak) a támadása, az elbeszélés címzettjének megvakítása, képzelőerejének megölése, azaz olyan pszeudo-narratív szövegek alkotása, amelyek az elbeszélés kibontakozását már a legelső, azaz a képi szinten megakadályozzák. Ez az, ami úgy tűnik, hogy Borges és argentin barátai műveiben lejátszódik.

Valójában nehéz Borges művészetét elhatárolni néhány kortárs Buenos Aires-i művész tevékenységétől, annál is inkább, hogy itt nemcsak személyes barátokról beszélhetünk, hanem olyanokról is, akikkel gyakran oly mértékben együttműködött, hogy bizonyos írásokban nem könnyű megállapítani, melyek a Borges, és melyek a mások által írott részek. E művészi környezet négy képviselőjét szeretném röviden bemutatni: Leopoldo Lugonest, Macedónio Fernándezt, Xul Solart és Adolfo Bioy Casarést.

1963-ban azokon az okokon elmélkedik Borges, melyek a Tigris deltájának egyik szigetén, Buenos Aireshez közel, öngyilkosságba kergették Leopoldo Lugonest (1874–1938),<sup>19</sup> a szavak, illetve egy enciklopédikus gazdagságú szókincs szerelmesét. „Lehetséges, hogy valaki megjósolhatja, előreláthatja vagy egyszerűen elképzeli – írja ő – egy ember történetét, aki, tudtán kívül, távol minden lelkesítő érzelemtől fontos és híres irodalmi építményeket hozott létre szorgalmasan mindaddig, míg a hidegség és magány megérintette. És akkor ez az ember, a szavak és minden pompájuk ura, létének legmélyén megérezte, hogy a valóság nem fejezhető ki szavakban, hogy közvetíthetetlen és rettenetes lehet, és egy sziget szürkületében hallgataggá és magányossá vált, a halált keresve.”<sup>20</sup> Borges itt egy költő öngyilkosságát használja fel arra, hogy a szavak és a valóság elszakadásának témája körül – mely téma egyébként is jellemző alkotásaira – felépítse egy elbeszélés vázlatát.

A Macedónio Fernándezzel folytatott baráti kapcsolat élete „legnagyobb eseményét” jelentette Borges számára Buenos Ai-

<sup>19</sup> 1982-ben kiadja Luganos válogatott verseit: *Antologia poetica*. Alianza Editorial. Madrid.

<sup>20</sup> Borges: *La mort de Leopoldo Lugones = Livre de préfaces, suivi d'Essai d'autobiographie*. Gallimard. Folio, Paris 1980. 169.

resbe való visszatérése után<sup>21</sup>: „Macedónio az abszolút gondolkodást jelképezte számomra”. A rendkívüli és non-konformista örökséggel rendelkező excentrikus értelmiségi, Macedónio Fernández, mindenekelőtt két regény szerzője: *Adriana Buenos Aires*, melyet ő maga az „utolsó rossz regénynek”, valamint a *Musée du Roman de l'Éternelle*, melyet az „első jó regénynek” minősített. Ha az első még egy bizonytalan bonyodalmat kínál, kissé a Gide *Pénzhamisítók*-jából ismert módon, a második egy radikálisan „nyitott” regény: körülbelül száz előkészítő fejezetből áll,<sup>22</sup> melyekben a szerző eltávolítja mindazt, ami a „rossz regényben” megtalálható, különösen a szereplőket. Don Quijote egyike azon ritka regényszereplőknek, akit akceptál, mivel a valóságban nem létezik. Ezzel szemben, írja, „amit semmiképpen sem akarok, és húsz oldalon törekedtem arra, hogy ebben a részben elkerüljem, az az, hogy a szereplő élőnek tűnjék, hogy érkezésével az olvasó lelkében a történet valóságosságának hallucinációját keltse: az élet igazsága, az élet másolata, ez az, amitől iszonyodom, és valójában, nem ez a művészet legjellemzőbb bukása (...): egy élőnek tűnő szereplő?” (49.)

