

Halász Iván (János-Selye-Universitát, Komárno)

ŐSLAKOSOK, TELEPESEK ÉS VÁMOSOK. DÉL-SZLOVÁKIA KÉPE A SZLOVÁK IRODALOMBAN

A modern szlovák irodalom kezdetei döntően a 18. századba nyúlnak vissza, amikor egyrészt először tisztázódott a kodifikált irodalmi nyelv kérdése,¹ másrészt a felvilágosodás hatása alatt akkor született meg az első szlovák regény.² Szlovákok akkoriban majdnem az egész Közép-Európát magában foglaló Habsburg Birodalom részét képező Magyar Királyság északi régióiban élték. A településszerkezetük a Pozsony vármegyétől egészen Zemplénig húzódott meg, tehát az észak-nyugati és északi országhatárt képező hegyvidékek alatti széles sávban laktak. Ezen kívül a törökök kiűzése népes szlovák etnikai szigetek alakultak a nagy magyar alföldön is, illetve Vajdaságban és Bánátban. Ezek nagyon sokáig intenzív kapcsolatban éltek az északi szlovák régiókkal.

A 18. század végén kulturálisan és irodalmilag egyik legaktívabb régió a viszonylag jómódú és termékeny nyugat-szlovák volt. E régió legfontosabb városa Nagyszombat volt. A 16. században ide telepedett át az esztergomi érsekség székhely és 1635-ben Pázmány Péter bíborosnak köszönhetően itt alakult meg a régi Magyarország első tartósan fennmaradt egyeteme, annak egész infrastruktúrájával együtt (nyomdák, kiadók, kollégiumok stb.). Igaz, a 18. század második felében az egyetem már elköltözött innen Budára, de a szellemi és kulturális hatása még egy darabig fennmaradt. De a 18. század végén még mindig Nagyszombat volt a magyarországi katolikus egyház központja. A német dominanciájú és kultúrájú közeli Pozsonyban pedig működött továbbá az a jozefinista szellemiségű papi főszeminárium, ahol több fontos akkori szlovák értelmiségi folytatta tanulmányait. Mellesleg ebből a tágan értelmezett nyugat-szlovák régióból származott legtöbb felvilágosodás és klasszicizmuskori katolikus szlovák nemzetébresztő. Itt született például Jozef Ignác Bajza (1755-1836), Juraj Fándly (1750-1811) és Ján Hollý (1785-1849) is. Tulajdonképpen csak Anton Bernolák, ennek az első modernkori szlovák értelmiségi generáció névadója és az első irodalmi nyelv

¹ Anton Bernolák katolikus pap ugyanis akkor foglalta rendszerbe az első kodifikált irodalmi nyelvet, mégpedig a Nagyszombat környéki nyugatszlovák dialektus alapján. Bernolák nemcsak az új nyelv grammatikáját teremtette meg, hanem elkészítette nagy ötnyelvű – szlovák-cseh-magyar-német-latin – szótárát is.

² A „René mládenca príhody a skúsenosti” (René legény esetei és tpsztalatai) c. regényről van szó, amelyet Jozef Ignác Bajza (1755-1836) először 1783-ban tette közvé, mégpedig a saját maga által kreált, irodalminak tekintett nyelven.

megteremtője származott távoli Árva vármegyéből.³ Emiatt talán nem túlzás az kijelentés, hogy a 18. és a 19. század fordulóján ebben a nagy, döntően katolikus vallású régióban formálódott az a fenomén, amelyet már nyugodt szívvel lehet modern szlovák irodalomnak nevezni.

De a szintén nyugatszlovák régió szélén fekvő, akkor még német többségű Pozsony nemcsak az előbb említett papi szeminárium fontos a modern szlovák irodalom születési folyamatában, hanem azért is, mert az ottani nívós evangélikus líceumban tanult a szlovák irodalom következő nagyhatású nemzedéke – a 19. századi Štúr-nemzedék. A Ľudovít Štúr (1815-1856) fémjelezte nemzedéki csoport nagyjából azonos volt az egész szlovák romantizmussal és tulajdonképpen a 19. század első felének nemzeti mozgalmával is. E nemzedék két vezéralakja, a már említett Ľudovít Štúr és Jozef Miloslav Hurban (1817-1888) is a tágan értelmezett nyugat-szlovák régióból származtak. A pozsonyi líceumban tanuló diákok egyébként különböző szlovák régiókból érkeztek, illetve majd később azokba távoztak tanítani és lelkészkedni. Magából a Pozsonyból viszont egy sem származott.⁴

A 19. század folyamán a szlovák irodalmi élet igazi súlypontja azonban már nem annyira a fentiekben említett nyugati régió volt, hanem sokkal inkább az etnikailag egyértelműen szlovák többségű olyan észak-nyugati vármegyék. Ezek közé sorolható mindenekelőtt Árva, Liptó és Turóc. Kisebb intenzitással ugyan, de ehhez a régióhoz tartozott Trencsén vármegye is. Ezekben nagyszámú – döntően protestáns hitvallású – kisnemesség, egyházi és iskolai értelmiség, illetve kisvárosi polgárság élt, amely a születőben lévő és fokozatosan átpolitizálódó szlovák nemzeti mozgalom gerincét, fő bázisát alkotta.⁵

Az előbb említett három vármegye tulajdonképpen egészen 1918-ig a szlovák irodalom legfőbb fellegvárát alkotta.⁶ Legtöbb szlovák romantikus és realista szerző itt született, tanult vagy tevékenykedett. Teljesség igénye nélkül ide sorolhatók: Ján Chalupka (1791-1871), Samo Chalupka (1812-1883), Janko Král (1822-1876), Ján Kalinčiak (1822-1871), Janko Matuška (1821-1877), majd Janko Jesenský (1874-1945), Martin Kukučín (1860-1928), Pavol Országh-

³ Az előbb felsorolt vezető személyiségek kivétel nélkül katolikus papok voltak. A bernoláki nemzedék alapját ugyanis a szlovák katolikusok alkották.

⁴ Az előbbi bekezdésekben értelmiségiek és írók életrajzai olvashatók: Mikula, Valér et kol.: Slovník slovenských spisovateľov. Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 2005.

⁵ A Turóc vármegye jellegzetes társadalmi viszonyairól lásd Demmel József: Pánszlávok a kastélyban. Kalligram, Pozsony, 2014.

⁶ Erről tanúskodnak a szlovák nyelvű irodalmi úti kalauzok is. Lásd például Uhrin, Pavol: Literárny sprievodca po Slovensku. Šport-Vyd. SV ČSTV, Bratislava, 1966. valamint Rezník, Jaroslav: Po literárnych stopách na Slovensku. Mladé letá, Bratislava, 1982.

Hviezdoslav (1849-1921), Elena Maróthy-Šoltéssová (1855-1939), Terézia Vansová (1857-1942), Ladislav Nádaši-Jégé (1866-1940), továbbá Milo Urban (1904-1982), Margita Figuli (1909-1995) stb.

Ennek megfelelően e régió szimbólumvilága, tája, mentalitása és világlátása mélyen beépült a születőben lévő szlovák irodalom génjeibe, kódjába és eszköztárába, sőt, sok tekintetben mai napig határozza meg annak önképét. Képletesen szólva, ez az irodalom tulajdonképpen itt, a festői szépségű hegyek és erdők között érzi magát igazán otthon. A többi tájat pedig mintha mindig ehhez képest fogadta volna be.

A hosszú 19. században még a mai Közép-Szlovákia (tehát döntően a Besztercebánya és Zólyom városok, illetve a Gömör, Kishont és Nógrád régió) is a szlovák irodalom „otthonaként” és „múzsájaként” szolgált. Több elismert és termékeny író származott innen. Közéjük sorolható például Andrej Sládkovič (1820-1872), Samo Tomášik (1813-1887), Daniel Bachát (1840-1906), Jozef Gregor Tajovský (1874-1940), Ivan Krasko (1876-1958), Božena Slančíková Timrava (1867-1951), Jozef Cíger Hronský (1896-1960) és sokan mások.⁷

Az akkori szlovák irodalom akciók rádiusza azonban mintha véget ért volna a Magas Tátránál és a Szepesség régiójánál. Bár több fontos szerző (Pavol Országh-Hviezdoslav vagy Janko Jesenský) tanult e régió neves protestáns iskoláiban (azaz Eperjesen, Késmárkon és Lőcsén), illetve egy ideig élt Kassán (például Jonáš Záborský), ez a régió akkor még nem vált a szlovák irodalom részévé – azaz kevés szerző származott innen, illetve ez a táj ritkán fordult elő a műalkotásokban, akár mint téma, akár mint háttér. A Kelet-Szlovákia emiatt igazából csak a két világháború közötti években került be a szlovák irodalom látókörébe és épült be annak kódjába, kánonjába.⁸

Utolsóként a részben magyar kisebbség által is lakott Dél-Szlovákia vált a szlovák irodalmi tér részévé. Ez alatt több dolog is értendő: a dél-szlovákiai táj intenzívebben csak akkor kezdett megjelenni a szlovák szerzők által szlovákul írt műveiben, azokból kezdett eltűnni e táj idegenségének az értéke, illetve több szlovák író már itt született vagy legalább nőtt fel. Emiatt pedig értelemszerűen már sajátjának kezelte ezt a régiót és nem egyfajta távoli és idegen perifériaként, ahova a szolgálat sodorta őt. Bár ilyen életérzés egyes elemei egy ideig itt-ott azért még felbukkantak a szlovák irodalomban, ahogyan erről rögtön szó lesz még.

⁷ Lásd a 6. számú lábjegyzetben említett irodalmat.

⁸ Erről a folyamatról lásd

A táj megkésett irodalmi „befogadásában” valószínűleg szerepet játszott a régió már említett eltérő nemzetiségi jellege, továbbá az, hogy a második világháború alatt nem is tartozott az akkori szlovák államhoz, hanem egy időre visszakerült Magyarországhoz. Az sem mellékes, hogy az itt tárgyalt táj meghatározó részét kitevő Csallóköz (szlovákul: Žitný ostrov) jellegében is nagyon különbözik a többi szlovák tájtól. Ennek okát egyrészt a Duna közelségében, másrészt a síkvidéki jellegében célszerű keresni.

A Dél-Szlovákia irodalmi befogadási folyamata a második világháború után kezdődött el, de igazából csak az 1970-es és 1980-as években fejeződött be. Akkor ugyanis több olyan író is kezdett publikálni, aki már ott született és a helyi táj megérintette őt, azaz aktívan felhasználta az egyes elemeit a műveiben. Egyébként itt tulajdonképpen generációs társakról volt szó. Peter Andruška (1943), Ladislav Ballek (1941-2015) és Ivan Habaj (1943) mindannyian már gyerekként megélték a második világháborút és azt követő nehéz éveket és igazán aktívan az 1970-es években jelentek meg az irodalom színpadán.⁹

A jelen írás főleg az utóbb említett két író, Ballek és Habaj műveivel kíván foglalkozni és azok kontextusában szeretne megvizsgálni az otthonosság és idegenség problematikáját. Mindkét szerző szlovák származású és identitású szlovák író, és e tény kihangsúlyozásának – ahogyan majd később kiderül – itt oka van. A jelen tanulmány témája szempontjából ugyanis – egyebek mellett – fontos a vizsgált szerzők identitása.

Ivan Habaj volt a szlovák irodalomtörténet szerint – némi túlzással – tulajdonképpen az első olyan szlovák író, aki megtörte az az irodalmi tradíciót, amely főleg az északabbra fekvő és hegyvidékibb jellegű tájak ábrázolására koncentrált.¹⁰ Habaj azon szlovákok családjában született, akik a hozzájuk hasonló sorsú csehekkel és morvakkal egyetemben a két világháború közötti időszakban, az első csehszlovák földreform idején földjuttatásban részesített telepesként érkeztek a zömében magyarok lakta Csallóközbe. Ennek az állam által támogatott telepítési akciónak az volt a célja, hogy gyengüljön az említett délszlovákiai vidék magyar arculata, vagy legalábbis törjön meg annak összefüggő magyar jellege. Az 1938-ban visszaérkezett magyar hatóságok emiatt rendszerint rövid távon igyekeztek távozásra bírni ezeket a családokat, amelyek általában a hatósági nyomás alatt el is hagyták az új otthonaikat. A térség Csehszlovákiához való visszacsatolása után pedig ők is visszatértek, akkor viszont az

⁹ Az életükről lásd Mikula, Valér et kol.: Slovník slovenských spisovateľov. Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 2005.

¹⁰ Sedlák, Imrich: Dejiny slovenskej literatúry II. LIC – MS, Bratislava – Martin, 2009. 303-304. o.

őslakosok egy részének kellett távozni az 1947. évi csehszlovák-magyar lakosságcsere keretében.

Ilyen típusú telepéseknek állított irodalmi emléket Habaj a *Telepesek* című trilógiájában (*Kolonisti I-III.*). A regény tükrözi a fentiekben körülírt módon oda került telepések és a magyar őslakosok közötti feszültségeket.¹¹ Sokszor sztereotípiákhoz is nyúl. A trilógia egyértelműen a szlovák szemszögből ábrázolja ezt a bonyolult kérdést. Ugyanakkor szerző - szemben a közvetlen felmenőivel – már a térségben született, amelyet otthonaként, szűkebb hazájaként kezel. Az otthonosság érzése azonban még egy kicsit bizonytalan számára és néha még lehet érezni egy kis idegenséget a hozzáállásában. Azt valószínűleg a másod- vagy harmadgenerációs telepes létből fakadt, illetve abból, hogy e térségnek továbbra is döntően magyar nemzetiségű volt a lakosság többsége.

A szerző sok figyelmet szentelt a táj, az időjárás és hangulat ábrázolásának, az „otthonos” személyhez képest talán túl sokat is. Bár az is lehet, hogy csak be akarta mutatni ezt a vidéket az olvasóinak, mert ebben a bensőséges formában ez a táj nagyjából ismeretlen volt a szlovák többségi olvasótábor számára. A leírásban központi szerepet játszott a síkvidékiség, illetve egyfajta „alföldiség,” amely a hegyi toposzokhoz szokott és szoktatott szlovák irodalomban eleve exotikusabb színezettel rendelkezik, mint a magyar irodalomban. Mellesleg a Habaj egyik legelső ilyen témájú novellája éppen a *Dolniaky* viselte. Ezzel a kifejezéssel a szlovák nyelvben a hegyvidékkel ellentétes síkvidéki „alvidéket” jelölik. A „Dolniaky” szó ugyanis nem azonos a síksággal, arra szlovák nyelv egy másik terminust használ (nížina). A „Horniaky” („Felföld”) és „Dolniaky” („Alföld”) szembeállításnak egyébként a szlovák kulturális-földrajzi kontextusban van egy észak-déli dimenziója is.

A Habaj „Alföldje” meleg, napos, fülledt, télen viszont nedves, esős – azaz nem havas. Ebből kifolyólag sokszor sáros. Mások itt a fák, mások az illatok és a szél iránya is. Az alapszínek zöld és barna. Fontos szerepet játszik a Duna, mint nagy folyó közelsége, hiszen itt alapvetően a szlovákiai Duna-tájról van szó. Végző soron nem szabad megfeledkezni a határ-mentiségről sem, hiszen itt valóban közel van a határ és a telepések is főleg azért kerültek oda, hogy védjék azt.

Ezek a jellemvonások ugyan néha már-már túldimenzionáltaknak tűnnek, de önmagában nem zavaróak. Szokatlan inkább a táj „vadvidéki,” illetve „a véráztatva föld” jellegének a

¹¹ Habaj, Ivan: *Kolonisti I.* Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1980. 13. o.

kidomborítása, amely értelmében a régió gyakran cserél gazdát, a súlyos történelmi kataklizmák helyszíne, a sokszori menekülések kiindulópontja és a visszatérések célállomása. Habaj mintha azt szeretne sugallni, hogy itt folyton véres és ádáz küzdelmet folytatnak a történelem fő erői, mellettük pedig a magyarok és szlovákok is.¹² Érdekes, hogy ez a „véresen drámai” megközelítés a másik itt tárgyalt szerzőnél, Balleknél hiányzik.

Csak hogy ezen ábrázolás sokkal inkább illik a nagy ukrán sztyeppékre, vagy a lengyel-ukrán határvidékre, mintsem Dél-Szlovákiára. Ott valóban ilyen kataklizmák zajlottak, nem is egyszer – legutoljára a második világháború idején. A jól integrált Csallóköz/Žitný ostrov esetében azonban ez szerencsére erős költői túlzás, bár éppen a 20. század közepén a lakosai valóban többször kényszerültek költözni. És nemcsak a kétszer érkező és egyszer távozó szlovák telepések, hanem az 1945 után véglegesen kitelepített helyi magyarok egy része is.

A térség magyar lakóit Habaj a telepések szemszögéből és nem ritkán a szlovák sztereotípiák prizmáján keresztül láttatja. Igaz, vannak rossz és jó magyar alakjai is, de ettől függetlenül még mindig erősen átüt a művön a fölényes, az uralkodni szerető, a szlovákokkal szemben többször ignoráns és gyakran nacionalista magyarok képe. Ez a kép valóban sokáig nagyon erős volt a szlovák irodalomban, különösen még az 1918 előtti Magyarország idején, de tulajdonképpen majdnem 50-60 évvel túlélte annak halálát. Azóta egyébként ezen ábrázolás komoly változásokon ment keresztül – az utóbbi évtizedekben ugyanis a szlovákiai magyar kisebbség képe elkezdett erősen „provinciálizálódni,” azaz vidékiessé válni. A modern – most már szlovák többségű – Pozsonyból nézve és a magyar kisebbség több szociológiai mutatóját figyelembe véve ez a változás tulajdonképpen logikus is.

Ladislav Ballek témaválasztása, az általa ábrázolt közeg és az arra használt eszközök sok szempontból nagyon mások, mint Habaj esetében. Ballek egyértelműen északi gyökerekkel rendelkezik és az Ipolyságon (Šahy) csak a vámos édesapja foglalkozása révén nyílt lehetősége megismerkedni a szlovákiai délvidékkel. Az apja már a második világháború előtt is ott dolgozott, aztán az első bécsi döntés következtében visszament szlovák területekre, de a háború befejeztével visszatért az eredeti állomáshelyére. A távolabbi felmenők azonban továbbra is Észak-Szlovákiában maradtak, ami azzal járt, hogy a kiskorú Balleknek a gyakori költözéseknek, majd vakációknak köszönhetően lehetősége volt egyaránt megismerkedni mindkét – északi és déli – közeggel.

¹² Habaj, Ivan: Kolonisti I. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1980. 13. s.

A kettő említett táj integrálása, befogadása, illetve lelki feldolgozása eltérő volt, legalábbis, ha a szerző későbbi meghatározó irodalmi műveit vesszük figyelembe. A gyerekkorának színhelyéül szolgáló déli Ipolyság, amely a *Segéd (Pomocník)* című híres regényében Palánk álnéven jelenik meg, számára az urbánusságot jelenti, annak minden vetületével együtt. A város még a kisvárosi kivitelben is kulturált, multietnikus, talpraesett, kissé talán még romlott is, de azért nem zavaró mértékben. Az északi szlovák táj pedig számára inkább vidéket jelenti, a maga egyszerűségével és valós vagy vélt tisztaságával. Lehet, hogy ez a különbségtétel egyszerűen csak azzal függ össze, hogy a későbbi író az év nagyobb részét egy vegyes nemzetiségű városkában töltötte, a szüneteket pedig a nagymamánál egy északi fürdőhelyen, illetve falun.¹³

Ebből a kettőségből ugyanakkor érdekes módon nem a tiszta és fényes vidék került ki győztesen, hanem a fent említett tulajdonságokkal jellemzett város. Igaz, a Ballek legjobb regényének, az előbb már említett *Segédnek* az egyik főhőse, Riečan, a volt „északi“ partizán a családjá romlása után visszamenekül az egyszerűbb, de számára megszokott és átlátható északi vidékre. Ebben talán mintha egy kissé visszaköszönne a korábbi szlovák irodalom egyik legelterjedtebb kliséje, miszerint a városi romlás elől csak vidékre és még jobb, ha északi vidékre lehet elmenekülni. Magára Ballekre azonban nem ez a magatartás egyáltalán nem jellemző. Sőt, neki mintha imponálna a város.¹⁴ A saját magát a visszaemlékezései szerint már városi embernek tekintette és a kisvárosi jellegű Ipolyságból továbblépett a még nagyobb, még vegyesebb és még romlottabb Pozsonyba. Amely melleleg szintén déli város, csak jóval kevesebb magyarral.

Érdekes a Ballek Ipolyságának/Palánkjának kissé túlhangsúlyozott multietnikussága is.¹⁵ Azért érdekes, mert ez a város sokkal inkább volt magyar, mint multietnikus, noha a szlovák vonatkozásait sem szabad elfelejteni, hiszen Hont vármegye, amelynek sokáig székhelye volt, már valóban inkább vegyes etnikumú régió volt, mintsem egyszerűen csak magyar. Más kérdés maga a város, amely mindig jobban alkalmazkodik a hatalmi igényekhez és divatokhoz, mint a falu. Az 1918 előtt pedig a hatalom és a divat is magyar volt és ez így maradt még egy ideig az impériumváltás után is. Azt sem szabad elfelejteni, hogy Ipolyság/Palánk egy határ menti

¹³ Ballek, Ladislav: Malomesto? In: Ladislav Ballek: Južná pošta. Pomocník. Kalligram – ÚSL SAV, Bratislava, 2007. 543-544. o.

¹⁴ Ballek, Ladislav: Čas pamäti, pamät' času... In: Ballek, Ladislav: Južná pošta. Pomocník. Kalligram – ÚSL SAV, Bratislava, 2007. 539. o.

¹⁵ Ballek, Ladislav: Malomesto? ... 545-546. o.

város, amit Ballek kellőképpen ki is hangsúlyozta. Hiszen, ha nem az lett volna, akkor az apja sem került volna oda a határvédelmet és pénzügyi fegyelmet szolgáló tisztviselőként.

A balleki multietnikusságának azonban van egy érdekes eleme, vonulata, amelyet akár a balkáni szél fuvallatának is lehetne elnevezni a szlovák irodalomban. Ballek ugyanis többször kihangsúlyozza a déli tájleírásban a balkáni mozzanatok. Azok egyébként valóban nem idegenek az olyan Duna-menti dél-szlovákiai városoktól, mint Komárom vagy Párkány, ahová a Duna a történelem folyamán nemcsak a dél-németországi telepeseket sodorta, hanem fordított irányban a balkáni szerbeket és más ottani népeket is.

Tehát a balkáni elemek hangsúlyozása még önmagában nem tekinthető itt történelemhamisításnak, noha valószínűleg a térség homogén magyar jellegének az ellensúlyozására is szolgálhatott. Már a *Segéd* főhősének a neve is balkánias, illetve szerbes. Lančarič talpraesett hentessegédnek azonban nemcsak a vezetékeve szerbes, hanem a temperamentumos, indulatos és rámenős természete is. Noha az igazi nyelve a magyar. A szerzőnek tehát nyilván célja volt ezzel, a főhős neve nem lehet véletlen. Végső sorban nem szabad elfelejteni, hogy a szlovákokat Balkántól valóban a magyarok választják el, akikkel szemben több olyan sztereotípiát él a szlovák köztudatban, mint a magyarban a balkániakról (indulatosság, temperamentum, egyfajta harciasság stb.). Ezt a balkáni ecsetvonást, illetve szint egyébként észrevette a témával foglalkozó Robert B. Pynsent brit szlavista kutató is, tehát kellőképpen hangsúlyosnak mondható.¹⁶

A helyi tájképet, mondhatni koloritet szervesen kiegészíti még egy elem, amely hasonló hangsúllyal jelen van a Habaj írásaiban is: a Duna közelsége. Duna, mint az országokat elválasztó tényező, Duna, mint a fontos közlekedési folyosó, valamint Duna, mint a történelmi civilizáció hordozója. Az előbb említett balkáni szerbeket is valószínűleg ez a folyó hozta ide. A szlovákiai Dél ábrázolása tulajdonképpen elválaszthatatlan ettől a Duna-mentiségtől.

Egyébként több vonatkozásban a balleki táj jellemzői nagyon hasonlítanak a habaji ecsetvonásokra. A déli vidék burjánzó, nedves és fülledten meleg, legalábbis szlovák szemmel az. Itt ritkán esik a hó, a tél inkább sáros, a fenyőfák helyett inkább jellemzőek a lombos fák, különösen pedig az akácfa, amely Balleknek köszönhetően már-már a déli („magyaros”) táj legfőbb szimbólumává vált a szlovák irodalomban.¹⁷ Ballek a „déli trilógiájának” egyik részének

¹⁶ Pynsent, Robert B.: Národnosti južného Slovenska v Habajových a Ballekových dielach. Romboid, 1989. č. 6. ročník XXIV. 80. o.

¹⁷ Ladislav Ballek: Južná pošta. Pomocník. Kalligram – ÚSL SAV, Bratislava, 2007. 31-232. o.

a címében is szerepeltette ezt a fatípust, hiszen a *Segéden* kívül a déli trilógia részeként megírta még a *Déli posta (Južná pošta)* és *Agáty (Akácfa)* című regényeket is.

Egy vonatkozásban azonban a Ballek délvidéke jelentősen különbözik a habaji tájtól – annak nem kell feltétlenül síkvidéknek lenni. Végső soron Hont inkább dimbes-dombos és nem olyan lapos, mint Csallóköz, amely a szlovákiai magyarság többségének ad otthont. A Hontban egyébként jobban lehet érezni a nemzetiségi keveredést is, de erről már volt szó.

A lényeges kérdés itt az, hogy a szlovák Ballek mennyire érezte magát otthonosan ebben a déli közegben? A regényei és visszaemlékezései alapján az író valósággal rajong ezért a tájért, amelyet magáénak érzi, de eközben mintha még mindig egy kissé idegen lenne számára. Akkor is, ha ezt megpróbálja leplezni. Ballek Habajtól eltérően nem származott a némileg ég ideges telepes családból. A számára természetes, „otthonos” állami hivatalnoki réteg általában pragmatikusabban fogja fel a változásokat, mert az identitásában nem játszik olyan fontos szerepet a föld és az ahhoz való egzisztenciális ragaszkodás, mint a telepes parasztok esetében.

Ezzel összefüggésben érdemes megemlíteni még egy érdekes mozzanatot az idézett író töredékes visszaemlékezéseiből. Noha Ballek nem volt telepes (kolonista) származék, egy helyen mégiscsak kiütözik nála is egyfajta diszkrét, illetve enyhe koloniális attitűd. A visszatekintésében egyszer egy érdekes gyerekkori kép jött elő nála. A második világháború utáni pillanatképeiről van szó, amelyeket egy gyereke szemével próbálja visszaadni. A többi településhez hasonlóan ugyanis a csehszlovák állam ipolysági képviselői és a lakosság egy része is megemlékeztek a csehszlovák államalapításról. Ballek szülei is így tettek – kezén fogtak a gyereket, elhelyeztek virágot a csehszlovák államiséget szimbolizáló szobornál, aztán kiöltözve sétáltak a városukban. Gyerek Balleknek erről a napról nagyon szép emlékei maradtak, amelyeket az évtizedek után is megőrizte és papírra vetette, amikor vissza próbált emlékezni a gyerekkorának helyszínére.¹⁸ De ebbe az idilli képbe négy-öt évtized múlva sem vegyültek olyan disszonáns elemek, mint a helyi magyarok egy részének kitelepítése, a másik részének erőltetett reszlovakizálása, a háború utáni nehéz helyzet stb. Sőt, azt lehet mondani, hogy teljesen hiányoztak ebből az idilli képből, ahogyan talán hiányozhattak azok egy-két gyarmati születésű brit vagy francia író visszaemlékezéseiből is annak idején. Egy gyerek nyilván nem köteles észrevenni a többieket, más kérdés egy roppant tehetséges és érzékeny összegző író a saját idősebb korában.

¹⁸ Ballek, Ladislav: Čas pamäti, pamäť času... In: Ballek, Ladislav: Južná pošta. Pomocník. Kalligram – ÚSL SAV, Bratislava, 2007. 540. o.

Az, hogy Ballek nagyon is magáénak érzi Ipolyságot és környékét, miközben még mindig egy kicsit idegenkedik is tőle, főleg az időnkénti rácsodálkozásából, a részletes tájleírásokból, illetve abból az egzotikum kihangsúlyozásból érződik, amely itt-ott kitör a regényeiből. Az igazi, azaz nem feszélyezően, hanem természetesen és emiatt könnyedén elfogadott saját otthon külsőségeinek a leírása ugyanis általában nem szokott ilyen részletes lenni, és ha mégiscsak az, akkor általában nélkülözi az egzotikum színét, ízét. Erre jó példa egy másik „déli” író, Grendel Lajos hozzáállása, aki csak néhány évvel fiatalabb Balleknál, és hasonló (barsi-honti) vidéken nőtt fel, mint ő. Az egyik legnépszerűbb szlovákiai magyar író, Grendel Lajos (1948) a második világháború után Léván született és nőtt föl, aztán Pozsonyba költözött, de a szülőhelyének tágabb környékét évek múltán egy egész trilógiában írta le. Már a trilógia címe is Hontra utalt, hiszen a *New Honti trilógiáról* van szó.¹⁹ Ipolyság, Léva, Zselíz és Nagykürtös végső soron nincsenek olyan távol egymástól.

A Grendel trilógiájának főhőse maga a honti táj és annak lakossága, pontosabban szólva annak viszontagságos, de kedélyesen leírt 20. századi történelme. De úgy, hogy a táj leírásának a szerző csak minimális figyelmet szenteli, nincs benne semmilyen egzotikum, csupán kisugárzó otthonosság. A táj maga mérsékelt, dimbes-dombos, melegséget árasztó. Ebben némileg hasonlít a balleki leírásra, de nem is ez a lényeg, hanem azok az emberek, akik lakják. Grendel nem akarja bemutatni magyar vagy a szlovák olvasóinak egy érdekes, kissé egzotikus tájat, azt ő adottnak veszi azt. Számára és a hősei számára is az. Emiatt sokkal több figyelmet tud szentelni az emberi sorsoknak és a történelmi események alulról történő bemutatásának.

Egy táj irodalmi domesztikálása, elfogadása és integrálása tehát nem egy könnyű folyamat és nagyon érzékeny vetületei is vannak, illetve lehetnek. Ez természetesen nemcsak a szlovák irodalom problémája. Ebben a folyamatban érdekes irodalmi földrajzi dinamizmus is érvényesül. Továbbá nagyon sok múlik az erre vállalkozó szerzők tehetségén, érzékenységén és nem utolsósorban az élettapasztalatán. Természetesen az sem mellékes, hogy kiket tekintik saját célközönségnek és mi a művük ambíciója. De ezek inkább már egy másik tanulmány témái.

¹⁹ Ennek a trilógiának utolsó szlovák nyelvű kiadása egy kötetben 2016-ban jelent meg, lásd Grendel Lajos: *Newhontská trilógia*. Marenčin PT, Bratislava, 2016.

ÁTVILÁGÍTOTT REJTEKEK: SZIGET, LIGET, KERT

Az egzisztenciális logosz metapoétikus aktusai Hamvas Béla szövegeiben

Hamvas Béla nyelvéről szólni, de nem az ő nyelvén, a kihűlt szavak exegézisével: ünneprontó vállalkozásnak tűnhet. Legfőképpen azért, mert a tudományosan egzakt, törvényszerűen is távolságtartásra szoktatott vizsgálódás elveszíti a nyelvnek azt a hőfokát, temperáltságát, amely írásai szövegvilágát egyszerre hordozó képi és fogalmi nyelvének nem is annyira szintézisét, mint inkább az együtthangzás értelmében vett szimfóniáját fűti. Az eleve adott, ugyanakkor végső létkérdések horizontális és vertikális irányú megnyitása nem illeszkedik a diszciplináris gondolkodás hagyományos diszkurzív sémájába, s e megnyitást kiérlelő, a centrális belátásokhoz az érintettségről és hangoltságról nem-lemondó nyelv idegen szóatként fordíthatatlan marad a tárgyszerűség számára. Ezzel szemben markánsan elkülönülnek a hangsúlyosan applikatív igényű Hamvas-olvasatok, melyek a megszólítani tudás képességét üdvözölve az ön-és világértés inherens részévé avatják szövegeit. E viszonyulások közöttjében pedig a vonatkozások bőségére nyitott szemlélet igyekszik a logosz-entuziazmussal legsajátabb módon leírható hamvasi írásművészet poétikáját feltárni úgy, hogy gondolkodásából-alkímiai nyelven szólva- kiolvassa az abszolutizálódott fogalmi rend számára is azonosítható elemeket, hogy aztán egy saját(os) kohézióval alkalmassá tegye a tudományos tárgyalásra. Ugyanakkor előfordulhat, hogy a kiolvasztás, s újrarakasztás legitimálási szándékú kényszermunkája kényszerzubbonyt húz a corpus titkait kifürkészni próbáló kutatóra, s az ennek lépten-nyomon ellenálló életműre is. Mégis ez utóbbi arcvonalhoz szeretne csatlakozni jelen tanulmány a felfejtés forró pontjait keresve.

Rekvium egy elveszett mítoszért¹ című írásában Farkas Attila Márton a hamvasizmus névvel jelölt világszemléletet egy, a 80-as években formálódó sajátos magyar szubkultúra mitológémájaként, későkádári korleletként írja körül. Végső következtetése, hogy a B-listázott, publikációs lehetőségtől végleg megfosztott, földművelésből, aztán raktárosi munkából megélni kényszerülő Hamvas a *rejtőzöttség mítoszával* a tendenciózus *szigetesedés* mindenkori példája lett, s hogy válságfilozófiája biztosította önmaga és követői számára is

¹ Farkas Attila Márton-Mund Katalin: *Rekvium egy elveszett mítoszért. A Hamvas-kultusz.*=Valóság.44.2001.8.51-64.

száműzetés-mítoszának, az apoteózisszerű exodusnak diszkurzív alapját. Azaz sajnálatos módon az alkotáslélektan csak szükségszerűségeket felismerő törvényeit alkalmazza a szellemi tájékozódás térképének megrajzolása helyett. Geográfia helyett biográfia.

A szamizdat-lét megszűnése után (a rendszerváltozás tájékán) a hozzáférhetőség mégsem eredményezett valódi áttörést recepciójában, hiszen mintha továbbra is idegen testként, egyszerre hagyománytalanul és folytathatatlanul létezne az életmű, így adekvát módon értelmezhető az otthonosság és idegenség irodalom-és kultúrtörténeti dimenzióiban.

Hamvas belső emigrációja mondhatni szigettől szigetig, a Kerényi Károllyal közösen alapított, rövidéletű Sziget-folyóirattól a Patmoszig, apokaliptikus könyvéig tartott. A szigetek között pedig a liget (A babérligetkönyv) és a méhes vagy kert (Unicornis, Titkos jegyzőkönyv) levegősebb, széljárta terei oldották az izolált, hüperióni magányt, s váltak ressentiment-börtönök helyett átvilágított rejtekekké. Ez az *átvilágítás* mindenekelőtt a nyelvben történik. A Jasperstől kölcsönzött fogalom (Existenzerhellung-átvilágítás) - mely azután a Hamvas-szövegek terminológiájának szerves részévé vált- ezen a ponton a hermeneutikai tevékenység egzisztenciális művelete, melynek tétje az *alétheia* nyelvbe való hatolása, amely egyúttal az aléthész születésének térideje, eseménye is. A görög-keresztény eredetű aletheia-fogalom rendszeres felbukkanása esszéiben és tanulmányaiban nemcsak lételméleti elváráshorizontjának kérlelhetetlen kulcsfogalmává válik, de a hamvasi hang nyíltságának és leplezetlenségének elévülhetetlen magyarázataként is szolgál. Ennek értelmében az *alétheia* egyszerre minősül létmóddá, ontológiai státusza van, s egyúttal a valóságfeltárás és valóságértés preskriptív, mértéket adó nyelvi alapjává. E vizsgálódás tehát az alétheia filozófiai és nyelvi dimenzióinak feltárása vállalkozik egyfelől.

Hamvasnak a nyugat-európai bölcséleti hagyományba történő elhelyezhetőségét formálja egy ilyen, korábban említett legitimáló-kanonizáló szándék Thiel Katalin munkásságában, aki az autentikus élet forrpontjának keresésében elsősorban Kierkegaard-ral rokonítja Hamvast a közös egzisztenciálfilozófiai alapból kiindulva. E megállapítás érvényességének fenntartása mellett megalapozottnak tűnik a hamvasi szöveg heideggeri olvasata is, ontológiai hermeneutika felől való megközelíthetősége. Míg a kortárs jaspersi filozófia bemutatásának 1941-ben nagyobb lélegzetű tanulmányt szentel, Heideggerről nem ír hasonlót. Ugyanakkor Heidegger nevének említésével szinte mindegyik esszékötetében találkozhatunk, néhol teljesen egyértelmű gondolatainak inspiratív és megtermékenyítő hatása Hamvasra- többek között az *alétheia* tekintetében is-, s naplófeljegyzéseinek egy-két töredéke is megerősíti azt az elképzelést, hogy a „fordulat” utáni Heidegger „metafizikába visszalépő nyelve” sokkal

szorosabb értelemben Hamvasé, mint a Lét és idő egzisztenciális analitikája. Ebből adódóan jelen tanulmány a modern, formális nyelvelméletek logikai pozitivismusát meghaladó nyelvfilozófiájuk, részben az alétheia konceptualizálásából is adódó közelítő belátásaik, tettenérhető² áthallásaik és poétikusan artikulált költészetszemléletük vizsgálatához is szeretne hozzájárulni.

Alétheia és válság

Az Interview-ban³ a történeti, de egyúttal eszkatologikus távlatú válság eseményének újratematizálása nélkül-melyet már megtett krizeológiai munkáiban a 30-as évek közepén-egzisztenciális vonalon gondolkodik tovább a személyt konstituáló válságról. „...[ti.az egzisztencia] Létét a válság állandó elfelejtésére (léthé) építi, és éppen ezért a válságban elmerül. A valóságban csak az vesz részt, aki a tényleges helyzetről tudomást vesz és magát fedetlenül (alétheia) a válságba helyezi.”⁴ Ebben a megfogalmazásban az a-létheia alapszava, a léthé a valóság elől való elrejtőzést, a válság felejtését, s végső soron létfelejtést jelent, elmerülést, nemlétezését, Az Interview-ban Hamvas a válság vállalásához kötött egzisztálást a valódiság egyetlen mércéjeként határozza meg. A válság szó tövében rejlő gyök más szavakban való fellelhetősége kijelöli egyúttal azt a szemantikai hálót, amelynek minden tagja valamilyen értelem-, vagy értékötlettel ruházza fel az eredendő szót: „A válságcentrumot mindenki magában hordja. Válság annyi, mint válságban lenni, válaszolni, választani, elválni, vállalni. Annyi, mint jelen lenni, és nem elrejtőzni és...nem menekülni sehová, sem elméletbe, sem világnézetbe, sem költészetbe, sem vallásba.”⁵ A válságba állított lényünk választására és vállalására való felhívás lesz a realizálás vagy reintegráció ontológiai alapjává.

Alétheia és görögség

Az alétheia fogalmi körüljárása már a görög tárgyú Hamvas-írásokat magában foglaló Hexakümionban is megfigyelhető. A hamvasi elgondolásban az *alétheia* a világ felfedettséget, feltárultságát, s egyúttal az azt feltáró, felfedő szubjektumot is jellemzi. A világ számára kinyílt szubjektumnak mutatkozik meg leplezetlenségében a lét. Ugyanakkor az alétheia „nemcsak leplezetlenséget és áthatóságot jelent, hanem átszövöttséget is.”⁶ Talán ezen a ponton mutatkozik meg a maga entuziasztikus bőségével az alétheia hamvasi értelmezése. Az űr és

² Az első magyar nyelvű Heidegger-fordítás (Mi a metafizika?) az Egyetemi Nyomda kiadásában, Hamvas Béla szerkesztésében jelent meg 1945-ben. Noszlopi László és Barta János Athanaeumban megjelent ismertetései és kritikái után Hamvas szól harmadikként Heideggerről, illetve résztvett a Magyar Filozófiai Társaság Heidegger egzisztenciális filozófiáját tárgyaló vitaülésén 1939-ben.

³ Hamvas Béla: *Interview*. In: uő: *Patmosz I.* Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, Szombathely, 1994.

⁴ Hamvas Béla: *Direkt morál és rossz lelkiismeret*. In: uő: *Patmosz I.* 32.

⁵ *Interview*. 260.

⁶ Hamvas Béla: *Az alétheia*. In: uő: *A babérligetkönyv. Hexakümion*. Medio Kiadó, Budapest, 364.

üveg steril és passzív átlátszóságától megkülönböztetett tulajdonságú, azaz más értelemben átlátszó alétheia egyúttal léttel átszövött. Az üres, ugyanakkor szövetszerűen telt jegyek látszólag paradox műveletei nemcsak komplementer módon egészítik ki egymást a hamvasi leírásban, hanem valamiképpen egymeműként, azonosként tételeződnek. „Az alétheia átlátszósága életteljességéből, átízottságából és áttüzesítettségéből következik. Az alétheia tudása és ismerése a világgal való együttlángolás: színtelen, átlátszó lángban való együttízás. Az élettellel, a léttel átszöve lenni, beágyazva lenni kapcsolatokba, értékekbe, szenvedélyekbe, tárgyak és lények közé, átszöve lenni a dolgok és lények sugaraitól, és a lángok egymást erősítve az embert felhevíthetik, amíg teljesen átlátszó lesz. Átlátszó és látható és látó, mert megnyílik és megolvad benne a világ.”⁷

Az alétheia fogalmának héraikleitoszi-arisztotelészi megalapozottsága és heideggeri inspirációra is történő termékeny felhasználása mellett a későbbiekben a bibliai-evangéliumi jelentése lesz az értelemadás elsődleges forrásává Hamvas gondolkodásában. A *Scientia Sacra*⁸ III. kötetében részletesen foglalkozik mindezzel. János evangéliumában a Szentlélek (a Szent Szellem) *pneuma tész alétheiasz*-ként, az igazság szellemeként kerül említésre, azaz olyan divinális megnyilatkozásként, amelynek a „leglényegesebb tevékenysége, hogy átvilágítja azt, ami rejtve van. Létezési méreteken ez Jézus tevékenységének kvintesszenciája..., a Szent Szellem exousziájának, vagyis főhatalmának megjelenése. Ez a világon az első fiat lux után a második „legyen világosság”. Hogy semmi se maradjon többé rejtve senki előtt.”⁹ Ennek értelmében az Evangélium alétheiája a végső dolgok megmutatását, átvilágítását illetően apokaliptikus természetű. A Szentlélek illuminatív tevékenységének köszönhetően formálódik a transzparens egzisztencia, a tökéletesen átvilágított ember, a páli levelek dikaiosztól tudatosan megkülönböztetett aléthész.¹⁰

Hamvas legutolsó írásainak egyikében, a *Kiengesztelődésben*¹¹ az Evangéliumot egzisztenciális logosznak, azaz egzisztenciális megszólításra hivatottnak nevezi. Az egzisztenciális logosz az alétheia értelmében kibontakozó, azaz a létet felnyitó és megvilágító szó. Az ezzel szembehelyezett logosz pedig az igazolás és bizonyítás, a zárt rendszerek és tételek elvont, s ezért élettelen dialektikája. Így Hamvas az elzárkózás dialektikus archetípusának a farizeust, az

⁷ I. m. 365.