A könyv egy végső előszóval zárul, melyben Macedónio Fernández saját terve megvalósítását ráruházza egy eljövendő íróra, aki elfogadja, hogy megírja „több személy regényét, akik annak érdekében jönnek össze, hogy egy másik regényt olvassanak, oly módon, hogy ezek az olvasó-szereplők, a másik regény olvasói és ennek szereplői, szüntelenül úgy körvonalazódnak, mint létező személyek, és nem mint konvencionális »szereplők«, az olvasott regény alakjaival és képeivel ellentétben”. És a végső előszó egy olyan képlettel zárul, amely bizonyára nem volt Borges ellenére: „Csak egy nem-létező létezik: a szereplő (...). Az, aki elképzeli, sohasem ismerheti meg a nem-létet.” (316–317.) A művész *létezik*, mivel ő alkotja meg a képeket: a képek viszont nem léteznek.

Kevésbé gyakran tesz említést Borges Xul Solarról,<sup>23</sup> de ír egy elragadtatott hangú előszót a párizsi Modern Művészetek Múzeumában 1977-ben megrendezett kiállításának katalógusához. „Ismerve őt, úgy gondolom, hogy sohasem találkoztam egy ennyire gazdag, heterogén, előreláthatatlan és határtalan képzelőerővel rendelkező emberrel. (...) Xul örökösen gondolkodva és feltalálva élt.” Solar egy egyszerű egyetemes nyelv kidolgozására törekszik, mivel az ismert nyelvek nem a kommunikáció, hanem a távolság-

<sup>21</sup> Uo. 79–92 és 297–301.

<sup>22</sup> Érdeemes lenne összehasonlítani Macedónio Fernández kísérletét a Szentkuthy Miklós *Prae* (1934) c. művében tettenérhető törekvéssel, ahol az író 634 oldalon keresztül magyarázza mindazt, amit a regényírás előtt tenni és tudni kell.

<sup>23</sup> Emilio Schultz Riga (1887–1963) álneve, lásd ebben a témában Osvaldo Svanascini: *Xul Solar*. Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

teremtés eszközei. Nyelvre irányuló vizsgálódásai viszonyba állíthatók képzőművészeti írásaival. Ennélfogva a festménynek egy olyan kommunikációs eszköznek kell lennie, mely a képeket jelekké konvertálja.<sup>24</sup> Solar festészete tehát, kissé furán és paradox módon, abban áll, hogy képeket éppen akkor lehetetleníti el, amikor jelekké alakítva azokat a festő a legjobb kommunikációra törekszik másokkal! Solar valójában ugyanazt valósítja meg a festmény által, amit Borges az elbeszéléseiben: vázolja egy narráció elemeit, ugyanakkor elpusztítja azokat, a kép, úgy tűnik, referenciális és mimetikus, de visszautasítja az elbeszélés lehetőségét.<sup>25</sup>

Borges barátai közül általában első helyen említik Adolfo Bioy Casarést (1913–1999), akivel több könyvet írt, melyek egyike a *Chroniques de Bustos Domecq*. Ezek a krónikák, írja Borges: „jobbak, mint bármi, amit a saját nevemen adtam ki, és majdnem olyan jók, mint amelyeket Bioy a maga részéről írhatott volna.”<sup>26</sup> *Morel találmánya* (1940),<sup>27</sup> Bioy leghíresebb elbeszélése, a virtuális létezők művészi ábrázolását vizsgálja, akárcsak Xul Solar festményei. Ott, ahol a festő olyan helyeket és létezőket fest, melyek tiszta szellemi alkotások, és melyek számára, ebből következően, visszautasítja az élet lehetőségét, a regényíró Morel által feltalál egy gépet, mely az élet árán halhatatlanságot ígér. Az, aki elfogadja, hogy belépjen a gépbe és ezáltal meghaljon, örök időnkig folytathatja a társalgást, a jövésmenést, a napfürdőzést. Az élők látják őket, viszont a halhatatlanok halottak. Egyetlen képük, mely mindig ugyanolyan módon bontakozik ki, örökkévaló, de halott. A Morel által feltalált gép – ami végül felfalja feltalálóját is – megöli a szereplőket, és következésképpen az elbeszélés lehetőségét is.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Aldo Pellegrini: *Xul Solar, explorateur d'arcans* (párizsi MMM katalogus, 1977) című írásában található gondolatok egy részét összefezem.

<sup>25</sup> Gondolok például a „Scène, 1924”, „Chemins, 1925”, „Pays, 1931”, „Pays lointain, 1948”, „Tours en garde, 1949” festményekre.

<sup>26</sup> *Livre de préfaces*. 322.