⁸ Hamvas Béla: *A kereszténység*. In: uő: *Scientia Sacra III*. Medio Kiadó, 1996.

⁹ I. m. 171-172.

¹⁰ I. m. 133.

¹¹ Hamvas Béla: *Kiengesztelődés*. In: uő: *Patmosz III*. Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, Szombathely, 1992.

egzisztenciális megszólításra érzékenyek a gyermeket, az emberi eredeti lényét tartja. E fejezetekben használja először Hamvas a transzparens egzisztencia kifejezést.

Heidegger és Hamvas. A fogalom útja

A teoretikus szemlélődésbe elmerült, zárt tudományos filozófiával, az objektív világot egy transzcendentálisan előfeltételezett szubjektum konstrukciójaként értő metafizikával szemben a faktikus élettapasztalatból kinövő, azt sűrítő egzisztenciális izzás Heideggert sem hagyta érintetlenül, ugyanakkor az alternatívák mindegyikének elégtelenségét kimutatva az ontológiai szintézis igényével lépett fel. Az elvont, spekulatív rendszerépítésben létező, a gondolkodás irányait a platóni-arisztotelészi fogalmisággal kijelölő metafizikai tradíció, de végső soron a karteziánus-kantiánus ismeretelméletet meghaladni kívánó fenomenológia, valamint az életfilozófiák ontológiai bírálatairól is szó van, arról, hogy a létkérdés - a létező létéről vonatkozó kérdés sohasem tematizálódik bennük explicit formában, hanem hallgatólagos, evidenciaszerű megválaszoltsággal és implicit előfeltételezettségben van jelen. Az „ontológiai differencia” hangsúlyozásával egy kétezer éves hagyomány, az európai filozófiatörténet kizárólag a létezőre hangolt vizsgálódásának elemi mulasztását rója fel Heidegger. Tulajdonképpen nem metafizika-ellenes fordulatról van szó, hanem sokkal inkább arról, amit Gadamer a metafizika mögé való visszakerdezésnek, visszalépésnek nevez.¹² Gadamer említett tanulmányában arra a heideggeri meglátásra irányít, mely a metafizika kezdetét a görög gondolat teóriához való áttörésében jelöli ki. Ez a teóriához való áttörés nem más, mint a fogalom útja, a létező létezésének fogalom általi összefogása, megragadása, a létező fogalomra hozása.¹³ A görög metafizikai tradíció fogalmiságának destrukcióját hajtja végre Heidegger, de nem a rombolás, hanem az újraépítés szándékával, azaz, járhatóvá tenni újra az utat, mintegy visszafele a fogalomtól a szóig, „nem azért, hogy feladjuk a fogalmi gondolkodást, hanem visszaadjuk számára megjelenítő erejét.”¹⁴ A szó történetének implikációival, rejtve maradásával, az etimológiával feltárni azt a léttapasztalatot, ami eredendően artikulálódik a szóban, s kínálja magát a gondolkozásnak. A kijelentéslogika mögé hatolni a szemléletébresztő szó megtalálásával.

Hamvas Májá című esszéjében, a főtétele több irányban történő, mégis szimfóniaszerűen összehangolt kibontása előtt a fogalom mibenlétét, metafizikáját tisztázza. A gadameri állítást

¹² Hans-Georg Gadamer: *A gondolkodás kezdetéről*=Különbség. 7.2003.2.

<http://www.kulonbsegfolyoirat.hu/index.php/kulonbseg/article/view/126>

¹³ Gadamer: „Heidegger mármint a metafizika történetét a lét eredendő görög tapasztalatának kifejeződéseként értette, és pedig mint gondolkodási tapasztalatuk azon mozgását, melyben a létezőt létében úgy ragadjuk meg, hogy mint felfogottat (Begriffene) rögzítjük, és ennyiben kézben tartjuk”. I. m.

¹⁴ I. m.

figyelembevételével, mely szerint Heidegger célja a fogalomtól a szóig tartó út újra járhatóvá tétele, Hamvas fogalom-magyarázata ezzel némileg paralel. A fogalom az a szó-mondja, amelyben a dolog elgondolhatóvá, életre hívhatóvá válik, de egyúttal megragadhatóvá és kimondhatóvá. A szó a cselekvéstől és a kimondástól elválaszthatatlanul közepén található. „A gondolat-teoretikával és a tett-praktikával trinitárius egységben”¹⁵ tételzett szó a fogalom, amelyben egyidejűleg, egyszerre zajlik a három történés: a szó elgondolja, létrehívja a dolgot (ez a dolgok fiat-ja), kimondhatóvá teszi, s ez a kimondás már cselekvés-jelleggel is bír. Hamvas számára a létező fogalomra hozása nem jelent valamiféle értelem-és jelentés elszegényesítést, ugyanakkor azt is mondja, hogy „alapvető létkérdéseket a nyelv a mai állapotában sohasem egyes szavakkal, hanem mindig csak a gyújtópontban egybeeső szó-halmazokkal lehet megközelíteni,”¹⁶ azaz a szakrális (nyelvromlás előtti) ősnelvnek tulajdonítja a trinitárius-gyökerű, képszerű fogalmakat, amelyekben a szó még nem vesztette el belső fényét. A történeti idő fogalom-használatát a valóság legmélyebb összefüggéseinek közvetlen megragadására már alkalmatlannak találja, Heideggerhez hasonlóan.

Órigenész szómagyarázataira alapozva beszél Hamvas a szavak „centrum-praesentiájáról,”¹⁷ a „minden szóban lévő Isten-jelenlétről.”¹⁸ Ezek a szavak nem „világhelyet jelölnek meg., hanem a világ helyeit megteremtik.”¹⁹ Az örökké hangzó szó centrum-praesentiájával csak az értelemfeszültség és jelentésbőség hasonlíthatatlanul magasabb fokán álló archaikus nyelvek (szanszkrit, héber, görög) jellemezhetőek. A babiloni nyelvzavar metaforikusan is kijelölt eseménye óta nem léteznek ezek a szavak, és a valóság megközelítése csak szóhalmazokkal lehetséges. A nyelvromlás üdvtörténeti tételzése mellett mégis érvényben marad az alább kifejtendő imagináció által hordozott logosz-szóba, azaz a szó főhatalmába vetett bizalom.

Imagináció

A Heidegger által felmutatott létfelejtés rokonítható a létalapítással. A megrongálódott létezés miatt szükséges létalapítás módszertana, esszenciális foglalata a Mágia szutra című művében kristályosodik. A lefokozott létezésről, az eredeti elhomályosodásáról a Kinyilatkoztatás igéje és a hagyomány valamennyi könyve tudósít. A Mágia szutrában Hamvas az életszentségből, az élet szakrális evidenciájának horizontjából kiindulva a transzparens, azaz átvilágított egzisztencia megteremtéséhez a kinyilatkoztatás igéjének beváltását jelöli célként. A kiindulás kizárólag a létrongáltság hangsúlyozottan ontológiai defektusának elismeréséből fakadhat. Ezt

¹⁵ Hamvas Béla: *Májá*. In: uő: *Arkhai*. Medio Kiadói KFT, 1994, 182.

¹⁶ I.m. 185.

¹⁷ I.m. 194.

¹⁸ I.m. 194.

¹⁹ I.m. 193-194.

követően a létezés minden emberben való esedékességére és időszerűségére, kibontásra váró jelenlétére mutat rá Hamvas. Az ontológiai kiindulást a létezésről megkülönböztetett valóság feltárására irányuló ismeretelméleti tájékozódásnak kell követnie, mivel a tapasztalati világot zárójelző hagyományos platóni európai filozófia metafizikai készültsége nem alkalmas a létezés és a valóság összefüggéseinek komplex megragadására. A létezés egészének állandó jelenléte helyett az észlelés számára részleges tárgyiasulások állnak elő. Heidegger *A világkép korában*²⁰ a karteziánus fordulat következtében kiképzett szubjektumfogalomról beszél, ami alapvetően különbözik a görög *jelenválótól*. A karteziánus szubjektum mintegy előállítja a világot és maga is a világ elé áll a tárgyias uralhatóság bizonyosságának magakijelölte határai között. Feltehetően ugyanilyen értelemben beszél Hamvas az észlelés által létrehozott partialobjektívációról, amikor a „létezés darabokban válik esedékessé, s e projektált szilánkokat hívjuk tárgyakká.”²¹ Hamvas hangsúlyozza, hogy a létrongálódás nem a szellemben, lélekben vagy a testben, hanem az imaginációban következett be, a létezésnek azon a határtalanul érzékeny helyén, „ahol az emberi lélek üdvtervét látomásában őrzi, és erre a látomásra építi fel az életét..., mert az ember azzá válik, ami látomásának gyújtópontjában áll.”²² A „kezdetben vala az Ige...” szöveghelyből, azaz a szóból, mint első világtényből kiindulva írja Hamvas, hogy: „szó-kép-(látvány, látomás)-képzelt-képez-képes-képesség-képzelt-képzett. Önmagát képességével képére képezi.”²³ Ez az imagináció. A létüres idealizmus és az arra válaszoló létüres materializmus beválthatatlanul megdagadt és üres szavai által teremtett nyelv alkalmatlan a realizálásra. A realizálás az imaginációban, a teremtő szó teremtő aktivitásának helyén történik, egy sajátos „átváltó pontban”, ahol a „láthatatlan és ellenőrizhetetlen mágikus világból valami, ami maga is láthatatlan és ellenőrizhetetlen, önmaga által kezdeményezett, és irányított érintésre felbukkan és megjelenik és alakot ölt. Ez az alak (a kép) ugyanakkor hang és szó és látvány. (...). Éneklő látomás”²⁴. A leírásban minduntalan a villám és a felrobbanás metaforái elevenítik a folyamat dinamikus történésszerűségét. A láthatatlan manifesztálódásakor keletkező feszültség (a villám becsapása) az éneklő látomásban mintegy „kisül”, majd „elárad és sugárzik és a teret birtokába veszi, vagyis a látomás vizionárius heve azt, aki látja, a maga képére átönti....Az imaginációban a szubjektum

²⁰ Martin Heidegger: *A világkép kora*. In: uő: *Rejtektutak*. Osiris Kiadó, 2006.

²¹ Hamvas Béla: *Mágia szutra*. Életünk Szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Dunántúli Csoportja, Szombathely, 1994, 323.

²² I. m. 260-261.

²³ I. m. 262.

²⁴ I. m. 274.

és az objektum kettősége megszűnik; az ember saját imaginációjának víziójává lesz, vagyis a látomás visszahatva az embert transzmutálja (átváltja) és átlényegesíti.”²⁵

Az imagináció középpontjában a logosz, az ős-szó (a Hamvas által is mozgósított értelemben), a szó főhatalma, *exouszia* áll. Hamvas a logosz természetének lényegét a *müsztész* és *alétheia* egyszerre valósuló jellegében látja. „A szónak minden esetben misztérium-jellege van, mindig megformál és teremt és alakít, amikor mond, elnevez, befest, felöltöztet, ábrázol; abban, amit kimond, elválasztja a világosságot a sötétségtől, a belsőt a külsőtől, a mélyet a felszíntől, s azt, ami benne a mély, a sötét és a belső, azt betakarja, hogy azt, ami benne a világos és a külső és a felszín, kiemelhesse.”²⁶

A görög *müsztész* rejtett, elfátyolozott jelentéséből kiindulva beszél Hamvas a szó befedő, de a befedésben egyúttal feltáró jellegéről, s ezzel egyidejűleg az alétheia transzparenssé tevő működésében mutatja az ellenirányú mozgást. Jóllehet egy következetesen végigvitt, egységes, rendszeres nyelvfilozófiáról nem beszélhetünk Hamvas esetében, ugyanakkor szinte valamennyi művében találkozhatunk azokkal a nyelvet, illetve a szót tematizáló elgondolásokkal, amelyek egy határozott előjelű hamvasi nyelvszemléletet körvonalaznak. Minden ontológiai-ismeretelméleti vagy metafizikai kérdésfeltevésekor tettenérhető a nyelvet körüljáró gondolkodása és a szó teremtő erejéről vallott hitvallása egyértelműen körvonalazza a nyelv instrumentalista felfogásától való radikális különállását. A Gadamer szerint a Platónról eredeztethető és a XX. századi logikai pozitivizmus szellemében fogant nyelvelméletekig terjedő ún. nyelveledtség a nyelv eszköz-mivoltát deklarálja a világ, illetve a gondolkodás, vagy valamilyen lényegiség leképezéseként. A gondolkodás és a világ relációjában a nyelv pusztán esetleges és járulékos, azaz mindenképpen utólagos. Hogy a gondolkodás nemhogy nem előzi meg a nyelvet, hanem a gondolkodás egyáltalán csak a nyelvben lehetséges, jól példázzák a következő Hamvas-mondatok: „A szó és a szó által megjelölt dolog bélyege között rejtett megfelelés van; a szó azonban előbb van: a szó nevezi meg a dolgot, szólítja, a szó kelti fel álmából”²⁷ vagy „az első a szó, a második a gondolat, a harmadik tett. A szót azért is az első helyre kell venni, mert tudvalevően gondolat szó nélkül nincs. De főként azért, mert a szó (kinyilatkoztatás) van, még mielőtt én vagyok.”²⁸ Hamvas a modern nyelvelmélet logizálási és „kiüresítő” törekvésével szemben egy ún. nyelvhermeneutikai vonulatba illeszkedik, másfelől egy szakrális jellegű nyelvfelfogás hamann-i tradíciójának folytatója.

²⁵ l.m. 275.

²⁶ l.m. 332.

²⁷ Hamvas Béla: *Májá*. In: uő: *Arkhai*, MEDIO Kiadói KFT, Szentendre, 1994, 181-182.

²⁸ *Mágia szutra*. 226.

Költészet és alétheia

Megállapítható, hogy Hamvas és Heidegger hermeneutikai interpretációs tevékenysége, egzisztenciális kommentárjaik hasonló módon artikulálják a költészet létfeltáró létezésolvasatát és metafizikántúli (azaz a szubjektum és objektum, lét/lényeg és látszat, látható és láthatatlan stb. hagyományos szembeállításának felszámolására irányuló) szellemiségük, a műalkotást egy átfogóbb létmódba illesztő nyelvfelfogásuk nemcsak a filozófiai, hanem az irodalmi gondolkodásmód új útjait is kijelölik. Az enigmatikusan poétikus, nehezen követhető Heidegger és a stílusában egyszerűbb és egyneműbb, de rendkívül szuggesztív és plasztikus, lírai lendülettől dinamikus Hamvas szövegvilága kimutathatóan hasonló módon metaforizálódik.

A műalkotás eredetében mondja ki Heidegger, hogy a mű egy világot állít fel s e világállításban működésbe lép az igazság. A múltban történő világfelállítással egyidejűleg történik meg a mű visszaállása a földbe, a megjelenőn-elrejtőbe. A világban való lakozás a földön alapul. A világ önmagát felnyitó, a föld ezzel szemben elrejtő, a világ felülemelkedne a földön, a föld visszatartaná magába a világot. A világ és a föld ősvitája az igazság történése is egyben. A megnyílás a létezőt megalapozó, a létező közepette található nyitott helyről, tisztásból történik (Lichtung). A létezőnek a tisztás megvilágítottjába, a megvilágítás játékerébe jutása és kiállása szavatolja számunkra a létezőt, mint másikat és a létezőt, mint önmagunkat. „Az igazság a létező tisztásaként és elrejtőzéseként akkor történik meg, ha megköltik. Minden művészet...a lényegét tekintve költészet.”²⁹ Ez utóbbi mondat anélkül, hogy a művészet többi ágát, a képzőművészetet, az építészetet vagy a zenét önkényesen a poézis, azaz a nyelvi alkotás alá sorolná, mégiscsak a költészet kitüntetett pozíciójáról beszél. Ezt a kitüntetettséget a nyelviség prioritása indokolja. Heidegger azt mondja, hogy „A nyelv a nyilvánvalót és elfedettet, mint ekként elgondoltat szavakban és mondatokban nem csupán továbbítja, hanem ő teszi nyílttá a létezőt, mint létezőt.”³⁰ Tehát a nyelv általi elsőként megnevezés juttatja szóhoz, s így létez a létezőt. A szűkebb értelemben vett költészetet a nyelvvel és a szóval legbenső egységben elgondoló Heidegger kivetülő mondásként határozza meg, „ami a kimondható megtételében ugyanakkor a kimondhatatlant, mint olyant napvilágra hozza.”³¹

Nyelvfelfogásának végső következtése, mely szerint „a nyelv lényegi értelemben költészet” összehangolható, pontosabban találkozik a költészet mindenekelőttvalóságát hirdető hamvasi elgondolással, ám hozzáteszi mindehhez, hogy „a nyelv nem azért költészet, mert őspoézis

²⁹Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. In: uő: *Rejtektak*. 56.

³⁰ I.m. 58.

³¹ I.m. 58.

lenne, hanem a poézis azért történik meg a nyelvben, mert a nyelv megóvja a költészet eredendő lényegét.”³²

Hamvas *Poetica Metaphysica* című írásában a valóság dualisztikus felfogására épülő vallással, filozófiával és tudománnyal szemben az együttlátásból építkező költészetet olyan folyamatként tárja fel, amely a létbe emeli a dolgokat, s a költő a transzcendentális ösztönnel láthatóvá mondja a láthatatlant és a világot teljes nyíltságában azzá teszi, ami. Hamvas hangsúlyozza, hogy végső soron a tudomány metafizikája is a megkülönböztetésre épít, ezért éppúgy vallásos dramaturgiát rejt magában, mint a filozófia. Az általában vett művészetben - de szorosabb értelemben a költészetben-, a megjelenített dolog a megjelenés által átemelődik, átnyúlik a létbe. „A rejtély leszakadt róla.”³³ „A transzcendentális ösztön nem egyéb, mint hogy feltárja és megmutatja a jelenséget annak, ami...Megmutatja, hogy ami van, az van.”³⁴ Itt a megmutatásban, illetve felmutatásban egy ontológiai „van” áll elő, mondhatni a fenomenológia módszerével. A költészet eszkatológiai helyzetét Arisztotelészre hivatkozva az elrejtőzöttségéből a nyíltságba vezető úttal jellemzi. Ebben az eszkatológiai határhelyzetben a hagyományos ismeretelmélet által előállított és rögzült oppozíciók (szubjektum-objektum, lét-lényeg, külső-belső stb.) felszámolása történik, a láthatatlannak a láthatóban való felismerése. Ezzel szemben a vallásos dramatikában a rejtőzöttség teremti a dialogicitást. A praxist és a kontemplációt egyaránt magába foglaló nyílt költői létezés kettős mozgást hajt végre. Hamvas Hans Urs von Balthasarra hivatkozik, amikor a költői lét ganümedészi és prométheuszi mozzanatáról beszél³⁵. A költészet a láthatót és láthatatlant egymásba lényegítve, egymásban felismerve a lánggal analóg. A képzőművészettel szemben, mely a látható felé, illetve a zenével szemben, mely a láthatatlan felé való eltávolodás, kitüntetett szerepű lesz a nyelv, a tűz-logosz, a láng-szó, mert „a nyelv is láthatatlan, az a láthatatlan, ami a szóban látható. Amit az ember mond, érzékelhetetlen, az az érzékelhetetlen, ami a kimondott szóban érzékelhető...És nem a nyelv a költészet anyaga. Éppen fordítva: a költészet a nyelv anyaga.”³⁶ A *Scientia Sacra I.* részének V. könyvében (Az analógia)³⁷ a nyelv „fejlődésnek”, egymásra következésének stádiumait az őskor képnnyelvétől, a jelentés közvetlenségétől való eltávolodás mértéke szerint állapítja meg. Eszerint megkülönböztet ősnnyelvet, idea-nnyelvet, szimbólum-nnyelvet, mítosz-

³² I.m. 58.

³³ Hamvas Béla: *Poetica Metaphysica*. In: uő: *Művészeti írások II.*, MEDIO Kiadói KFT, Szentendre, 2014. 310.

³⁴ I.m. 312.

³⁵ „...ganümedészi, amikor a költő a világot teljese átölel, láthatatlanul átítatott, hatalmakkal teljesnek látja, és megnyílik a láthatatlan örvény felé, hogy befogadja, illetve, hogy magát befogadtassa. A költő meglátja a világ örök arcát. Így megy át a hatalmak közé. De vissza is kell jönnie”; „...prométheuszi, amikor a költő a láthatatlanból az örök sorsot lehozza és megvalósítja a láthatóban”. I.m. 327.

³⁶ I. m. 333.

³⁷ Hamvas Béla: *Az analógia*. In: uő: *Scientia Sacra I.*, MEDIO Kiadói KFT, Szentendre, 1995.

nyelvet, költői nyelvet, köznyelvet és absztrakt fogalmi nyelvet. Ezt az eltávolodást jelzi a késő történeti kornak a nyelv képességét a retorika hatáskörébe utasító szemlélete, tehát amely „a nyelv képeit merő hasonlatnak és virágnak, játéknak és komolytalannak”³⁸ tekinti. Ebből következően a költői beszédmód is egyfajta díszített köznyelvként értelmezhető. Ezzel szögezi szembe azt a hamann-i mondatot (bár közvetlenül nem nevezi meg itt őt), hogy „a költészet az emberiség anyanyelve.”³⁹

Heidegger „...a költőien lakozik az ember...”⁴⁰ című írásában nyomatékosítja a műalkotás eredetében is megfogalmazott nyelvszemléletét, figyelmeztetve, hogyha a nyelvre, mint az ember által létrehozottra és uralhatóra gondolunk, akkor a nyelv pusztá kifejezésként kényszerítőeszközzé nivellálódik. Ezzel szembeszögezi „a nyelv beszél”⁴¹ megfordított hierarchiájú állítását. Ebben a vonatkozásrendszerben „az ember csak akkor és annyiban beszél [spricht], amennyiben megfelel [entspricht] a nyelvnek: ha hallgat a biztatására”⁴². A nyelvnek való megfelelés, biztatására való odahallgatás a költészet mondása. (Ez az *odahallgatás* megfeleltethető az alább tárgyalandó hamvasi *lehallgatásnak*). A hōlderlini sor („költőien lakozik az ember”) a költést, mint lakozni-hagyást jelenti Heidegger értelmezésében. A lakozás nem a kultúra gondoskodásra (a meglévő növesztésére) és létrehozásra hivatott tevékenységének szinonimája, hangsúlyozza Heidegger, hanem mérték-vétel. A mérték-vétel pedig nem más, mint az „égiekhez való felpillantás” általi felmérése az ég és a föld közöttjének. Sőt- hangsúlyozza Heidegger-, csak ebben az égihez, az istenihez való mérésben létezhet az ember lényegi módon. A következő sorokat az idegenség és a nyilvánvalóság kontextusában így kommentálja tovább: „A mérték az a mód, ahogy az ismeretlenül maradó Isten *mint* ilyen az ég által nyilvánvaló. Isten megjelenése az ég által egy leleplezésből áll, amely láthatóvá teszi, ami elrejtőzik, de nem azáltal teszi láthatóvá, hogy a rejtőzködőt ki akarja szakítani elrejtettségéből, hanem pusztán azáltal, hogy megőrzi a rejtőzködőt rejtőzésében”⁴³. S ekkor más verssorokat is ideidézve az ismeretlen Isten ég általi nyilvánvalóságának és a láthatatlanba illeszkedő idegennek ábrázolására így folytatja Heidegger: „Ami az Istennek idegen marad, az ég látványa, az az embernek meghitt ismerőse. És mi ez? Minden, ami az égen, tehát az ég alatt, tehát a földön csillog és ragyog, hangzik és illatozik, feltör és érkezik, de távozik és zuhan is, de sír és hallgat is, de halványul és sötétül is...A költő azonban az ég látványának minden

³⁸ I. m. 157.

³⁹ I. m. 157.

⁴⁰ Martin Heidegger: „...költőien lakozik az ember...”-válogatott írások, T-Twins Kiadó/Pompei, Budapest/Szeged, 1994.

⁴¹ I. m. 194.

⁴² I. m. 194.

⁴³ I. m. 202.

világosságát és pályáinak és szeleinek minden hangzatát az éneklő szóba hívja, s benne a hívottat világításra és felhangzásra bírja”⁴⁴. Az *éneklő szó* visszaüt a hamvasi imagináció *éneklő látomására*, a *felhangzás* Hamvas *cantus firmusára*, az elrejtőzés-megnyilvánulás egymást tartó, egymásba áttűnő játékanak leírásában a Poetica Metaphysica teljesen rokon értelműnek mutatkozik a most bemutatott heideggeri gondolatokkal.

Alétheia és írás

Hamvas Jaspers-kommentárjában írja: „És számomra ez az újabb jel, amit azonban csak úgy olvashatok el, ha magamat ráírom.”⁴⁵

A világjelekre történő ráírás, vagy - amint a Májá című esszéjében megfogalmazza-„ahogy a lény saját létének alaptengelyeire önmagából rászövi önmagát, vagy ami ugyanaz: világát,”⁴⁶ egy posztmodern értelmű hermeneutikai önértést tételez. Az egzisztencia a szöveggé válás végtelen sorát megnyitná ezzel: az olvasás szöveg(élet)sorsot feltáró folyamatával az írás történetet szövegesítő aktusát összekapcsolja. Az egyetlen nagy könyv az intertextus, a szövegközöttiség lenne. Ezzel párhuzamosan a Hamvas-esszék a szubjektum dialogicitásban gyökerező önértésének és a megszólíthatóság egzisztenciális tapasztalatának leírásában azok a legérzékenyebb passzusok, ahol a *lét eredeti szövegének lekottázásáról*, illetve ahol a *lét lehallgatásáról* beszél. Mivel „minden kiejtett szó tulajdonképpen Isten és az ember között hangzik el,”⁴⁷ a tényleges beszélgetésről rá lehet kapcsolódni a valódi dialógusra, s azt lehallgatni. A radikális fogalmi elhatárolás látszólag az értékfilozófiának vagy az elvont idealizmusnak azt nézetét nyilvánítja ki, mely az érzéki-materiális fragmentáltsága és torzószerűsége mögött romolhatatlan lényeket tételez. A metafizika hagyományos, logocentrikus fogalmaival átítatott szigorú distinkció kérlelhetetlensége mégis oldódik, amikor ezt követően néhány lehallgatás-élményről beszél, melyek elsősorban művészeti alkotásokkal való találkozásból születtek. Ilyen többek között Csontváry Marokkói tanítója, Schumann utolsó novelle-je és Van Gogh egyik olajfa-ligete, melyek a „prózaiságban félig megdermedt lényünkkel”⁴⁸ áthatolhatatlan, megközelíthetetlen valóság közelébe engednek.

Külön csoportot alkotnak a logosz-paradicsom, a *Titkos jegyzőkönyv*, *Silentium*, *Unicornis* és *A babérligetkönyv* esszéi, melyeknek a megszólítotttság és megérintettség mélyen személyes élményéből kiinduló, s poétikusságát a fogalmi rend kidolgozása közben is mindvégig megőrző hang lüktető feszülése sajátos líraiságot kölcsönöz.

⁴⁴ I. m. 204-205.

⁴⁵ Hamvas Béla: *Szellem és egzisztencia*. In: uő: *Szellem és egzisztencia*. Hamvas Béla örököse, 1987, 78.

⁴⁶ Arkhai, 248.

⁴⁷ Hamvas Béla: *Unicornis*. In: uő: *Silentium, Titkos jegyzőkönyv, Unicornis*, MEDIO Kiadói KFT, 289.

⁴⁸ I. m. 297.

E műveket rokonítja a személyes reflexióból, élethelyzetből, a közvetlenül tapasztalt képi valóságából való kiindulás (böjt, gyümölcsóra, a természet változásának megfigyelése...), mely a szüntelenül megújuló, lendületes, ám mégis kiegyensúlyozott önkonstitúció létigazságainak megfogalmazásán keresztül visszatér az „érzéki” magán túlmutató szimbolikájához. Mindegyik írás központi fogalmává válik a kedély (a lélek Mária-állapota), idill, az érettség és megvalósultság, s mindezek megragadása a virág misztériumától és a gyümölcs testességétől, azaz a sűrűtől halad a transzparens, az áttetsző megfogalmazása felé. A transzparencia természetesen elválaszthatatlan az őt megjelenítő szó „érzékiességétől”. Nem véletlen, hogy ezek az esszék a szóhoz, a szó testéhez, s egyúttal a logoszhoz való viszonyt is megjelenítik áttételesen és közvetlenül is. Az írás, azaz a „testet adás”, éppen a megtestesülésnél fogva a profánt szakrálissá változtató esemény is egyben, s ezért ünnepi.

A Silentium esszéinek architektúráját az egymásnak feszülő logikai tételek ellenpontozása alapozza. A mondatok stilisztikai-szintaktikai egyneműsége a paradoxon intenzív, fokozottabb képviselésével érzékivé teszi az igent és a nemet, az azonosítást és a tagadást. Ugyanakkor mindez nem egy szintézis-jellegű, az ellentéteket magában maradéktalanul feloldó dialektikus mozgatása a szövegnek. Hamvas több helyen is hangsúlyozza, hogy a realizálásnak nem a hegei dialektika szellemében kell megvalósulnia, hanem sokkal inkább annak jegyében, amit Jacob Böhme kölcsönös áthatásnak (inqualieren) mond. A Hamvas legkiforrottabb esszéit szervező, s nyelviségének emblematis, s mással összetéveszthetetlen jellegű kölcsönző polaritás egy sokak által felrótt retorikusságba öltözik. A pólusos megszólalás apodiktikus lesz. A logosz-paradicsom⁴⁹ szövegvilágain belül tapasztalható azonban egy olyan elemi mozgás, ami felülemelkedik a paradox által szüntelenül előidézett oppozicionáltság retorikai kimértségén: a szöveg-szövet szétnyílik, s az apodiktio megszűnik egy „láthatatlan” harmadik hang segítségével. A beavatkozó harmadik elem tételzése azért is tűnik indokoltnak, mert Hamvas számtalanszor hivatkozik a valóság legmélyebb struktúráiban felismerhető trinitarius-egységlogikára. „Amíg az ember a kapcsolatokat háromra nem egészíti ki, azoknak valóságuk nincs”⁵⁰. „A gyújtópontok a megalapozó fundamentumon találkoznak: a teória és a praxis feszültsége a szó fundamentumán; a szubjektum és az objektum feszültsége az imagináció fundamentumán”⁵¹. A kettős feszültség viszonya pedig „nem az ellentét, hanem a közös

⁴⁹ Hamvas saját kifejezése: a logosz-paradicsom a logosz-entuziazmushoz hasonlóan a létezés legintenzívebb léttartományát jelöli.

⁵⁰ Arkhai, 191.

⁵¹ I. m. 192.

alapon az egymásnak való megfelelés”⁵². A Silentium esszéinek intenzitását az „apodikció apoteózisán” túl - naplóinak tanúsága szerint is- a logosz-entuziazmus mellett a zenei megszerkesztettség is biztosítja. A Silentium négy esszójét (Hénoch, Egy csepp a kárhozatból, Jázmin és olaj, Gyümölcsőra) a zongorára írt variációs fuga tételei szerint építette fel.⁵³

Májá című esszéjében, a főtételek több irányban történő, mégis szimfóniaszerűen összehangolt kibontása előtt a kezdőmondatok szó szerinti azonossága zártan él. Az egyik élőlény világából a másikba átmenet lehetősége nincs”⁵⁴) után a fejezetek mindegyike kicsit másként építkezik, de alapvetően ugyanaz a fogalmiság bomlik ki a kristály, a kereszt, az örvény metaforáinak felhasználása mentén. A fúgaszerű építkezést erősíti a gondolatot kihordó megjelenítőerő előrehaladását dinamikussá transzponáló zeneiség. Az említett részek első fele az idegenség alapvető, elemi élményét rögzítő toposzok tematikus variánsait: a feltörhetetlen pecséttel lezárt individualitást, az én-t gránitfalként körülvevő saját, belső törvényszerűségét koncentráltan, végsőkéig fokozott intenzitással mozgósítja. A megtapasztalt, s bizonyos értelemben megtapasztalhatatlan idegenség (mert végső soron az én saját magával találkozik az eseményben, a történésben is) a hermeneutikai kör aporiáiba torkollik. Torkollana kiúttalanul, de a szólamnyitás után egy ellenkező előjelű, egzisztenciális feloldás történik. „Minden élőlény saját képére teremtett világába zártan él, s ennek a zárt világnak titka, hogy mind a háromszázhatvan foka nyílt. Az egyik élőlény világából a másikéba átmenet lehetősége nincs-és mégis, ez a világ semmi egyéb, mint nyílt mező, az megy át rajta, aki akar”⁵⁵. A szólam ellenpontozása nem kiegyenlíti vagy semlegesíti a korábban elhangzott tétel radikalitását, hanem a nyitható, s egyúttal felnyíló létezés perspektívájának megmutatásával/bevezetésével ez utóbbit teszi hangsúlyosabbá, mértékadóbbá. A Májá című esszéjében mindehhez hozzáteszi, hogy az én nem is lelhető fel önmagában, „énjének magvában”⁵⁶, hiszen a te általi teremtés önmagán kívüliségben, ekstasizis-létben, a másnál levésben határozza meg a szubjektum terét.

Hamvas egyik korai, görög tárgyú írásában *Az írás platonizmusában* a beszédet az elbeszélhetetlen lényeg profanizációjaként értékeli, az írást pedig még a beszédnél is bomlasztóbb hatású folyamatnak, a túlfejltség és civilizáció végtermékének tartja. Közös vonásuk Hamvas szerint a tagadásban, a „nem” filozófiájában rejlik. Platón *Phaidrosz-dialógusára* hivatkozva az írás destruáló, a beszéd tevékenységéhez képest másodlagos,

⁵² I. m. 193.

⁵³ Hamvas Béla: *Naplók I.* MEDIO Kiadói Kft, Szentendre, 2010, 196.

⁵⁴ Arkhai, 220.

⁵⁵ I. m. 223.

⁵⁶ I. m. 222.

emlékezés helyett feledést hozó tevékenységéről számol be.⁵⁷ Akár a derridai fonocentrizmus tételes megszólaltatásaként, igazolásaként is olvasható e szöveg hely. Ugyanakkor a Sziget-kötetben megjelent tanulmányok közül a sorban következő *Rilke levelei*, s később a *Karnevál* függönybeszélgetéseinek, utolsó esszéinek és nemrégiben megjelent naplójának számos része saját fonocentrikus írásítéletének ellenében tanúskodik az írás elrejtő és kinyilvánító, nyomokat törölő és jelállító, a jelenlét és hiány játékára építő működéséről, illetve, hogy a hagyomány metafizikája a betűn keresztül evokálódik a jelenbe, a jelenlétbe Hamvas értelmezésében is.

Az Interview-ban az írás kivételes helyzetéről beszél az önmagát dialogizáló gondolat felhangosításával. „Mintha az írás lenne az élelszimfónia partitúrája. (Hans-Robert Jauss szintén egy partitúra-hasonlaltal beszél az irodalomról.⁵⁸) Az írás jelentősége számomra, hogy az eredeti szöveget milyen hűséggel kottázom le, és hogy önmagam ebből mennyit valósítok meg, legalábbis milyen erőfeszítéseket teszek annak megvalósítására.”⁵⁹ „Az élethez meg kell találni a hiteles szöveget, a szöveghez meg kell találni a realizáló egzisztenciát. Azt hittem, hogy lesz idő, a legjobb esetben talán néhány év, amikor az írást abbahagyhatom, és magamat kizárólag a realizálásnak szentelhetem. Minden jel arra vall, hogy az írást sohasem fogom tudni nélkülözni, mert a lét eredeti szövegének megfejtése és a realizálásra tett erőfeszítés az írás tevékenységében történik. Csak az írás révén jutok olyan erőkhöz, amelyek a feladat teljesítéséhez szükségesek.”⁶⁰

Az iménti mondatokból és korábban idézett imagináció-tanából is *kiviláglik*, hogy a realizálás, azaz az átvilágított, s így transzparenssé tett egzisztencia megvalósítása, transzszubsztanciációja szövegszerű és írásos jellegű, a nyelvtől, a nyelvi létezésből elválaszthatatlan. S ezenfelül, hogy az írás egyáltalán nem járulékos, másodlagos, rögzítő megmerevedése a fonikus szubsztanciának, hanem egyenesen kitüntetett szerepű, amely a realizálás egyetlen közege lehet számára. A primordiális nyelv-probléma az *écriture sacrée*⁶¹ kialakításában oldódhatna fel. Az *écriture sacrée*-hoz szükséges hang megtalálását az archaikus nyelvekben való megmerítkezése, tehát egy sok irányból rétegzett, reflektált nyelvtapasztalat

⁵⁷ Hamvas Béla: *Az írás platonizmusa*. In: uő: *A láthatatlan történet*. Sziget. MEDIO Kiadói KFT, Szentendre, 281-282. 284.

⁵⁸ „Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja, nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. Inkább partitúrához hasonlítanám, amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki, amelyek kiszabadítják a szöveget a szavak anyagából, és aktuális léthez segítik”. Hans-Robert Jauss: *Irodalomtörténet, mint az irodalomtudomány provokációja*. In: Helikon. 1980/1-2. 16-17.

⁵⁹ *Patmosz I.* 246-247.

⁶⁰ I. m. 249.

⁶¹ Hamvas Béla: *Szarepta*. MEDIO Kiadó, Budapest, 191.

sem segítette. „Megkíséréltem a merő konstellációt, és mindazt, ami azzal összefügg, főként a stílust a morális életrend felől felbontani. Olyan életrendet választottam, amely spirituális minőségével a stílusra visszahat, ami abban nem valódi, felőrlő, és azt a valóságban való mozgás számára alkalmassá teszi”⁶². Azaz az éthosz és nem a techné alapjáról megmunkálni a hangot. Ahogy a lét *aletheiaként* csak az *aléthesis* számára adódhat. Az Unicornis-ban, a méhes-beszélgetések gyűjteményében az írás intenciójáról értekeznek, amely eltéríti vagy felfüggesztheti a szerzői akaratot. Ennek megfelelően az írás hatalmának engedelmeskedő vagy annak ellenszegülő író-magatartást különböztet meg. Az „írás kényszerítő elragadtatása” az írás uralhatatlanságát, s ilyen értelem akár egy dekonstruktív írás-fogalmat is jelölhet. Az ellenkező irányú törekvés, a „saját hang” követése pedig nem más, mint a *hadü to psithüriszmá*⁶³, a szellő suhogásának, a világ alampelódiájának megszólaltatása. Ez a leghalkabb hang, a „főtéma. Az örökké hangzó szó. A teremtés *cantus firmusa*”⁶⁴. A világ szó általi teremtése a kinyilatkoztatás alaptételeként mutat rá arra, hogy a világ Isten nyelve. És ebben a polifóniában „ha füledet megélesítetted,”⁶⁵ tehát ha hangolt vagy, a hang iránt érzékeny, akkor a „szellők suhogását mindenütt hallani fogod. A leginkább a csendben.”⁶⁶ Ezen a „méhes-helyen” ismét a valóság lehallgatása minősül a megismerés útjává. A Szareptában pedig az impersonalitás legendájával (mely a megismerés hagyományos tudományos szemléletét fejezi ki) a kutatás egzisztenciáléját helyezi, egy olyasfajta érintettséget, személyességet, amely a világ megismerésekor engedi, hogy a létezők megmutatkozzanak számára (*alétheia*), és megnevezhetőek, a szó által életre hívhatóak legyenek (*Heidegger*). „Hagyom, hogy a dolgok önmagukat leírják, és a valóság sokszólamúságára hangolt érzékenységekben úgy vagyok jelen, hogy azokat kellő pillanatban tetten érjem”⁶⁷.

Jól érzékelhető, hogy a fülelés-poétika egyszerre van jelen a (meg)szövegezés gyakorlatával, tehát, hogy a hallás-hallgatás és az írás is egy alapjaiban már körvonalazható hermeneutika legmélyebb összefüggésrendszerébe illeszkedik, a megértés eseményében jelölve ki a realizálás alapmodusát. Bár az *eredeti szöveg* megtalálásáról és az *örökké hangzó* szó kihallásáról (lehallgatásáról) beszél, tehát eredetről és középpontról, szubsztanciáról vagy logoszról, s így illeszkedik a logocentrikusnak ítélt európai bölcsélet nagy múltú metafizikai hagyományába, de ez a centrum-filozófia ezzel egyidejűleg (a hagyomány betűjével való

⁶² I. m. 192.

⁶³ Theokritosz versssora, Hamvas idézi. Unicornis, 266.

⁶⁴ I. m. 267.

⁶⁵ I. m. 267.

⁶⁶ I. m. 267.

⁶⁷ Szarepta. 242.

dialógusa is ebbe az irányba terelte) felszámolja a bevett ismeretelméleti hadállásokat, a világ leképezésére eddig használt fundamentumnélküli egymásnak feszülő fogalompárokat.

Hamvas Béla ontoteológiájában az ember válságba állított lényének ún. autentikus egzisztenciává valóérése a nyelvben kihordott realizálás folyamatában valósulhat meg. Kemény Katalin, Hamvas felesége írja: „Az írás ihletett hevületében az arc, akitől kapjuk, s az, akinek adjuk, eggyé válik [...] A megszólaló visszaadja a szót annak, akitől kapta, de ugyanezzel a szóval megnyit valakit a szó számára.”⁶⁸A szónak való megnyílás, s a szóval való megnyitás az alétheia egymást átható alpműveleteként válik tehát Hamvas gondolkodásának és írásművészetének origójává. Ez az alétheia ugyanakkor nem átlátszó, hanem fermentált⁶⁹, (be)avatott, alapszínnel átítatott, mert sem a felragyogó-megmutatkozó létezés, sem az azt feltáró hang (aléthész) nem minősítetlen.

⁶⁸ Kemény Katalin utószava Hamvas Béla: Szellem és egzisztencia művéhez. 181.

⁶⁹ Mágia szutra, 317.

Mártonffy Marcell (Andrássy Univeersität Budapest)

A VERS IDEGENJE ÉS „MEGKÖVÜLT ÁLDÁSA”

Derrida beszélgetése Gadamerrel Celan jelenlétében

Paul Celan költészetének recepciótörténetét emlékezetes módon alakították azok a filozófiai olvasatok, amelyekről kijelenthető ugyan, hogy a költő műveit nem feltétlenül tették érthetőbbé, de amelyek „paraesztetikai” jellegük dacára¹ szélesebb körben hatottak, mint a szoros értelemben vett irodalomtudományi vagy irodalomesztetikai megközelítések. Nagyobb hatásuk elsősorban annak köszönhető, hogy amikor a Celan lírája iránt (már az 1950-es évektől kezdve) érdeklődő filozófia közvetlenül a művekhez fordult, legismertebb képviselőit (mások mellett Theodor Adornót és Emmanuel Lévinast, Hans-Georg Gadamert, Otto Pöggelert és Jacques Derridát) az alkotóhoz is személyes kapcsolat fűzte. Velük szemben a poetológiai vizsgálódás nem nélkülözhetette és ma sem nélkülözheti a Celan olvasásának tapasztalatát integráló bölcseleti életművek közvetítő diskurzusát és nem tekinthetett el a benne felvetődő alapvető kérdésektől, amelyeknek kanonizációs hatása is nyilvánvaló.