<sup>27</sup> Magyarul: *Morel találmánya*. = *Morel találmánya* (szerk. Ágoston Hugó), Kriterion. Bukarest 1986. 154–237.

<sup>28</sup> Lásd Maurice Blanchot és Lucia Santanella értelmezését a regényről. Maurice Blanchot: *Le livre à venir*. Gallimard. Paris 1957. 114–115. és Lucia Santanella: *Die Fotografie zwischen Tod und Ewigkeit*. = *Zeitschrift für Semiotik*. Bd 20, Heft 3–4, 1998. 243–268.

### Borges: képrombolás vagy virtualitás?

A narrativitás megsemmisítésének egyik legbiztosabb eszköze ugyanazon szereplőnek vagy történetnek a legkisebb módosítás nélküli ismétlése, mivel a valóságban ugyanaz a személy nem fordulhat elő kétszer ugyanazon a helyen és ugyanaz az esemény nem megy végbe kétszer ugyanolyan módon. Andy Warhol, aki ugyanazon a képen többször ismétli Marilyn Monroe portréját vagy Mona Lisát, Bioy Casares, aki megállás nélkül hajtja végre a Morei által feltalált gépbe zárt szereplőivel ugyanazokat a jövesmenéseket, azonos mozzanatokot, íme két művész, akik az ismétlés révén megakadályozzák az elbeszélés megszületését.

Borges maga is ehhez az eljáráshoz folyamodik-e *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című írásában, mely egyik leghíresebb elbeszélése, és minden kétséget kizáróan ez az irodalomkritikusok és filozófusok által leggyakrabban értelmezett írása.<sup>29</sup> Pierre Ménard, a XIX. századi francia szimbolista költő, betű szerint újraírja Cervantes könyvének néhány fejezetét. Érdemes megjegyezni, hogy a kritika általában beleesik abba a csapdába, melyet Borges olvasói számára állít. A kritikák újraelemzik a Borges által feltett kérdéseket, így a tudásra vonatkozó kérdést, vagyis azt, hogy ismeretelméleti szempontból az ismétlés három évszázad távolságában is lehetséges, valamint azt, hogy azonos-ságról és tautológiáról beszélhetünk ebben az esetben.

Természetesen a távolságtéremtés radikális „ott, ahol a tökéletes alkotás megkettőződik, az eredeti eltörültetett, és hasonlóképpen az eredet is” (Blanchot). Kérdés azonban, hogy nem kell-e valami mást keresni az újraírás mögött, mely részleges: Pierre Ménard csak a kilencedik és a harmincnegyedik fejezetet, valamint a huszonkettedik fejezet egy részét ismétli meg. Egyik figyelemreméltó írásában Juan José Saer ironikus szövegként értelmezi ezt az elbeszélést,<sup>30</sup> és visszautal arra az ambivalens viszonyra, melyet a szöveg írásának idején a szerző Valéryvel tartott fenn. Saer észrevételeihez két megjegyzést kell fűznünk. Egyrészt megállapíthatjuk, hogy a Pierre Ménard által újraírt fejezetek közül az első ugyanaz, mint amelyiket már fentebb említettem, és amelyben az elbeszélő egy piacon felfedez, majd lefordítat egy arab

<sup>29</sup> Maurice Blanchot: *Le livre à venir*. 118–119.; Antoine Compagnon: *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil. Paris 1979. 373–380.; Arthur Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press. Cambridge 1981. 33–36.; Nelson Goodman: *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press. Cambridge 1984. 141–142.; Gérard Genette: *L'œuvre de l'art I*. Seuil. Paris 1994. 272–284.

<sup>30</sup> *Borges romancier*. = *Borges, l'autre*. Colloque de Cerisy par Gérard de Cortanze, Dominique Badou/Autogramme. Gourdon 1987. 138–145.

kéziratot, amely a kóbor lovag kalandjait mutatja be. Másrészt, önéletrajzi írásaiban (*Essai d'autobiographie*) Borges elmeséli azt, hogy először minden klasszikust, köztük Cervantesi is, angolul olvasott és hozzáteszi: „Amikor jóval később a *Don Quijote* szövegét olvastam, ez egy rossz fordításnak tűnt számomra.”<sup>31</sup> Megállapíthatjuk tehát, hogy Borgesnél az ismétlés nem az elbeszélés elpusztításának radikális eszköze, mint Warholnál vagy Bio Casarésnél, hanem a távolságteremtésnek egy teljesen más eljárása, a „mise-en-abyme”. Borges az angol fordítást olvasta és nem a *Don Quijote* eredeti szövegét – ő azt részesítette előnyben – és az az elbeszélés, melyet később Pierre Ménardnak szentel, lehetővé teszi számára, hogy kódolt formában megmutassa, Cervantes maga is ezt csinálta: fordításban olvasta Don Quijote kalandjait!