Köztudott, hogy a líraolvasó filozófusok esetében messze többről van szó, mint hermetikus költeményeken elvégzett hermeneutikai gyakorlatokról, a rejtett értelem előhívásának sikeres kísérleteiről, melyek során jelentős gondolkodók elméleti belátásaikat mint „módszert” tennék próbára a művészet szférájában. A filológiai tényszerűségei természetesen e tekintélyes szerzők számára sem közömbösek, de nem is elsődlegesek. Amint Gadamer írja: „[n]em azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban, és [...] mi a létmódja annak, amit ilyenképp tapasztalunk.”² A „szöveg fölényben lévő igényére” nyitott³ és önmagát irodalmi műveken keresztül is újraalapozó filozófia tehát olyan kölcsönösség jegyében viszonyult Celan költészetéhez – nem mint tárgyhoz, hanem sokkal inkább mint társhoz –, amely nem szorult módszertani ellenőrzésére. Épp ellenkezőleg, amint egy 1991-ben írt tanulmányában a már kilencvenegy éves Gadamer leszögezi: „ha Celanról van szó, ma kutatási módszerek és

¹ Vö. David Carroll: *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York and London, Methuen, 1987, 3 skk.

² Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris, 2013 (ford. Bonyhai Gábor), 131.

³ Uo., 347.

kutatási eredmények egész áradatára hivatkozhatunk. Ám egy ilyen költői életmű értelmezéstörténete elsősorban nem ebben a perspektívában áll”.⁴

Filozófiai érdekltség és filológiai kutatás így körülírható asszimmetriája – filozófusok vitáitól szintén nem függetlenül – ellenhatást is kiváltott. Nem utolsó sorban egyfajta autonómiatörekvést jelez az az újabb meggyőződés, amely az elfogulatlanabbnak vélt, ezért különféle irányzatok egyesítésére kivált alkalmas szövegközeliség előrangját hangoztatja. Eszerint a „német irodalomtörténeti gondolkodás nehezen tudja egyeztetni a dekonstrukció olvasási módjait saját hermeneutikai alapú eszméivel”, mert „egy saját, előre (nem ritkán politikai-ideológiai programból kifolyólag) eldöntött olvasási módhoz” kötődik és ez alól „Celan lírájának olvasása sem »kivétel«”, márpedig a cél „a megértés különféle stratégiái[nak]” összekötése volna.⁵ Az így keletkező szintézisben juthatna ugyanis érvényre „a mélyértelem és az értelmetlen értelem” mint a versek „kettős karaktere”⁶, amelyben a huszadik századi történelmi katasztrófára való emlékezés szigorúsága mellett az irónia és „a humor kultúraspecifikus allegóriái” is megszólalnak, mégpedig „olyan paradoxonba zárva, amely egyszerre képes vidámság- és szomorúságmaszkot öltetni”.⁷ Így a szóban forgó líranyelv „nemcsak emberi (menschlich), hanem emberen túli ún. embertelen (unmenschlich) horizontjából”, sőt „e kettő egyidejűségében is” megérhetővé válna.⁸

A Kiss Noémi Celan-monográfiájából idézett utalás hermeneutikai és dekonstruktív olvasásmód összjátékának lehetőségére végsősoron nem merőben különmű diskurzusok konfliktusára hívja fel a figyelmet, hiszen a szövegek retorikai működését nyomon követő olvasásmód – miként az alábbiak rámutatni igyekeznek – ugyanúgy a művészet performatív igazságának megtapasztalására vezethető vissza, mint a hermeneutika értelemkeresése: arra tapasztalatra, amely „azt, aki szert tesz rá, megváltoztatja”.⁹ Nem mintha utóbbi könnyen definiálható volna. Ahogy Rilke lírai imperatívusza – „Változtasd meg élted!” – a rá adandó válasz rögzítetlenségének függvényében írja elő (bennfoglaltan feltételezve az előírás *esztétikai* érvényét és retorikai olvashatóságát), úgy a vers kinyilatkoztatása Celan lírájában is számot vet bármely abszolút igazságigény ironikus olvasatával. Az 1967-ben megjelent *Atemwende* (Lélegzetforduló) című verseskötetben a szerzői ars poetica összegzését ígérő,

⁴ Hans-Georg Gadamer: Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan? In uő: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug* (GW 9), Tübingen, Mohr, 1993, 461–469: 466.

⁵ Kiss Noémi: *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003, 75.

⁶ Uo., 74.

⁷ Uo., 73.

⁸ Uo., 75.

⁹ Gadamer: *Igazság és módszer*, i. m., 131.

közérthetőnek¹⁰ látszó vers, az *Ein Dröhnen (Megzendül az ég)* – amely feltételezhetően Nietzsche metaforaelméletét parafrázeálja – a visszahúzódo értelem celani poétikájának harsány tagadásával érvényteleníti saját kinyilatkoztató pátoszt. A köznyelvi metaforák áthatolhatatlan tömegét diadalmasan megtörő, mezítelen és „antimetaforikus” igazság meghirdetésének jelenete tagolásával hatásvadász szónoklatok sulykoló hanghordozását és (apokaliptikus) uralkodói bevonulások archaikus ünnepélyességét idézi:

MEGZENDÜL az ég:

az igazság maga

lépett

az emberek

közé,

metaforafergetegbe.

(Lator László ford.)¹¹

A színre lépő tekintély megfellebbezhetetlenségét („az igazság maga”) ellentétébe fordító iróniával Celan a költészetére adott válaszok feszültségét előlegezi meg. E polemikus viszony modernség utáni történetének talán legismertebb eseménye az a beszélgetés, amelyet Gadamer és Derrida évtizedeken át – pontosabban: jeles momentumaival és megszakíttatásával évtizedeket átívelően – folytatott a megértésről és Celan verseinek olvasásáról. A német és a francia filozófus nézetkülönbsége azonban nem írható le sem a végső értelem megragadásának szándéka és a szövegek széthangzó effektusainak észlelése közti ellentéttel, sem, tovább egyszerűsítve, hermeneutika és dekonstrukció kiengesztelhetetlenségével. Sőt, alighanem a reménytelennek tűnő egység utópisztikus eshetőségét is kezdettől magában rejtette. A szövegértelem időbeli kibomlásába vetett gadameri bizalom és az értelemmegragadás ambíciójának derridai kritikája közt folyó perben kimondva-kimondatlanul mindvégig közös alapzatként volt jelen az értelmezés etikai tétje, amely kívül esik a szövegimmanens vizsgálódás illetékességi körén, talán azért, minden önmagára reflektáló szövegviszony előfeltételezi. Az etikai kérdés a nyelvi képződmény idegenségével való szembesülés poétikai és esztétikai dimenziójából kivezet a valóságérzékelés otthonossá vált szerkezeteit megrendítő, legáltalánosabban értett idegen felé és – közvetve, de akár az előbbivel közvetlen összefüggésben is – átvezet a másik

¹⁰ Arthur Häny: Paul Celans „Atemwende”. In Dietlind Meinecke (szerk.): *Über Paul Celan*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, 207–209: 207.

¹¹ *EIN DRÖHNEN: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metapherngestöber.* (Lator László fordításának tagolását az eredetihez igazítottam. – M. M.)

uralásának vagy szakrális jelentést is hordozó érinthetlenségének politikai következményekkel terhes kérdéskörébe. Nem csoda, ha e vita utolsó, megbékült szakaszának végén, közvetlenül Gadamer halála után Derrida búcsúztatójában újra hangsúlyossá válik a költészet hatásának megfontolása. Mi az a többlet, amely éppúgy meghaladja a jelentéstulajdonítás kognitív kizárólagosságában kísértő öncélúságot, mint a pillanatnyi affekciót vagy megrendülést? Az így felvetődő kérdés helyét Gadamer a következőképpen jelöli ki *Celan fenomenológiai és szemantikai megközelítése* című, előbb idézett írásában: „Persze amikor művészettel s főként költészetrel foglalkozunk, csaknem mindig a tudományos vizsgálódás és a közvetlenül megérett reakció egyfajta közöttjével van dolgunk”.¹² Mondhatni kettejük párbeszédének helye ez a között.

Dialógusról ugyanakkor a vita kapcsán csak megszorításokkal beszélhetünk, hiszen a két gondolkodó egymásra hivatkozó és egymást részben megkerülő hozzászólásainak egyik központi kérdése épp a beszélgetés lehetőségére vagy lehetetlenségére vonatkozott. Ismeretes, hogy pozícióik első érdemi összemérésének alkalma, legalábbis jelenségszinten, a párbeszéd kudarcát hozta, jóllehet a találkozást Derrida utólag, épp *unheimlich*, kísérteties és félresikerült voltában „szerencsés sorsszerűségnek” látja: „[k]udarca olyannyira sikeresnek bizonyult, hogy eleven és provokatív nyomot hagyott maga után, amelynek végül nagyobb jövő jutott osztályrészül, mint egy összhanggal és egyetértéssel teli dialógusnak”.¹³ A nézetütköztetés, amely Gadamer és Derrida egymásnak is címzett megnyilatkozásaiban az 1980-as évektől kezdve koncentráltan megy végbe, a különbségekben meghúzódó kölcsönösségek, közelebbről pedig ezek változatlanul időszerű dilemmái miatt a többé-kevésbé ismert tézisek és érvek megisméltése árán is részletes értékelést érdemelne. Itt csak egy gyors időrendi áttekintésre vállalkozhatom.¹⁴

Gadamer „már a '60-as évek elején olvasta Derrida *Ousia és grammè* című munkáját, míg Derrida csak jóval később kezd Gadamert olvasni”. (Talán nem mellékes, hogy az *Igazság és módszer* csak 1967-ben fordítják franciára, rövidített változatban.) Gadamer még ugyanebben az évben meghívja Derridát egy olaszországi párbeszédre, amely azonban meghiúsul. Találkozájukra, amelynek témája a szöveg és a szövegértelmezés, csak 1981-ben kerül sor a párizsi Goethe Intézetben.¹⁵ Celannal Párizsban ismerkednek meg személyesen az

¹² Gadamer: *Phänomenologischer...*, i. m. (4. lj.), 466.

¹³ Jacques Derrida: *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*. In uó – Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, 7–50: 9.

¹⁴ A rövid kronológiai ismertetés részben az alábbi összefoglalóra támaszkodik: Martin Gessmann: Nachwort. In: Derrida – Gadamer, i. m. (13. lj.), 97–110: 98–100.

¹⁵ Az itt elhangzó előadásokat l. Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi, 1991.

1960-as években, Derrida röviddel Celan halála előtt, jóllehet munkahelyük azonos: az École Normale Supérieure, ahol Derrida filozófiát oktat, Celan nyelvi lektor. Gadamer *Wer bin Ich und wer bist Du* címmel publikálja Celan *Atemkristall* című versciklusához írt kommentárját¹⁶, amelyet további Celan-tanulmányok követnek. Derrida 1984 októberében Seattle-ben *Schibboleth pour Paul Celan* címmel tart Celan költészetéről előadást, amely franciául 1986-ban jelenik meg Párizsban.¹⁷ Jelen összefüggésben kiemelendő az a kis kötet, amely Derrida *A törtetlen párbeszéd: két végtelen között, a vers* című, 2003. február 15-én a heidelbergi egyetem Gadamer-émlékülésén elhangzott előadását és az 1981-es párizsi találkozón előadott rövid viszontválaszát, valamint Gadamer *Atemkristall* (Lélegzetkristály)-magyarázatait és Martin Gessmann-nak a párbeszéd főbb eseményeit bemutató utószavát tartalmazza.¹⁸

Az alábbiakban arra a gesztusra szeretnék rávilágítani, amely a Gadamer és Derrida halála (2002 és 2004) között lezárja a két filozófus Celan lírájának evokációjában és invokációjában kiteljesedő beszélgetését. A 'beszélgetés' vagy a 'párbeszéd' szó, amelyről Derrida utoljára is kijelenti, hogy „bevallottan idegen marad” nyelvhasználatától, „mégpedig ezernyi jó vagy rossz okból”¹⁹, mégis alkalmasnak mutatkozik vagy idővel alkalmassá válik e sajátos nyelvi történés jelölésére anélkül, hogy alkalmasságának eltérő megítélésében lényegi fordulat állna be – vagy épp azért, mert valódisága feltételének maga az egyet nem értés bizonyul. Ebben a közös erőfeszítésen túl fontos szerephez jut az a különidejű együttgondolkodás, az írások műfaja szerint talán: analitikus meditáció, amely több szálon is kapcsolódik Paul Celan költészetelméleti felismeréseihez és művészi praxisához, de két mozzanatában kifejezetten a teljes életmű sugallatára vagy propozíciójára felel.

A Celan-versek közbejötté és a diskurzusba való bekapcsolódása teszi lehetővé, hogy Derrida egyidejűleg fenntartsa az egyetértés esélyének, de már intenciójának is a tagadását és ezzel együtt bizonyos szempontból a párbeszéddel szemben már Párizsban megfogalmazott ellenvetéseit is.²⁰ Utóbbiak azon alapultak, hogy bár Gadamernél a jóakarát biztosítja általában a megértés és személyközi összefüggésben a kölcsönös megértés mint „folyamatosan kibontakozó viszony” (vagy „vonatkozás”: *Bezug*) esélyét, sem maga az akarat

¹⁶ Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans „Atemkristall“*. Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

¹⁷ Jacques Derrida: *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris, Galilée, 1986.

¹⁸ L. Derrida – Gadamer: *Der ununterbrochene...*, i. m. (13. lj.). Az egyes írások: Derrida: *Der ununterbrochene...*, das Gedicht, i. m. (uo.); uő: *Gute Wille zur Macht* (51–54); Gadamer: *Wer bin Ich...* (55–96, l. még 16. lj.); Gessmann, i. m. (vö. 14. lj.).

¹⁹ Vö. Derrida: *Der ununterbrochene...*, das Gedicht, i. m., 8 (13. lj.).

²⁰ Derrida: *Gute Wille...*, i. m. (18. lj.).

nem lehet feltétlen axióma vagy metafizikai alap, sem az akarat jóságára nincs szavatosság. Mi különbözteti meg ugyanis a jóakaratot a hatalom akarásától, nem számolja-e fel a jóakarot értékes és értéktelen különbségét, s legfőképpen nem mond-e ellent a megértés valódi feltételének, amely nem más, mint a megértendő uralására törő viszonyban beálló törés, maga a „törés (vagy szakadás) mint viszony”, a megértés eseményszerű közvetlensége, amely az akarás erőfeszítésétől függetlenül áll elő, ha előáll.²¹

Celan *Meridián (Der Meridian)* című nevezetes beszédének és egyben mélyreható líraesztétikai töprengésének ismert passzusa szerint „[a] vers – miféle körülmények között! – a befogadó versévé válik, a jelenség iránt – még mindig – fogékony ember versévé, aki kérdezi és megszólítja a jelenséget, így lesz a vers beszélgetés, gyakran kétségbeesett beszélgetés. // Csak e beszélgetés terében születik meg a megszólított. Ott kristályosodik ki az őt megszólító és megnevező én körül. Ám ebbe a jelenvalóságba a megszólított, aki a megnevezés által egyszersmind második személlyé is vált, magával hozza saját másságát.”²² Vagyis az egyik celani ösztönzés arra, hogy Derrida az egy évvel Gadamer halála után a „szakadatlan dialógus” hatálya alá helyezze és ugyanezzel a címmel lássa el előadását, magát a dialógust pedig két végtelen – voltaképp két, egymás számára hozzáférhetetlen világ – között a vers médiumára bízva, amelyet Celan a palackposta metaforájával is jelöl, és amely saját idegenségével, a feladója és címzettje közti végtelen távolság és közelség egyidejűségével nemcsak modelljévé, hanem alkalmává, alapzatává és beteljesítőjévé is válik a párbeszédnek. Az így megvalósuló mediáció megérteti *A szakadatlan párbeszéd* szerzőjével Gadamer „belső párbeszéd” fogalmát, ám ekkor sem az egyetértés intenciója és akarása szerint, hanem a másként megértés eseménye következtében. A belső párbeszéd már nem az önmaga előfeltevését korrigáló értelmező dialógusként színre vitt monológja, s nem is pusztán, utólagosságában, a gyászmunka képzeleti történése, hanem minden párbeszéd legsajátabb színtere, mivel a valódi dialógus a másik távollétében és a vele való egyet nem értés folytonosságában is hordozza a másikat, annak idegenségével együtt, mint saját idegen részét, mely saját életidejét és általában az idő tapasztalatát is meghatározza.

Ehhez kapcsolódik szervesen Celan költészetének mondandója a vers különidejéről, amely együtt konstituálódik a verssel folytatott beszélgetéssel, és amely abban az egyszerű, minden olvasót érintő és végeredményben megválaszolhatatlan kérdésre is lehetséges, noha csak végtelenül különböző módon aktualizálható választ kínál, hogy hogyan viszonyul az

²¹ Uo., 51–54.

²² *Meridián*. Ford. Schein Gábor. URL: <http://www.litera.hu/hirek/bartok-imre-paul-celan-meridian-cimu-szovege-ele> (hozzáférés: 2016. október 22.).

olvasás ideje az életidőhöz, s például mennyi időt igényel magának egy-egy rövid vers. Nyilvánvaló, hogy Celannál a lírai beszélgetés az emlékezet időbeliségébe ágyazódik. Derrida *Sibbolet Paul Celannak* című könyvében az emlékező vers ideje egyrészt az emlékezés oka és eredetét alkotó „dátuma” – szó szerint: adottsága – mint idegen és végső jelentését tekintve azonosíthatatlan esemény, másrészt az emlékező vers mint az általa létesített és megszólított olvasói Te számára adott, tehát eredetével nem azonos, az egyszeri dátumot előreláthatatlanul megsokszorozó saját „dátum”, s harmadrészt az általa megnyitott létlehetőség ugyancsak hozzáférhetetlen, várakozást keltő jövőhorizontja közé feszül ki. A költészet tapasztalatának ez a saját szerkezettel bíró különidejűsége azonban nem szakad el a történelmi időtől. A másikkal folytatott belső dialógus mibenlétének megértése a versbe íródó tanúság megfejtetlen, idegennek megmaradó értelmét fogadja el a várakozás, tehát az értékkel felruházott életidő törékeny alapjaként. Így válhat a költészet befogadása a sajátban hordozott idegennel való lezárhatatlan beszélgetés ismétlődve előálló kezdetévé, és egyben így utalhat vissza az egyszeri dátumra, amelyet Celannál a népirtás jelöl meg, de amely Derrida interpretációja szerint különféle múltbeli eseményekhez társítható. A dátum a saját egzisztencia értelmének és a mindenkori másikkal fűződő viszonyának a kérdését, tehát a felelet felelősségének az eredetét is magában rejti. Az emlékezeti idő sajátos szerkezetét személyes formáiban a semmi mással nem helyettesíthető, de végső értelmét megvonó lírai szöveg befogadásának a szemantikai azonosítás igyekezeténél eredendőbb módozata hívja létre.

Gadamer mindenekelőtt a ráhallgatást tekintette a befogadás feltételének, kifejezetten szembehelyezkedve az olvasás dekonstrukciós elméletével: „[A]z önmagukban a néma jelek artikulációjukat és intonációjukat igénylik, hogy azt mondhassák, amit mondani akarnak. Ne tévesszen meg bennünket, hogy *Grammatológiájában* Jacques Derrida az *écriture*-t [az írást] a meghatározatlan sokértelműség modelljévé avatta”.²³ Másfelől, *A szép aktualitása* című Gadamer-tanulmány szerint, „[a] művészet időtapasztalatának lényege az, hogy megtanulunk időzni. Talán ez a számunkra kiszabott véges megfelelője annak, amit örökkévalóságnak neveznek.”²⁴ Ennek a mélyen személyes és egyben személytelen, az ént önmagából kiszólító, eksztatikus temporalitásnak az elgondolása és tapasztalata bizonyára a lineáris időből való kilépés és az egészen másnál való elidőzés misztikus hagyományában gyökerezik, az elidőző ráhallgatás ugyanakkor nem a csendre, hanem a szöveg artikulációján és intonációján keresztül az összhangzat bizonyos formájára irányul. Gadamer egyenesen a

²³ Gadamer: *Phänomenologischer...*, i. m. (4. l.), 462.

²⁴ Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. In uő: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* (GW 8), Tübingen, Mohr, 1993, 94–142, 136.

vers „meloszáról” [dallammenetérő]l] beszél, amikor arra emlékeztet, hogy Celan kései *Atemkristall* ciklusának számos olvasója tanácstalanul fogadta „az igen rövidre fogott költeményeket és a krpitikushoz közelítő alkotásmódot. A korai verseskötetek meloszához szokott olvasók némelyike hiányolta e könyvecskéből a meloszt, amely a költői kijelentés egységét szóhoz juttatta.”²⁵ Talán nem elrugaszkodott feltételezés, hogy a heidelbergi filozófus a vers hangzó melodikusságán túl – amely tehát korántsem evidens az *Atemwende* (Lélegzetforduló) című kötet darabjaiban – valamiféle metamelodikus tapasztalatot nevez meg. Vagyis egy nem közvetlenül a vers nyelvében, hanem a vers beszédére hallgató interpretációban megszülető, akusztikailag nem azonosítható hangzásteljességre, az önmagát mondó értelem megszólalására céloz, lehetséges párhuzamban az Ágostontól kölcsönzött „belső szó”-val (*verbum interius*), amelynek oly lényeges szerepe van filozófiai hermeneutikájában.

Gadamer emléke előtt tisztelgő előadásában Derrida az írás és az önmagától elkülönülő jelentés elméleti elsőbbségéhez ragaszkodva lép párbeszédre „a költemény egészén áthangzó melosz egységének”²⁶ gadameri tételével, amelyet ugyanakkor a cselekvés, a hallgató aktivitás egy elképzelhető módjára terjeszt ki: „Az eldöntetlenség szakadatlanul lélegezteti [*hält in Atem*], azaz lélegzetben és életben, ébren és éberségben tartja a figyelmet, készenlétben (...) arra, hogy minden más szót éles füllel, pontos ráhallgatással engedjen elérkezni a másik szónak és a másik szavának lélegzetében – ott is, ahol talán még érthetetlennek, nem hallhatónak és lefordíthatatlannak tűnhet. A megszakítás [ti. a beszéd megszakítása] eldöntetlen, maga a nemdöntés²⁷. A megszakítás a kérdésbe lehell saját lélegzetét, amely nem bénítóan hat, hanem mozgásba hozza a kérdést. Mi több, a megszakítás végtelen mozgást szabadít fel.”²⁸ Az írás önfelszámoló jelentésével való szembenézés – talán idejének, időzésének is köszönhetően – egyúttal az értelmező párbeszéd megszakítottságában létesülő hallgatás is, amely viszont a nem megértett („a még érthetetlen, a nem hallható és lefordíthatatlan”), azaz a szöveg idegenje és általában az idegen másik vagy a másik idegenje iránti felelősség cselekvő eldöntetlensége – cselekvő, mivel tudatosan tartózkodik az értelem el- és kisajátításától. A ráhallgatást, amely Gadamer-nél a szöveg egészének befogadását előmozdító értelmezői magatartás, Derrida az értelem teljességét megtagadó írás továbbíródásának eseményeihez és a továbbíráshoz mint aktív elidőzéshez rendeli hozzá, elfogadva hogy az írás beszédként is megnyilvánul. „A vers”

²⁵ Gadamer: *Phänomenologischer...*, i. m. (4. lj.), 466.

²⁶ Uo., 469.

²⁷ Lefordíthatatlan szójáték: Derrida az *indécide*, a német fordítás az *unentscheidet* aktív igealakot használja.

Derrida: *Der ununterbrochene...*, das Gedicht, i. m. (13. lj.), 23.

²⁸ Uo.

ugyanis „képes rá, hogy magányának szívéből ő maga beszéljen – és önmagáról –, de mindig közvetlenül adott olvashatatlanságán keresztül”.²⁹

Az írásban szövődő folyamatos párbeszéd közvetítője a költészet médiuma, Derrida ezért maga is Celanhoz fordulva felel Gadamer Celan-olvasatára. Búcsúztatójában a *Wer bin Ich und wer bist Du*-t olvassa újra, de – tapintatos mesterfogással – egy újabb vers, a *Grosse, glühende Wölbung* (Nagy, izzó boltozat) tükrében. Emez szintén a *Lélegzetforduló* című kötetben található, de nem az első, *Atemkristall* című ciklusban, hanem az utolsóban. Versértelmezésének szerteágazó irányait itt nincs mód végigkövetni, csupán egyetlen verssorhoz fűzött kommentárját idézem röviden. Maga a vers így hangzik:

GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG

mit dem sich

hinaus- und hinweg-

wühlenden Schwarzgestirn-Schwarm:

der verkieselten Stirn eines Widders

brenn ich dies Bild ein, zwischen

die Hörner, darin,

im Gesang der Windungen, das

Mark der geronnenen

Herzmeere schwillt.

Wo-

gegen

rennt er nicht an?

Die Welt ist fort, ich muß dich tragen

Az utolsó, a verset megszakítva lezáró sorhoz közelítve (hevenyészett és körülíró fordításban: „A világ távol [tovatűnt, elmúlt, eltávozott], hordanom [hordoznom] kell téged” vagy „meg kell, hogy tartsalak”) Derrida, aki interpretációjának dramaturgiája szerint újabb és újabb nekirugaszkodások formájában kilátástalan küzdelmet folytat a szöveggel, a lehetséges jelentéseket mint Celan versbe íródó, a beszélgetés lényegének megértéséhez adott ajándékát bontja ki. A vers nem konkretizálja a világ fogalmát (azt, hogy milyen világról, kinek vagy kiknek a világáról beszél, s miféle – világ utáni? – időben szólal meg,

²⁹ Uo., 25.

ahogy azt sem, ki az én, akinek hordoznia kell, és ki a te, akit hordoznia kell. Ám bizonyos tekintetben kézzelfoghatóvá teszi Rilke parancsolatát („Du mußt dein Leben ändern” – „Ich muß dich tragen”), amely a másik viselésének, hordozásának, magában hordásának parancsává testesül és így módon a másikhoz fűződő viszony kérdésére adott kötelező válasz kategorikus alakképletévé kristályosodik: „hordoznom kell téged” („kell, hogy hordozzalak”) vagy „téged kell hordoznom”. Így ír: „A világ távol / tovatűnt: ez mint lényeges igazság mindenkor érvényes lehet, de egyetlen alkalommal is megtörténhet, egyedi módon, egy történetben (vagy történelemben; *in einer Geschichte*), és akkor ez a történet mint egy elbeszélés eseménye ruházható át és bízható rá valakire. A vers jelenideje (*Die Welt ist fort*) nem engedi meg, hogy e döntünk e két hipotézis között.”³⁰ Akár általános világvesztettségéről, a világ értelemmegvonásáról van szó, akár az én és a te közös és személyes világa megszűntének, vagy pusztán a Te mint teljes másik világ eltűnésének történéseiről van szó, „[h]ordoznom kell a másikat és *téged* kell, hogy hordozzalak, a másiknak hordoznia kell engem (hiszen a *te* egyaránt jelölhet *engem* és a verset jegyző költőt, akihez a beszéd ugyancsak visszafordul), ugyanott, ahol a világ nincs már közöttünk vagy lábunk alatt, hogy közvetítő utakat biztosítson számunkra vagy alapokat szilárdítson meg. Egyedül vagyok a másikkal, egyedül egészen az övé és érte, egyedül érted és egészen a tiéd: világ nélkül”.³¹

Szövege elején Derrida a ‘gondolkodni’ ige eredetét fejtegetve Celan *Brémai beszéde* kezdőmondatának Heidegger-től merített etimológiai alakzatára hivatkozik, amely szerint „a *Denken* és *Danken*, gondolkodni és megköszönni szavak eredete nyelvünkben egy és ugyanaz.”³² Ő maga azonban a ‘gondolkodni’ és a ‘megvizsgálni’ igék francia megfelelőjének (*penser* et *examiner*) eredetéhez folyamodik. A *penser* ősi jelentése: dajkálni, ringatni, fontolgatni, mérlegelni, míg az *examiner* gyökere, az *examen* eredetileg ugyancsak a mérleg nyelvét jelöli. Derrida a gondolkodás ringató, dajkáló, fontolgató, talán hintáztató stílusát követi, amikor a Celan-vers utolsó sorának ismételtetésével lehetséges jelentések egész sorát hívja elő, pontosabban: engedi felmerülni az eredetileg is rendkívül melodikus, rövid szekvenciából (*Die Welt ist fort, ich muß dich tragen*). Amely ezáltal egyszerre rejti el értelmét eluralkodó hangzásában, és válik újabb és újabb, ám nem valamely teljesebb értelem felé mutató, hanem mindenfajta hierarchiát elutasító értelemlehetőségek forrásává. Így a fontolgató ismétlés egyidejűleg szolgáltató igazságot az összhangzatra kihegyezett hallás

³⁰ Uo., 45.

³¹ Uo., 48.

³² Vö. Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (1958). In uő: *Gesammelte Werke*. Szerk. Beda Allemann – Stefan Reichert, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, 3/185-186: 185.

gadameri érzékének, de a meditatív befogadás hagyományának is, és manifesztálja az olvasás derridai fogalmában benne foglalt jelentésszóródás dekonstruktív történést. A gondolkodásra indító verssor hangzásában is megmarad hermetikus írásjelnek, s viszont, az ismétlésben való elidőzés a jel megszólalására való várakozásnak bizonyul, mivel „[e]z az önreferencialitás mindig a másik felé forduló igény marad, legyen szó a bennünk lévő megközelíthetelen másikról.”³³ Olvasás és hallgatás komplementaritásában tehát maga a vers is hordozó és megtartó alannyá válik: az egyetlen és végső értelem távollétében ő hordozza és tartja meg befogadóit, az aposztrófával létrehívott megszólítottjait, és a párbeszédet, melyet a *tragen* értelméről folytatnak.

Mielőtt Derrida a vers szoros olvasására térne, hosszan ismerteti Gadamer gondolatait Celan *Wege im Schatten-Gebräch* kezdetű verséről. Ez az értelmezés hívja fel figyelmét arra a Gadamer által megfogalmazott „hermeneutikai elvre”, hogy az interpretációt mindenkor „a hangsúlyos utolsó versornál”³⁴ kell kezdeni.

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH
deiner Hand.

Aus der Vier-Finger-Furche
wühl ich mir den
*versteinerten Segen.*³⁵

Celan meggyőződéssel igyekezett kivonni a *vers mint kéz* képzetét a metafora hatálya alól: a két ‚kéz‘, a testrészt és materiális nyoma, az írás – egymás metonímiái, mivel érintkeznek egymással. Az írás ebben a kapcsolódásban a kéz folytatása, aminek az idézett versben megjelenő kéz sem mond ellent: a láthatatlan megszólított figurális státusának meghatározatlanságában hagyja „kitúrni” önként vagy tehetetlenül, bezáruló vagy félig nyitva maradt kezének áldását, mely még kiszabadítható a kézből vagy már végleg elhalt – mindez éppúgy eldönthetetlen, mint az, hogy kié az áldó kéz. Az áldás kikényszeríthetetlen adományának átfordulását (kétségbeesett) megszerzésének erőfeszítésébe Gadamer nem a bibliai architéxthus, Jákobnak az angyallal vívott harca felől olvassa,³⁶ hanem „mint merész átcsapást az áldó kéztől ahhoz a kézhez, amelyben a tenyérszólás számára áldás- és

³³ Derrida: *Der ununterbrochene...*, das Gedicht, i. m. (13. l.), 25.

³⁴ Uo., 19 és 82.

³⁵ *Utak kezéd árnyék- / turjányában. // A négy-ujj barázdából / kitúrom / a megkövült áldást* (Lator László fordítása). A magyar változat elidegenítő szóhasználata nem felel meg Celan versszövegének.

³⁶ Vö. Ter 32,27: „Nem bocsátalak el, amíg meg nem áldasz engem.”

reményteli üzenet van elrejtve”.³⁷ Vele szemben Derrida nem tételezi fel rejtett üzenet jelenlétét. Ehelyett a versbeli áldást a birtokviszony kettősségének kiaknázásával (a vers áldása – *das Segen des Gedichts* – egyaránt lehet *genitivus objectivus* és *genitivus subiectivus*) a versből, a verstől, a vers felől érkező áldás képzetébe fordítja át. A vers „megkövült áldása” mint lehetetlenség és/vagy lehetőség, mint felfüggesztett vagy tevékeny performatívum indokolja a következő megállapítást: „Mindig lehetséges azt mondani, hogy a költemény *önmagáról* beszél, az írás, az aláírás és az olvasás színteréről (vagy jelenetéről: *szcénájáról*), amelyet megnyit. Ez a tükörszerű és autotelikus reflexió” azonban „nem zárul önmagára; egyidejűleg és visszavonhatatlanul a másiknak adott áldás marad: odanyújtott kéz, mely *egyszerre nyitott és zárt*.”³⁸

Derrida Gadamerrel folytatott beszélgetése itt vélhetően ahhoz a pillanathoz érkezik el, amikor a sok irányból nekifutó interpretáció következtében, az olvasás értelmének ismétlődő kérdésére, Celan verse a betű szerinti jelentés megerősítésével, saját megkövült, de életre keltett áldásával ad választ.

³⁷ Idézi Derrida: *Der ununterbrochene...*, *das Gedicht*, i. m. (13. lj.), 20.

³⁸ Uo., 20–21.

Molnár Illés (Péter Pázmány Katholische Universität, Budapest)

A BÖRTÖN OTTHONOSSÁGA, A VILÁG IDEGENSÉGE

Szagrális szubverzió Visky Ferenc emlékirataiban

Visky Ferenc (1918-2005) a huszadik századi református ébredési mozgalom talán legfontosabb erdélyi lelkésze volt. Teológiai tanulmányait Debrecenben végezte, itt került kapcsolatba az úgynevezett bethánista ébredési mozgalommal, amely a Skót Misszió hatására már a tizenkilencedik században Magyarországon is meghonosodott puritán és pietista hagyományok huszadik századi örököse. Diplomaszerezés után szülőfalujában, Egriben lett lelkész. Az ötvenes években (büntetésképp) Nyüvedre, majd Magyarokékre helyezték, ekkor már sűrűsödtek ellene a hatósági zaklatások. 1958 májusában letartóztatták, és egy koncepció perben 22 év börtönbüntetésre ítélték el. Nagyváradon és Szamosújváron raboskodott, 1964-ben az általános kegyelmi rendelet alapján szabadult. Ezután Hegyközpályiban volt lelkész, de továbbra is megfigyelés alatt állt. 1983-ban kényszernyugdíjazták, utána haláláig Nagyváradon élt.

Lelkiségi közössége, a Bethánia CE egy amerikai eredetű, de Magyarországra skót puritán és német pietista hagyományokon keresztül eljutó ébredési mozgalom volt, amely az individuális, belső hitéletet hangsúlyozza a külsődleges ortodoxiával és a modernista-racionalista paradigmába illeszkedni igyekvő liberális teológiával szemben. A puritán és pietista örökségen túl sok párhuzamot mutat a katolikus janzenista és a haszid zsidó hagyománnyal, ahol az emlékezet, a pontosan elmondott és ezáltal megelevenedett történet a narratív identitás őrzője, a dialogicitásában megelevenedő, megszólítotttságban álló individuum fő konstrukciós eleme.

1947-ben Romániában feloszlatták az egyesületeket, valamennyi kegyességi szervezetet és rendet, így a mozgalom és a bethánista lelkészek 1990-ig illegalitásban tevékenykedtek. Magyarországon ekkortájt szinte teljesen meg is szűnt a mozgalom, de Erdélyben formális keretek nélkül is folytatták a munkát. A magyarországi forradalom utóhatásaként, mint fent említettük, 1958-ban számos bethánista lelkésszel és hívővel együtt Visky Ferencet börtönbe vetették, ezzel egy időben feleségét, Visky Júliát, és hét gyermekét, köztük a két éves Visky Andrászt a Duna-deltához, Baraganba internálták.

Szamizdatban, majd a rendszerváltás után a Koinónia kiadó által megjelentetett teológiai munkái mellett két önéletrajzi tárgyú írása jelent meg: az egész életét átfogó *Szerelme szorongat*¹ című könyv és a Richard Wurmbranddal, a legendás bukaresti zsidó származású evangélikus lelkésszel közös börtönéveket leíró *Fogoly vagyok*².

Mindkét könyvben a személyes vallomás és a bizonyágtétel olyan formáit használja, amely nyelvi eszközeiben puritán, formájában pedig egy olyan anekdotikus, mikropróza forma, amely a haszid történetekre mutat vissza. A történet ezekben a kis formákban csak addig érdekes, amíg el nem visz a célhoz: míg ki nem mozdítja az olvasót szellemi komfortzónájából, míg meg nem repeszi a világról alkotott képzeink burkát és belátást nem nyújt mögé. A haszidizmus mint előkép itt azért is indokolt, mert Visky Ferenc behatóan ismerte azt, a Korunk 1991/8 számában tanulmányt is közölt róla. Az egyik ilyen – Buber nyomán közölt haszid mondás szerint Isten az „*aki nélkül minden értelmetlen, és akivel semmi sem az.*”. A Visky önéletrajzából kibomló történet világeértelmezése szerint a meghurcoltatás, a szenvedés, a bebörtönzés nem egyszerűen a Causescu-rendszer logikájából fakad, sokkal inkább a világ és benne az ember természetéből. Nem a diktatúra rossz, hanem az ember maga, és nem az a rendkívüli állapot, ha üldözés van, hanem az, amikor épp nincs.

A szabadság nem az elnyomás hiánya, hanem az egzisztencia legmélyére hatoló büntől való szabadság. A szabadításnak ezt a holisztikus tapasztalatát megélő egyén számára a hit nem csupán „kulturális identitás”, „nemzetmegtartó erő”, vagy „konzervatív értékrend” lesz, hanem a teljes valóságtapasztalatot felforgató paradigmaváltás. A Visky-féle hittapasztalatban a legerősebb valóságformáló erővé a nagybetűs Írás válik, saját identitása csak annak relációjában lesz valóságos, amennyiben a saját test az Ige médiumává képes válni.

Mindez az Írások premodern, narratív létmegértésére vezethető vissza: „*a zsidó és a keresztény Biblia, az Ó- és Újszövetség olyan archaikus korpusz, amelyet az eseményszerű létmegértés és -értelmezés jellemez.*” - írja egy, a narratív teológiával foglalkozó szövegében Thomka Beáta³. Mivel pedig Visky a világot a kinyilatkoztatáson keresztül olvassa, számára az őt körülvevő valóság tulajdonképpen bibliamagyarázattá lesz. Visszahozza a hit megélésének azt a tapasztalati valóságát, amely a Biblia szereplőinek sajátja.

¹ VISKY Ferenc: *Szerelme szorongat*, Kolozsvár, Koinónia, 2004.

² VISKY Ferenc: *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

³ THOMKA Beáta: *Elbeszélő hitvallás, bibliaértelmező narratológia* in: *Narratívák 9. – Narratív teológia*, szerk. Horváth Imre, Thomka Beáta, Budapest, Kijártat kiadó, 15.o.

A történetyszerű, narratív önértés következménye, hogy a lét minden szintjébe bevonódik az bibliai szöveg és az abban megszólalási pozícióba helyezett Istennel folytatott párbeszéd, minden ebben a viszonylatban nyeri el jelentését. Mindez különös jelentőséggel bír, amikor a börtön és a terror emlékei kerülnek ilyen szakrális kontextusba. „A szenvedés addig nehéz, amíg értelmetlen” – írja. Ami pedig nem értelmetlen, az, önmagához képes valami másra is mutat, jelként funkcionál. Tehát ha a világ – mint Kálvin írja – *theatrum gloriae dei*⁴, akkor a hitbe érkező szenvedés testbe írt jellé válik. Ez a jel pedig nem csak a szenvedő én és a megszólított Isten pozíciójában aktualizálódik, de sajátos értelmezői közösséget is létrehoz.

Az emlékiratok tanulsága szerint Visky Ferenc rabságát egyfajta szerzetességnek tekintette:

*“A cella-imára a párt tanított meg, s ezzel megalapozta az evangéliumi szerzetesség eme fajtáját. Nálunk, reformátusoknál nincsen hivatalos szerzetesrend. A római katolikus karthauziak, a trappisták állandó hallgatásban éltek (a vasárnap kivételével), mi túlszárnyaltuk őket, vasárnap se beszélhettünk senki emberfiával.”*⁵

Olvashatnánk pusztán poénként, fanyar humorként ezeket a mondatokat, vagy gondolhatnánk, a több évtizedes távlat „szépiíti meg” az emlékezést. De a szöveg, ha humoros és ironikus is, nem komolytalan. Visky részletesen leírja, hogy mivel a cellában folyamatos missziói munkát folytattak, a keresztény rabokat hamarosan közös cellába zárták, ahol viszont valóban sajátos, ökumenikus szerzetesrendként éltek.

Egyik, Wurmbranddal folytatott párbeszédében azonban a következő hangzik el: „A diktatúrában a börtön a legtisztességesebb hely. Jó helyen vagyunk, és ha kikíváncoznánk innen, harcoljunk ez ellen a kísértés ellen, ne feledkezzünk meg arról, hogy itt mi igazán szabadok voltunk.”⁶

A diktatúra inverz világában a börtön paradox módon a szabadság tere lesz – de csak annak, aki lényénél fogva szabad. A szabadság forrása pedig egyfajta olyan ön-decentralizáció, amelyben az én megszűnik kitüntetett szerepben lenni.

⁴ Magyar fordításban: „Az egész világ színház az isteni jószág, bölcsesség és igazságosság bemutatásához, s az egyház a kórus, mondhatni a leglátványosabb rész.” - KÁLVIN János: *Kommentár a Zsoltárok könyvéhez*, 1275. o. ford. Szabó Miklós, szerzői kiadás, 2011.

⁵ *Fogoly vagyok*, 134-135.

⁶ Uo. 32.

„Ha magánzárkában vagyunk, óriási a lehetőség az imádságra. Az imádságunkkal át lehet fogni, bővülő körök módjára az egész világot: család, szenvedők, missziók, ellenségeink...”⁷

Ahogy Marold Westphal az *ima fenomenológiájáról*: az ima a decentralizált én pozíciója. Westphal Sámuel és Mária imádságát elemezve zárszavában Jean-Luc Mariont idézi: az imában létrejövő én (self) nem szubjektum, és nem is ego, hanem a megajándékozott (the gifted). Az imában megajándékozott én ajándéka lehet maga a decentralizáció: „Ha imádságban vagyunk, az örökkévalóságban élünk.”⁸ máshol pedig Pál apostolt parafrázeálja: „akik börtönben vannak, úgy éljenek, mintha szabadok volnának.” Ez a mintha-állapot azonban nem megvalósítható önszuggesztíóval, hanem, ahogy ő fogalmaz, „Isten ajándéka”.