A borgesi képrombolás igazi tétjének érzékeléséhez egy másik kérdést, éspedig a műfaj megválasztásának izgató kérdését kell feltenni, melyre már Juan José Saer is felhívja a figyelmet: miért van az, hogy Borges, az elbeszélő, sohasem írt regényt? Ahogyan ezt néhány híressé vált oldalon Schleiermacher a múlt század elején megállapítja,<sup>32</sup> a modern regény belső világunk narratív formája: életek és sorsok, mondhatni események láncolata van fokozatosan kifejtve a szereplők pszichológiáján keresztül. Az elbeszélés viszont a külvilágban megmutatkozó dolgok leírására korlátozódik: az események és tettek pszichológiai indítékai a minimálisra csökkennek. A szereplők épp csak körvonalazódnak, a szó szoros értelmében felületesekek, akárcsak Andy Warhol portréi: az olvasónak azt a felületi képet mutatják, mely a tükörrre is jellemző.

Borges képrombolása, annak a vágya, hogy kitörölje az elbeszélést generáló mentális képet, világosan megmutatkozik az „Ulrika” és a „Funes, az emlékező” c. elbeszéléseiben, melyeket ő maga is kedvenc írásainak minősített.<sup>33</sup> Az *Ulrikában* az elbeszélő egy kedves norvég lánnyal ismerkedik meg az angliai Yorkban: egy hosszú séta alatt nagyszámú irodalmi és történelmi személyiséget elevenítenek fel, oly mértékben, hogy a két szerelmes egyre inkább eltűnik az idézetek és kulturális utalások mögött. Amikor megállnak egy szállodánál, hogy szobát béreljenek és szeretkezzenek, a valóság, úgy tűnik, felbukkan: „Az igazi nevemen szólított. Kardnak nyoma sem volt köztünk. Nem voltak többé sem bútorok, sem tükrök. Az idő szétáradt, akár a homok.” Az elbeszélőnek azonban mégsem sikerül kiszakadni a képzelet világából, az elbeszélést ezzel a mondattal zárja: „Az árnyékban kiáradt az év-

<sup>31</sup> *Livre de préfaces*. 276.

<sup>32</sup> *Ästhetik*. 1819. Karl Konrad Polheim szerint idézve, Hrsg., *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Max Niemeyer. Tübingen 1970. 23–25.

<sup>33</sup> Lásd a Reina Roffénak adott interjúbán (*Espejo de escritores*. Ediciones del Norte. Hanover 1985. 3–4.).

százados szerelem, és én első és egyben utolsó alkalommal birtokoltam Ulrika képét.” (A szerző kiemelése.)

A *Funes, az emlékezőnek*, Borges másik kedvenc elbeszélésének témáját egy fiatalember története képezi, aki képtelen a legkisebb dolgot is elfelejteni. Mindent, amit látott, hallott vagy érzett, emlékezete tartja fogságban, és képtelen tőlük megszabadulni. Két különböző helyzetben látva ugyanazon a napon egy bizonyos kutyát, emlékezete kétszer rögzíti azt, oly módon, hogy két különböző névvel szeretné felruházni. Képek milliói ostromolják nap mint nap, melyek saját nevet követelnek maguknak, és be akarnak illeszkedni egy végtelen szellemi enciklopédiába. Ahogyan az idézett interjúban mondja Borges, a fejébe zárt, megnevezhetetlen és megszámlálhatatlan képek kergetik végül fiatalon halálba.