Ugyanezen az oldalon említi, hogy emlékezetből egy „református breviáriumot, egy egyszemélyes liturgiát” dolgozott ki azokban az időszakokban, amikor magánzárkában volt. Ebben az emlékezetében megőrzött zsoltárokból és más igeszakaszokból, az Apostoli hitvallásból, a Heidelbergi káté, Assisi Ferenc, Loyolai Ignác írásaiból szerepeltek részletek egy istentiszteleti rendben ágyazva. A magánzárka-liturgia szövegét közli is a kötet, mégpedig szinte mértani pontossággal a könyv közepén. A hatoldalnyi, a törzsszövegnél kisebb betűkkel szedett írás– mint egyfajta magnum opus, egy, a feleségének szóló ajánlással zárul. Mindez izgalmas tanulságokkal bír a hit működésére nézve. Arra enged következtetnünk, hogy nem elég maga az intellektuálisan elfogadott hit ahhoz, hogy megkonstruálja a szenvedésnek ezt az énen túlmutató jelentését: a hit életbe léptetéséhez, a megajándékozottsághoz való eljutáshoz liturgiára, a hit ismétlődő újramondására, megtörtétté tételére is szükség van. James K. A. Smith, a Calvin College professzora liturgikus antropológiájában egyenesen *homo liturgicus*nak nevezi az embert⁹. Smith szerint elsősorban nem a tudásunk határoz meg minket, hanem a vonzalmaink, a vágyaink és a szenvedélyünk, amelyek a szokásainkat formálják. Ezekre pedig nem a tudatos értékpreferenciáink vannak a legnagyobb hatással, hanem az olyan, nem tudatos szinten megszülető döntéseink tömegei, amelyeket nap mint nap meghozunk, és amik a tudatos értékválasztásaink helyett sokkal inkább azon múlnak, hogy egy automatizált, nem-racionális szinten milyen történetében gondoljuk el saját életünket, helyünket. Azaz valójában nem a körülmények határoznak meg minket, és nem is azok fogalmi értelmezése, hanem az a látens történet, amelybe mindezt belekeretezzük. Ezt a keretet pedig szokásaink,

⁷ Uo.

⁸ WESTPHAL, Marold: Prayer as the Posture of the Decentered Self, in: Bruce Ellis BENSON, Norman WIRZBA (szerk): *The Phenomenology of Prayer*, Fordham Univesrity Press, 2005

⁹ SMITH, James K. A.: *Desiring the Kingdom*, Baker Academic, Grand Rapids, 2009. Kindle location 613.

gyakorlataink, rítusaink, saját kulturális liturgiáink formálják szokásainkat, azok pedig saját háttértörténetünket, amely sokkal nagyobb hatással bír döntéseinkre, mint gondolataink.

Smith – Derrida egy különleges, református olvasatát adva sajátos egységben hirdeti, hogy Derridával, hogy „*semmi sincs a szövegen kívül*” és Kálvinnal, hogy „*sola scriptura*”¹⁰. Azaz: a világról nincs olyan közvetlen tapasztalatunk, amely ne valamilyen kulturális közvetítettségben érne el hozzám. Bourdieu-re hivatkozva azt is hozzáteszi, hogy a testünk számtalan olyan dolgot elhisz, amelyet a szánkkal sosem mondanánk ki.¹¹ Hogy ez a Visky-féle hittapasztalat ilyen bourdieu-i testi-hit, az éppen az olyan extrém helyzetekben derül ki, amelyre hajlamosak vagyunk zsigeri szinten reagálni. És itt, a nyersen testi tapasztalatokban különbözik el lényegi következményekkel bíró radikális hit minden egyéb vallási formulától. Ha a hit egy üdvtörténeti narratívába helyezi az egyént, mely a teremtéstől a bűnbeesésen és a megváltáson keresztül a Jelenések könyvében megjelenő újjátéremtésig tart, abban az egyén egy biológiai túlélése nem a lényegesebb szempont, mint a hitben való megmaradása. Ahhoz, hogy ez a narratív identitás felülírja sejtekbe írt életöszönt, az kell, hogy a történet erre az ösztönszintre is leszivároгjon. Ehhez pedig több kell, az olvasásnak a köznyelvben használatosnál elemibb, lényegibb tapasztalata.

Visky Ferencnél a szövegértelmezés eme zsigerekig ható folyamatai nem csak a bibliai szövegekre terjednek ki, hanem olyan váratlan helyzetekben is megszólalnak, mint a hatalom transzparensének olvasása egy hatósági kihallgatásra készülve, és ilyen esetekben is izgalmas, provokatív és felforgató olvasástapasztalatokat mutat fel. A diktatúra – a többség számára egyértelműnek gondolt – írásos propagandaüzeneteit az elbeszélő bibliai kontextusba ágyazva értelmezi, így dekonstruálva a hatalom önmaga totalitását inszinuáló narratíváját. Az egyik legjellemzőbb példa kötetben a „Vigienta”, azaz ‘Vigyázzatok!’ vagy: ‘Legyetek éberek!’ felirat olvasata a Securitate-székház falán: „*A nekik szóló felhívást nekem szólóként olvasom. Még*

¹⁰ „*If all the world is a text to be interpreted, then for the church the narrative of the Scriptures is what should govern our very perception of the world. We should see the world through the Word. In this sense, then, Derrida’s claim could be resonant with the Reformers claim of sola scriptura, which simply emphasizes the priority of God’s special revelation for our understanding of the world and making our way in it. [...] To say, that there is nothing outside the text is to say that there is no aspect of creation to which God’s revelation does not speak.*” SMITH, James K. A.: *Who’s Afraid of Postmodernism? Taking Derrida, Lyotard and Foucault to Church*, Baker Academic, Grand Rapids, 2006. Kindle location 820.

¹¹ „*So who or what is doing the real work? The body, which turns out to be the proper seat of the imagination. The body, through repeated practices, inhabits various narrative spaces (the liturgy of the mall, or of the church). And that narrative habitation moulds the imagination, which in turn forms our desire and character. Formation, not intellection, is the name of the game. This formation happens not only privately, but in shared social spaces within which we are habituated to certain ways of life. This is the process that anthropologist Bourdieu calls habitus*” SMITH, James K. A.: *Imagining the Kingdom: How Worship Works*, Cultural Liturgies vol. 2, Grand Rapids Baker Academic, 2013, loc. 1796-2020.

írásukban is Jézus szavát hallom: Vigyázatok és imádkoztatok. A borzalmak házában ez az első jele annak, hogy Megváltóm nem hagyott magamra. Olyan hatalmas, hogy ellenségeinken át is az ő szava szólhat.”¹²

Hasonlóan felforgató olvasástapasztalatról számol be a börtönbekerülés pillanatában is: „Az ötvenes években a Szamosújvárra érkező rabokat a következő üdvözlő felirat fogadta: Akik itt beléptek, hagyjatok fel minden reménnyel! Dante-idézet a Pokolból. De ez mégiscsak az Isteni színjáték része. Beljebb, a börtönné alakított Martinuzzi Fráter György, pálos szerzetes, nagyváradi püspök, Erdély helytartója 1542-ben épített, gyönyörű kastélyában egy másik feliratot olvashattunk, a főbejárat kövébe vésve: Dominus adiutor et protector meus quem tibeo. Ez pedig azt jelenti: Az Úr az én segítségem és védelmezőm, kitől félek? Az első rögtönzött transzparens, a második kőbe írt üzenet. Isteni színjáték, valóban.”¹³ A hatalom cinikus-fenyegető megszólalásában a radikális olvasó felfedezi azokat a hasadékokat, amelyen keresztül beszivárog az üdvtörténeti olvasat. A hatalom által sulykolt értelmezési helyett ebben az üdvtörténetben él: „A hívő embernek nem kötelező összeroppannia.”

Itt újból a humor szerepe értékelődik föl. Ezek a látszólag apró, megmosolyogtató olvasásgeisztusok nagyon is súlyos következményekkel bírnak: megfosztják a politikai hatalmat attól, hogy okozókká váljanak: „Azt hiszed, János, miattuk kerültünk ide? Nézz csak szét, és látni fogod, Isten küldött ide minket”¹⁴ Később ugyanezt a börtönből levelet író Pál apostol egyik mondatával támasztja alá: „Az én dolgaim előremenetelére lettek az evangéliumnak – Fil 1,12”

A „*risus pascalis*”, azaz a húsvéti nevetés fogalma Visky teológiájának egyik legfontosabb eleme. Abból a kálvinista tételből indul ki, amely az ember kicsinységét, és Isten ehhez képest mérhetetlen nagyságát, és végső győzelmének elkerülhetetlen voltát hangsúlyozza. Így, a pillanatnyi, az örökkévalóság szempontjából jelentéktelen, mulandó körülményeknél nagyobb okot lát a mindenkori öröme, talán ezért olyan fontos eleme nyelvének a humor.

Mint látjuk tehát, a saját élettörténet szakrális narratívába olvasása nem egyszerűen megszenteli a szenvedést, de a történetek ilyen irányú újraértelmezése meg is fosztja a hatalmat attól, hogy definiálja az egyes embert. Bezárhatnak ugyan, de azt nem szabhatják meg, hogyan értelmezzük ezt a bezártságot, milyen jelentést tulajdonítsunk neki.

¹² Szerelme szorongat, 122.

¹³ Uo. 132.

¹⁴ Fogoly vagyok, 62.

Amint a szenvedés értelmet nyer, már nem kibírhatatlan, az ezzel zsaroló hatalom pedig már nem mindenható. Ez az értelmezési szabadság ad erőt ahhoz, hogy – végső lefegyverzés gyanánt – kihallgatóival is szolidáris legyen, velük sem rabként, hanem lelkészként viselkedjen: „Akit szeretünk, attól nem félhetünk.”¹⁵ Ez az az attitűd, amivel az elnyomó hatalom nem tud mit kezdeni, hiszen nem képes megtörni. Ami a világ logikája diktálna, azt a nem e világból való logika kikezdi.

„Egyik rabtársunk, aki 3 lépés hosszúságú magánzárkájában csak azért is 2 lépésnyi sétát engedett meg magának, mert még így sem akart egy véleményen lenni a rendszerrel.”¹⁶ – ez a példázat jó metaforája Visky logikájának, amely itt mintha az Agamben által előszeretettel emlegetett *homo sacer*, az egyszerre szent és átkozott, de mindenesetre: elkülönített, elválasztott pozíciójából szólalna meg. A szent és a bolond itt egyet jelent: „Bolondság, persze. A normális emberek azonban nem tudják, hogy minden lehetséges.”¹⁷

A „bolond” nem abban a történetben él, amelyben fogvatartói: cellába zárt lelkészt saját történetükbe, szocializmus felé tartó kvázi-üdv-történetbe már nem tudják bezárni. Visky Ferenc szabadsága a modern metanarratívától való szabadság. És hogy cserébe egy másik metanarratíva fogya-e? „A bibliai üdv-történet Lyotard meghatározása szerint nem metanarratíva, ez pedig egy jellegzetesen modern jelenségre korlátozza a fogalmat. [...] Helyesen premodern metanarratívának nevezhetnénk a bibliai történetet, ha nem tűnne úgy, hogy ezzel elhisszük ugyanazt a metanarratíváról szóló metanarratívát, amely – Lyotard szerint is – ott lappang a metanarratívák végéről szóló posztmodern diskurzusokban.”¹⁸ - írja az anglikán bibliakutató, Richard Bauckham, aki szerint, mivel Lyotard maga is felismerte, „hogy a metanarratívák posztmodern korban bekövetkező tekintélyvesztéséről szóló elbeszélés is – paradox módon – jellegzetes metanarratíva (legalábbis azon kizárólagos igényét tekintve, hogy egyfajta történelmi igazságot felmutasson)”, a bibliai metanarratívát – egyfajta oximoronként *modern metanarratívának* nevezhetjük. A bibliai történet bár a teljes valóság értelmének igényével lép fel, nem deklarál egy olyan kifutási pontot az ember számára, ahol minden paradoxon feloldódik, és minden magyarázatot nyer. (Gondoljunk csak Jób könyvének végére: Jób értelmetlen szenvedése nem nyer racionális magyarázatot, panaszára Isten

¹⁵ Uo. 23.

¹⁶ Uo. 134.

¹⁷ Uo. 106.

¹⁸ BAUCKHAM, Richard: *Hogyan olvassuk a Szentírást összefüggő történetként?* in: in: *Narratívák 9. – Narratív teológia*, szerk. Horváth Imre, Thomka Beáta, Budapest, Kijártat kiadó, 15.o.

személyes jelenléte lesz a válasz, amivel Jób meg is elégszik. A teodícea problémáját ez azonban - a mi modernista szemszögünkből nem oldja föl.) A Biblia sajátos elegye a mitikus és a történelmi narratívának, s ilyen módon egészen másfajta totalitást képvisel, mint amelyet Lyotard és a posztmodern (meta-)metanarratívák elutasítanak: személyes totalitást, amelyben Istent totális személye marginalizálja minden antropocentrikus narratívát. A mindenkori totalitárius univerzalizmust éppúgy, mint a nem e világból való királyságot nagyon is evilágira váltó, hatalmi ággá torzuló egyházat, vagy épp a minden univerzális igazság végét bejelentő – s ekképpen önmagát univerzális igazsággá tevő univerzalista pluralizmust. Nem véletlen, hogy minden hatalmi struktúra vagy üldözi, és/vagy korrumpálja az egyházat, amelyre e legveszedelmesebb könyv bízott.

Visky Ferenc felforgató olvasástapasztalatai komolyan veszik ezt a nem modern metanarratívát annak minden következményeivel együtt, olyan időben, ezek a következmények komolyak voltak. A liturgia sejt szintre leszivárgó szöveggimmerziója nyomán az ige testi tapasztalattá válik, az értelmezés olyan forradalmát viszi végbe, amelyben a barátból ellenség, a börtönből otthon, a rabságból lelkigyakorlat lesz.

MEGÉRKEZÉS. IDEGENSÉG. MEGÉRKEZÉS AZ IDEGENSÉGBE

Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései és az önéletrajz műfaji kihívásai

A Rilke-irodalom egyik meghatározó kérdése a Malte-könyv olvasata körüli probléma, hogyan lehetséges megragadni a szöveget, miként határolható körül feljegyzéseinek műfaja, milyen értelmezési alakzat(ok) feltevését indokolja számunkra. Az olvasók a kötetrel kapcsolatban folyamatos kihívásként tekintenek arra a lehetőségre, hogy sajátos műfaji kontaminációként a szöveget hol önéletrajzként, hol esszéként, azután regényként olvassák, majd szerkezeti és tartalmi homályosságai miatt a szöveg lehetséges értelmezésekor végül ismét az önéletrajzi tényekből vagy a levelezésében elszórt önkomentárokból induljanak ki. A nehézségeket alátámasztani látszanak a korrespondenciában sorakozó Malte-utalások, amelyekről Pór Péter állítja¹, hogy azok tartalma több aspektusból ellentmondásos, mi több ellentmondásosságuk mellett meglétük is rendhagyónak számít. Noha az életművet végigkísérő reflexió egyébként arra is utalhat, hogy a *Maltéban* fölvetett kérdések egy részét Rilke sem tudta megnyugtatóan lezárni. Pór szerint tehát a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* abból a szempontból is kivételesnek tekinthető, hogy Rilke akár levelekre válaszolva, akár a maga szempontjából önálló felvetésként a szöveget illető szerkezeti és tartalmi útbaigazításokat, tisztázó megfogalmazásokat rögzít. Valamely olvasat ilyen jellegű támogatása máskor nem jellemző Rilkére, összességében is ritka a saját megoldásaihoz fűzött magyarázat. Ahogy fogalmaz: eltekintve a nagyobb versektől és ciklusoktól, mint amilyen a Duinói elégiák vagy a Szonettek Orpheuszhoz, „csak igen kevés mondatot ismerünk, amelyben egy-egy vers valamely képét vagy általános értelmét magyarázta”, ellenben – írja még ugyanő – „a Maltét 1907-től, 1925-ig, 18 éven keresztül írt ellentmondásos önkomentárokkal kísérte”. Valójában évekkorábban, már 1904-től, az alkotás időszakában rögzíti a Maltéval kapcsolatos indokait, míg a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* cím 1906-ban bukkan fel, illetve az említetteken túl további

¹ Pór Péter: „Utad (...) hiperbolája” és „létének felirata”. Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. In: Uó: *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. p. 204-241. Balassi Kiadó Budapest. 2002

művek esetében is kimutathatók leveleiben a párhuzamosságok.² Összességében inkább az állapítható meg, hogy az önkomentárok birtokában sincs lehetőségünk egy Rilke által ajánlott egyenes vonalú, egyenletesen haladó értelmezési alakzathoz kötődni.³

A lehetséges olvasatok és műfaji besorolások közül Julia Watson⁴ az önéletrajzi megközelítést választja. Átfogó tanulmányában, amely az autobiográfia műfajtörténeti kérdéseit boncolgatja, Rilke helyét és szerepét hangsúlyosan elemezi, olyan szerzők sorába illesztve, mint Ágoston, Montaigne vagy Rousseau. Ezzel a megközelítéssel a műfajkonstituáló keretekre vetíti a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseit*, hogy létrehozza a sajátos rilkei önéletrajzi modellt, mint az autobiográfia érvényes és modern alakzatát. Az önéletrajzi hangsúlyok a Malte esetében, magam is úgy vélem, megkerülhetetlenek (korábban ennek igazolására tettem már kísérletet⁵), mivel a *feljegyzések* értelmezési lehetősége kapcsán elháríthatatlanul feltolakodik az a kritikai megközelítés, hogy a szöveg megfontolásai az életmű és a sajátos rilkei biográfia összefüggéseiben átfogóbban értelmezhetőek. A szöveget valóban állandó figyelemmel közvetítik az önéletrajz felé értelmezői, Watson és Pór több alkalommal egyenesen Malte/Rilkeként ír a szerző/hős/kiadó köré szerveződő szubjektumról⁶. A legmeggyőzőbb érvet azonban maga Rilke szolgáltatja az egyik Louhoz⁷ írt levelében: „Látod, még mindig sietek magamra térni, még mindig feltételezem, hogy ez a téma érdekes lehet... rá tudsz hangolódni? (...) Legalább itt van egy támpont: a *Malte Laurids Brigge*. Nem igénylem, hogy könyveimre

² Uő. p. 204. A rilkei utalások és önkomentárok előfordulásának gyakoriságához és tartalmi összefüggéseikhez lásd például a részletes tárgymutatóval ellátott következő kiadást: Letters of Rainer Maria vol. II. W. W. Norton&Co. New York. 1948. p. 464. A kiadás (2017.június 19.) elérhető az alábbi oldalon: <https://ia600303.us.archive.org/20/items/lettersofrainerm030825mbp/lettersofrainerm030825mbp.pdf>

³ Rilke a *Maltét* egyszerre nevezi „alászállásnak” és „felemelkedésnek”. Pór Péter (uo. 205. oldal) a forrást a *Lou Andreas-Salomé*-nak címzett 1912. január 10-i levélként adja meg, valójában ez a szöveghely az 1911. december 28-i levélben szerepel. „...a Malte Laurids igen sokáig nem is annyira pusztulásnak tűnt nekem, mint inkább egy sajátosan komor légkörű mennybemenetelnek... a mennynek egy távoli, elhanyagolt sarka felé.” Az eredetiben „*als ein Untergang*” és „*eigentümlich dunkle Himmelfahrt*” szerepel. A dichotómiát a *Helene von Nostitz* írt 1915. július 12-i levelében fejti ki plasztikusan. A föld és ég egyszerre ható erőiről több alkalommal is ír ezekben az években (tehát a szerkezeti dichotómia is indokol értelmezési nehézségeket) Vö: *Rainer Maria Rilke: Levelek – II. (1911-1916)* ford. *Báthori Csaba*. Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó. Budapest. 2014. p. 650.

⁴ Julia Watson az Ohioi Egyetem komparatiztika tanszékének tanára, az önéletrajz műfajának kutatója. Tanulmánya: *Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography* in: *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation* Edited by Robert Folkenfilk, Stanford University Press, 1993, p. 57-80.

⁵ Plugor Magor: A tékozló fiú példázatának hatástörténeti aspektusai. Doktori disszertáció fejezetvéde, PPKE Budapest. 2015.05.15. (kézirat) Ebben az önéletrajzi vonatkozásokat részletesebben vizsgálom. Rilke a konkrét azonosítási elemeket többször játékba vonja, például egy vele azonos korú szereplőt választ, aki 28 éves, ugyancsak Párizsban tartózkodik és a Rue Toullier egyik bérházában száll meg. Rilke a 11. szám alatt lakott, de erre a szöveg a kézirat nyitó időpontjával utal: Rue Toullier, szeptember 11. További párhuzamokhoz lásd még: Rochelle Tobias: *Rilke's Landscape of the Heart: On the Notebooks of Malte Laurids Brigge*. *Modernism/modernity*, Volume 20 Nr.4 2013, pp. 667-684.

⁶ Pór 229-231. Watson 68.

⁷ Lou Andreas-Salomé (1861-1937) kora egyik legműveltebb és legvonzóbb asszonya. Széles érdeklődési körének köszönhetően barátságot kötött számos gondolkodóval, egyebek között Nietzschevel, Freuddal, Rilkével.

választ kapjak, ezt tudhatod, - most azonban egyenesen éhezem rá, hogy megtudjam, milyen hatást tett Rád ez a könyv. A drága Ellen Key⁸, persze nyomban összetévesztett engem Maltával, le is mondott rólam. De senki az égvilágon, csak Te, Lou kedves, Te ismered a különbségeket, Te tudod megítélni, hasonlít-e rám egyáltalán, s mennyiben.” De nemcsak az összevetés releváns Malte és Rilke között, hanem a közvetlen visszahatás is, mint sajátos figurális „reflux-jelenség”, a levél ugyanis így folytatódik: „(...) a másik, az elpusztult figura valamiképpen engem is elkoptatott, az én életemnek erőivel és tárgyaival táplálta pusztulásának óriási energiaigényeit, semmi sincs, amit ne gyűrt volna a szívébe, ne kaparintott volna a karmai közé, keserveinek esdeklő éhsége mindent felemészített.”⁹ Aligha meglepő az előbbiek tükrében az irodalomtörténet egyszerűsítő és egyöntetű besorolása: a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* Rilke önéletrajzi regénye.