Borges kedvenc elbeszélései, úgy tűnik, a kép problémája, vagyis az ábrázolt, mint veszélyforrás kérdése körül játszódnak le. A kép megfosztja valóságuktól az érzelmeket (*Ulrika*), vagy, ami még rosszabb: a koronás bazilikusgyíkhöz hasonlóan, megöli azokat (*Funes, az emlékező*). A művész feladata tehát a kép elpusztítása, még azt megelőzően, hogy képzeletünk számára párhuzamos elbeszéléseket kínálna. Borges elbeszéléseit olvasva az olvasó mentális képeket kezd alkotni, látni kezdi azt, amit olvas, viszont képtelen bevezetni akár a legkisebb narratív sort is ezekbe a képekbe. A mértani formák, a számok, a tulajdonnevek, a könyvszerkesztési utalások sorozatosan megtörik az elbeszélés megalkotására irányuló kísérletet.

Ennek ellenére a dolgok bonyolódnak. Miközben kételkedik a képekben, Borgest szenvedélyesen izgatja az, a világ azon megszámlálhatatlan elbeszélése, melyekről Roland Barthes beszél. Nem regényt, hanem novellát ír – hogy még egyszer visszatérjünk a műfaj kérdéséhez –, és ezt minden kétséget kizáróan azért teszi, mert a novella egy olyan elbeszélés, melyet saját elliptikus rövidsége jellemez<sup>34</sup>; egy rövid elbeszélés szükségképpen implicit, következképpen bármikor könnyen kibontható és kibővíthető. Így az elbeszélés gyakran képezheti egy eposz magját, ahogyan Giorgio Manganelli „száz kis folyamregényében” (*Centurie*, 1979) nagyon helyesen rámutatott: néhány sor<sup>35</sup> elégséges ahhoz, hogy egy komplex és hosszú történetet sugalljon. Ennél fogva a novella virtuális eposszá válik. Az, aki feltalálja az elbeszélést, nem bont ki semmit, néhány megjegyzésre korlátozódik, melyek gyakran elliptikusak. Miként Nierenstein Souza, az *En quete de l’absolu* c.

<sup>34</sup> A novella meghatározásához lásd Kibédi Varga Áron: *Le temps de la nouvelle*. = *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*. Vincent Engel és Michel Guissard (szerk.), Quorum. Ottignies 1997. 8–16.

<sup>35</sup> Vagy néhány szó: a *The World’s Shortest Stories*. (edited by Steve Moss, New Times Press, Santa Barbara 1995.) című antológiában egyik történet sem haladja meg az 55 szót!

novella főhőse, aki rosszul mesél, tudván, „*hogy az Idő majd kicsiszolja szavait, ha érdemesek rá, ahogyan ezt már az Odüsszeiával és Az ezeregy éjszaka meséivel is tette.*”<sup>36</sup> Főlegesen jól elmesélni, az Idő az, aki magára vállalja az emberiség nagy elbeszélései megszületését.

Hogyan egyeztethető össze ennél fogva az elbeszélés bűvölete és a képben való kételkedés? A képrombolás teológiai terminus, a bálványok ellen fellépő magatartása idézi fel, és az Igét részesíti előnyben a képpel szemben. De az Ige maga is áthatolhatatlan fallá válhat, a szavak magukba záródnak, nem biztosítanak átjárást a valósághoz. A kép viszont ablakot nyit, a Biblia Pauperumot alkotja, ez az első biblia, mely elmeséli azt, ami kimondhatatlan. A szavak falat alkotnak, a hallgatáshoz vezetnek; a képek beszélnek, elmesélnek. Ennél fogva mi a művészet feladata? Amennyiben a közönségnek a szereplőkkel, illetve ezek érzelmeivel való azonosulása ellen lép fel, a művészetnek meg kell akadályoznia az ikon bálványvá válását. A művészet határozottan a virtuális területén marad<sup>37</sup>: egy képet idéz fel, azért hogy jelekké alakítsa át, hogy közelítse a szavakhoz, és egy elbeszélést sejtet, anélkül hogy elmesélné azt.

Félúton kell maradnunk a veszélyes kép és a csalóka szó között. Végül is ilyen Borges poétikája: „az elképzelő” okos és elővigyázatos egyensúlya ez, azé, aki, Macédonio Fernández szavaival szólva, „sohasem ismeri meg a nem-létet.”

**Györgyjakab Izabella fordítása**

<sup>36</sup> *Chroniques de Bustos Domecq*, 37–38.

<sup>37</sup> Borges virtuális elbeszélése összehasonlítható Celan virtuális költészetével. Mindketten olyan műfajt művelnek, amelyben kételkednek, olyan szövegeket írnak, melyek kibonthatóak, ugyanakkor a kibontás visszautasításának hangulatát árasztják magukból.