Julia Watson szerint – követve az ő gondolatmenetét – az újabb irodalomelméleti megközelítések vitatják a műfaj eddig lefektetett kereteit, különösen azt, hogy mit jelenthet az „élet”, tehát a „bios” fogalma az önéletrajz műfaji környezetében (mintegy a szót alkotó három szubsztancia lehetséges mozgását követve: ön-élet-rajz mint auto-bios-graphé). A műfajfogalom rögzülése a görög összetevőinek jelentése szerint alakul, tehát „egy ember élete önmaga által szerkesztve.”¹⁰ A legtöbb esetben azonban az önéletrajzokat átszövik a költői megoldások, miközben ezeket az elemeket a huszadik századig szintén biografikus, életrajzi tényközlésként fogadták, noha a szóban forgó személyiség tekintélye volt az egyetlen, amely igazolása volt az egyes epizódoknak. Az önéletrajz egyfajta retrospektív verifikációként volt olvasható egy nagy életteljesítmény megismeréséhez vezető úton. Majd a bios önéletrajzi fogalma annak értelmezésekor lépcsőről lépésre elvált az identitástól, bár továbbra is őrizte jelentőségét és nélkülözhetetlen összetevője volt egy személyiségrajznak: ideális alakban Plutarkhosz párhuzamos életrajzainak mintájára a tettek még alátámasztják egy személyiség és a nagyság tényleges vonzerejét. A műfaj ilyen összefüggésben a nyugati civilizáció népszerű terméke lett, és az egyik csúcsteljesítménye volt mindaddig, amíg az étellel összefüggő leírásai

⁸ Ellen Key (1849-1926). átfogó műveltségű tanár, pedagógiai reformer, a „svéd Pallas”. Elképzelése szerint a gyermek megzabolázása helyett a vele való közösségben hagyni kell, hogy képességei kibontakozhassanak. Rilke egyik állandó levelezőtársa.

⁹ *Uo.* p. 649. 1911. december 28-i levél Lou Andreas-Saloméhoz.

¹⁰ „The story of one’s life written by himself” – a kifejezés az Oxford-szótárak megfelelője. Különösen a *story* fogalmának a meghatározásba történő felvétele kérdéses. Az újabb szótárakban már így szerepel: „account of a person’s life written by that person”. Továbbá az *auto*, a *bios* és a *graphé* görög szavakkal kapcsolatosan érdemes megemlíteni, hogy az *autónak* hangsúlyos visszaható névmási jelentése is van, tehát a szerző önmagát ábrázolja; a *graphé* ugyanakkor a híven megjelenítést, a festést, hímezést is jelenti, a *graphis* pedig ecsetet; vagyis autobiográfián a magát híven ábrázoló műfaját kellene értsük. Vö: Györkösy – Kapitánffy: Ógörög-magyar szótár. Akadémiai. 1990. p. 213.

nem keveredtek gyanúba. Ez a kétely erősödik meg a huszadik században, majd olyan túlerőre jut, hogy lényegében felszámolja a műfajt: az önéletírás alkotója beszámolójában retorikai alakzatok között bujkáló metafizikai személy, azaz életrajza bios-bias¹¹, amelyben ott terebélyesedik a rézsútosság, a részrehajlás, a terelés és a befolyásolás, mindenféle elfogultság. Mindaz, ami a személyt szebbként ecseteli, tetteit felmentő körülményekkel veszi körbe, netán azokat súlyosbítja, esetleg gondolatait úgy árnyalja, hogy azok már akkor költői kifejezést kapnak, amikor ténylegesen még meg sem születtek. Az önéletrajzot egyre értéktelenedő műfaji sorozatban mindinkább történet és fikció metszéspontjaként lehetséges értelmezni, amely egyetlen arcél mögött többszörös én/ön szubjektumokra épül.

Ami Rilke Maltáját illeti, azt állapítja meg Julia Watson, hogy szerkezeti sajátossága a *mise-en-abyme* fogalmával írható le megfelelően, mégpedig tendenciáit, haladási útvonalát úgy jellemezve, hogy a nyomtatott szöveg hagyományos linearitásával szemben a *Feljegyzések* ismétlődő-örvénylő reflexiók sorozata.¹² Ez a különleges, dialogikusnak felfogható interaktív szerkezet Rilkenél a romlás és a veszteség felé mélyül el: a szövegben a szubjektum indíttatásait a gyermekkor eseményei és szereplői határozzák meg, majd ezeket a párizsi és itáliai kulturális tapasztalatok még alátámasztják, de a közvetlen környezet állandó cáfolata és súlyos kontrasztja lesz az első ízeknek, reményeknek, félelmeknek. A romlás viszont nem időre vetített, nem a múltban van az érvényes értékalakzat, hanem mindig ott adódik, ahol cselekvő a szubjektum. Ebből a szaggatott, hol térben, hol időben is szabdaltsági reflexiók technikai eljárásból ilyen összefüggésben az adódik, hogy Rilke destabilizálja, kimozdítja helyéről az auto/ön határait, az identitást visszaszálazza, fragmentálja és eltünteti, miközben a cselekvés lineáris lehetőségeit hézagokkal tölti ki (emlékezzünk, a korábbi életrajz lényege még a cselekvés krónikája volt). Majd Julia Watson így vonja össze gondolatmenetét: a Malte Laurids Brigge lényegében egy hatalmas tükörteremként jellemezhető, és ennek megfelelően szereplőjének vonásai és karaktere a tükörök és a visszatükrözötték rengetegében tört részekre szakadozik. A különböző költői és prózai átmenetek sorozatában a középkori misztériumok, a Hölgyné és az Egyszarvú kárpitleírása, a párizsi vagy a családtörténeti jelenetek, tehát a ténylegesként és referenciálisan ható leíró egységek, illetve az ezekre vetített részek kollázsa, a

¹¹ Julia Watson szójátéka, a bias itt alkalmazott értelme a ferdtetés. Amellett, hogy előítéletet jelent, további etimológiai vonatkozása, hogy kifejezetten a játékra is utal: a tekében egy gyakorlást igénylő technikai megoldást jelent, amikor a golyó perdtett dobással ferde utat ír le.

¹² A módszer az Epimenidész-paradoxonnal jellemezhető: a „minden krétai hazug” állítás logikai értéke nem ellenőrizhető, ha egy krétai szájából hangzik el. Tükrözésként Jan van Eyck festményének megoldásaként a legismertebb. Az Arnolfini házaspárt ábrázoló 1434 körül keletkezett kép egy tükörben a jelenet verzőját is tartalmazza, és ott rekurzíván ugyancsak szerepelnie kell egy tükörnek, ha kisebb vászonfelületen is, és így tovább. Eközben nem ellenőrizhető, hogy a festmény a szoba eredeti képe vagy már az is tükörkép.

textuális mozaik és a daraboló technikák révén a feljegyzések legbizonytalanabb elemévé végül az Ön/Én „auto”-ja válik. A töredezettség ugyanakkor azt is eredményezi, hogy a számoosság (enumeráció) és a tematikus rengeteg érzését keltve – az elbeszélhetőség bizonytalanságai ellenére - a Malte egyben a hagyomány szólamainak enciklopédiája és kommentárja, a megszemélyesítések és inkarnációk lehetőségeinek regényes gyűjteménye lesz. És itt Julia Watson remek meglátással arra is kitér, hogy amennyiben az elvesztés és megidézés egyszerre vezet a tükrök között felénk, Malte útján amennyire elbizonytalanító az én (auto) és a bios (élet) története, annyira *hangsúlyossá válik a graphé*, az élet önmagát író munkája, vagyis *az önéletrajz az írás aktusában találja meg új lehetőségeit*.

Ugyanakkor ami műfaj történetileg releváns gondolatmenet, az értelmezéshez önmagában nem nyújthat kecsegtető eredményeket, mivel eldönthetetlen marad, hogy a *Malte* műfaja autobiográfia, esszék sorozata vagy éppen az ezekből szőtt regény. Az interpretáció lényegi kérdéseinek ettől a műfaji indifferenciától, mint új kiindulási ponttól kellene elrugaszkodniuk: az írás nyelvi dokumentum, feljegyzés, érzéki próba és felfedezés (mathésis) annak igazolására, hogy *a percepció (s annak leíró alakzata, a szöveg) a szubjektumtól elválaszthatatlan*. Központi metaforája a látással összefüggő erőfeszítés (s az erre vonatkozó próbák krónikája kijelöli a műfaji környezetet is): „látni tanulok”¹³, látni és érteni, feljegyzéseket írni minderről, a rejtettet és az érzékekig elhatót felismerni, majd elrendezni és elbeszélni. A *Feljegyzések* így lesznek az érzékelő és az érzékelés fragmentumaiért tett erőfeszítések dokumentumai is, hiszen a bibliai példázat, az unikornis allegóriája, a szellemidézések és a családtörténet, majd Verlaine, Baudelaire, Jammes és a skandináv¹⁴ írók citátumai szubjektumok ott és akkor meglévő példái (noha nem támogatják egy saját identitás kialakítását), akiket Rilke mély együttérzéssel és nosztalgiával szemlél, mint egykor tényleges identitás-alakzatokat, amelyek azóta elvesztették fennmaradásuk körülményeit. A koherens és összefüggő beszédmód elutasítása új kihívásként mutatja fel az ön/én konstitúciójának lehetőségeit és egyben az önéletrajz új határait. Ezekkel a peremfeltételekkel, határkövekkel az én-fogalom új kritikai vonatkozásai is fölsejlenek.

¹³ Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Fordította Görgey Gábor. Fekete Sas Kiadó. Budapest 1996. p. 7-26. oldal („Látni tanulok. Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül.”)

¹⁴ érdemes a gyakran egyszerűsítő (mint a Malte Laurids Brigge feljegyzéseihez vezető) dán forrást átfogóbban értelmezni. Ezzel kapcsolatosan vö: Davide Finco: *The Temptation of a 'Nordic Consciousness'. On Rainer Maria Rilke's Approach to Scandinavian Literature and Society*. In: *Bridges to Scandinavia*. Edited by Andrea Meregalli and Camilla Storskog. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Facoltà di Studi Umanistici. Università degli Studi di Milano. 2016. 141-156. o.

Ezek a percepciókritikával kapcsolatos általános körülmények (amelyek a Malte nyomán járókat csak még inkább szorongatják) előrevetítik azokat a folyamatokat, amiket a műfaj történeti vizsgálatok később rögzítenek. Paul de Man lesz majd az, aki találóan és kíméletlenül összegezi az önéletrajt, az auto-bios-graphé előbbi problémáját. Az önéletrajt megközelítése nála még átfogóbb¹⁵: miközben műfajként is nehezen vethető alá tényleges besorolásnak, benne nem pusztán az önéletírást a saját élményétől megvonó távolságot, hanem eközben esztétika és történelem esetleges egybeesését is azonosítja. Mivel a fikció és az önéletrajt közötti különbség nem annyira szembenállás, inkább eldöntetlenség, így részben az olvasó állandó és örvénylő forgásba kerül, másrészt bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi (és logikailag ebből fakadóan lényegében egyik sem). Ezt a valóság és fikció közötti műfaji és tartalmi egymásba fordulást Gérard Genette nyomán ugyancsak tükrös struktúraként írja le, tehát a *mise en abyme*-ig nyúl vissza, és szükségszerű érvényesülését meggyőzően igazolja Lejeune elképzelése felett, aki ezt az örvénylést egy olyan szerződéssel vélte feloldhatónak, ahol a címoldalon szereplő név önismeretre és megértésre képes szubjektum helyett egy aláírás lenne, miközben az olvasó az aláírás autentikusságát lenne hivatott elbírálni. Ezzel az ötletes megoldással azonban a probléma nem oldódik meg, csak áthelyeződik az olvasó kezébe, miközben tényleges gyökere a nyelvi működésben és a megnevezésben áll: mi tekinthető referenciálisan és egzaktan megszólított valóságnak, és mi válik trópusává, prosopopeiává (*prosopon poiein – arcot adni*), melynek révén érthetővé és emlékezetessé válik a gondolat. Legfontosabb de Mannak az a mondata, amely a megismerésre és a nyelvre, tehát összességében a graphéra vonatkozik (s amely Julia Watsonnál láthattuk az auto és a bios kategóriáit is elmozdítja), mikor a következő kantianus kérdésfelvetéssel él – abban az értelemben, hogy ez a kopernikuszi fordulat egy applikációja: „Azt képzeljük, hogy az élet úgy hozza létre az önéletrajtot, 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.”¹⁶

Ezek tükrében Malte feljegyzéseinek és az önéletrajzzal kapcsolatos kérdéseknek az érvénye *átsodródik az írás teljes aktusára (poiein nem csak prosopon poiein)*, és az alkotó írás lényegében megismeréssé, episztémévé és tiszta mathésisszé válik, így ebben a tekintetben

¹⁵ Paul de Man: Az önéletrajt mint arcrongálás. Fordította Fogarasi György. Pompeji. 1997/2-3. 93-107. oldal

¹⁶ Uő: 94. oldal

Julia Watsonnak a megállapításait úgy szükséges újrafogalmazni, hogy az önéletírás műfaji kizárólagosságát, eminens és fokozott helyzetét más műfajokra is kiterjeszthetjük. Semmi sem indokolja, hogy az auto, a bios és a graphé fogalmainak funkcióját, működését és episztemológiai kulcspozícióját csak erre az egyetlen műfajra korlátozzuk. Úgy tűnik (noha műfaji kérdések indifferenciájához ez nem kell vezessen), hogy egy műalkotás esetében, annak megértési folyamatát és a szöveg működését vagy a szöveg tartalmát tekintve nincs meghatározó jelentősége, hogy önéletrajzzal van-e dolgunk, mivel a szövegek lényegében bármely érvényes leírás esetén az előbbi kategóriák körül örvénylenek. Ha a horizontot tágabban értelmezzük, akkor valamennyi műfaj esetében a műalkotást az életre, a szubjektum és az identitás leírására (s ilyenként minden szubjektum-objektum viszonyra) vonatkoztathatjuk, amely eszközként nyelvi feljegyzésekhez (Aufzeichnungen) folyamodik.¹⁷ Ez a következmény ugyanakkor további vizsgálódásokra kell, hogy sarkalljon bennünket, s ahogy említettük, éppen a következő lépés megtétele lesz a döntő: az önéletrajz kapcsán megfogalmazódott kételyt *átfogóbban, műfaji keretektől függetlenül* szükséges érvényesíteni (miben áll a nehézség, egy szubjektum ábrázolásakor; az ábrázolás és az ábrázolt összeilleszthetőségében vagy a nyelvi lehetőségekben?).

Ahhoz, hogy kérdéseinket pontosabban rögzíthessük, érdemes egy rövid kitérő erejéig megvizsgálni a Sapir-Whorf-hipotézist, amely percepciókritikai szempontból igen érzékletesen mutat rá a nyelvi jel és a jelentés fogalmainak relatív megfeleltethetőségére. A hipotézis leíró eredményeit a namíbiai himbák nyelvének megfigyelésével összefüggésben közölte Jules Davidoff és kutatócsoportja.¹⁸ Vizsgálódásuk a törzs színészleléseit és sajátos színelnevezéseit elemezte. Különösen a kék és zöld szín között érzékelhető tartományra fókuszáltak, mivel a himba nyelv ezeket az árnyalatokat nem nevezi meg külön (ennélfogva nem is ítélik meg az eltéréseket).¹⁹ A hipotézis - leegyszerűsítve itt lényegét – azt állítja, hogy egy aktuális nyelv, miközben azt feltételezzük, hogy a képzeletünk, gondolataink, félelmeink és vágyaink formába öntésére szolgáló kommunikációs eszköz, változatos működési elvei révén visszahat a nyelvhasználókra, és meghatározza, hogy milyenné válik a gondolkodásunk: esetenként a nyelv

¹⁷ A következtetést másrészt de Man is levonja: „Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik” Uo: 95. oldal

¹⁸Debi Roberson, Debi; Davidoff, Jules; Davies, Ian R.L.; Shapiro, Laura R. / Colour categories and category acquisition in Himba and English. Progress in Colour Studies. ed. / Nicola Pitchford; Carole P. Bingham. Vol. 2 Amsterdam (NL) : John Benjamins, 2006. p. 159-172.

¹⁹ A két szín átmenetének problematikáját elsőként Gladstone William vette észre, amikor kimutatta, hogy Homérosznak a tengert leíró színhasználata igen különös. Gladstone alighanem angol miniszterelnökként alkotott maradandóbbat, de ez a megfigyelése kétségtelenül igen éles észrevételnek bizonyult. Vö: Gladstone: Studies on Homer. Oxford. 1858. p. 457-496.

gondolja végig az általunk gondoltakat. A korábbi példán, ahogy „az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”, a nyelv definiálja álmainkat és félelmeinket, miközben a tényleges szerződés (hogy most Lejeune alakzatát idézzük) nyélbeütésének is hitelezője. Tehát a nyelv két oldalról szorongatja használóit (egyrészt a meghatározások metaforikusak – a megnevezésben nincs szigorú azonosság, csak azonosítás, ahogy a színek percepciójakor; másrészt ebből az adódik, hogy a jel lehetetlenül elfolyik a jelentés elől), aminek következtében a *tükröző mise-en-abyme struktúra eredendően a nyelvből fakad*, valószínűleg arányosan azzal, amilyen mértékben az érzéki megismerés elveszítheti a valóságot.²⁰ A Sapir-Whorf hipotézis nyomán nyilvánvaló következmény lesz az is, hogy a más-más anyanyelvűek (eltérő kultúrákat közvetítők) különbözően szemlélik a világot: egyebet vesznek észre belőle, másként érvelnek, általában különböző alapokra épül a tudatuk, miközben az azonosságot is őrzik, aminek elégtelen vonatkozása a *Malte* esetében a nemzedékenként eltérő körülmények között, de végül mindig megérkező (máskor berontó) halál motívuma. Ám a közelmúltban a kutatócsoport a hipotézisnek egy még általánosabb applikációját igazolta. Az új eredmény nem csak az észlelés sajátossága és egy nyelv névszókészlete között mutatott összefüggéseket; aktuális megfigyelésük lényege, hogy a színvakságot kimutató ún. Ishihara-teszthez vagy Johannes Itten színillúzióhoz hasonló elv szerint szerkesztett ábrákon ezúttal formákat rendeztek el úgy, hogy bizonyos optikai képzet keletkezzen (a látszat arra vonatkozott, hogy az ábrák nem valós méreteket lehetett érzékelni).²¹ Sikert az igazolni, hogy miközben minden átlagos populáció a formák illúzióját érzékeli (ahogy például a reneszánsz perspektíva játékát a tér megteremtésekor), a himba törzs ezt az illúziót nem látja, s mindennek az oka az lehet, hogy a törzs egyik alapvető tanulási folyamata a szarvasmarhák mintázatának minél pontosabb percepciója (illetve a mintázatokban esetlegesen fellépő illúziók elleni védekezés). Vagyis a kultúra nemcsak a nyelven keresztül (tehát egy reprodukciós eszközön) keresztül módosíthatja a percepciót és kelti valaminek illúzióját, hanem az érzékelést önmagában befolyásolhatja (ebben az esetben a látást). Az apóriák felvetése és az optikai illúziók jelensége

²⁰ Paul de Man: A nyelv „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.” Uo. 105. oldal; illetve Wordsworth-től idéz egy érzékeny megfigyelést a nyelv referencia-problémájára: „A szavak túlságosan is otromba eszközök ahhoz, hogy a jó és a rossz kérdésével packázzanak: min den más külső erőnél jobban uralkodnak 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 esztől 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...” Uo: 103. oldal – állandóan illúzióknak csábulunk el.

²¹ De Fockert, J. W.; Davidoff, Jules B.; Fagot, J. and Goldstein, J: More Accurate Size Contrast Judgments in the Ebbinghaus Illusion by a Remote Culture. *Journal of Experimental Psychology Human Perception and Performance*, 33(3), 2007. 738-742. o.

régóta ismeretes, ezúttal azonban azt igazolta az említett kutatás, hogy miközben egyes illúziókat bizonyos kultúrák általában észlelnek (elhiszik azt), más kultúrák populációi viszont nem. Vagyis a hipotézis körül előbb igazolást nyertek azok az állítások, hogy az érzékelés a nyelvvel kölcsönhatásba kerül, és a nyelv meghatározza a valóságra vonatkozó leírásunkat (tekinthetjük ezt kisebb Sapir-Whorf hipotézisnek), majd radikálisabb eredményként igazolódott az is, hogy az emberek érzéki észlelése is eltérhet egymástól – miközben a magyarázatot nem valamilyen egyéni frenológiai eltérés indokolja, hanem kulturális meghatározók. Tehát észleléseink kulturális körülményei meghatározhatják a valóságra vonatkozó ítéleteinket (mást szemlélünk kulturálisan motivált pozícióban, akár közvetlen nyelvi kapcsolat nélkül – és ezt nevezhetjük átfogóbb, *nagyobb hipotézisnek*).

A kultúrantropológiai megállapítások alapján még indokoltabb az auto-bios-graphé, illetve általában a nyelvi performancia olyan megközelítése, hogy az író lényegében folyamatosan arra tesz kísérletet, hogy kellék- és eszköztárának problematikája mentén érvényes megállapításokat tehessen, mint akinek bekötötték a szemét, majd emlékezetből kell megragadnia a szóban forgó tárgyakat. A barlanghasonlatra utalva azt mondhatjuk, amikor kötelékeinktől oldozva kiegyenesedtünk, és úgy véltük, hogy a fénybe pillantottunk, alighanem az első, tűzzel bevilágított barlangból csak egy tágasabb második barlangba vezetett az út, s az érvényes megfigyelések napos világába való bepillantás a remélnél is nehezebb.²² Amennyiben a percepció és a nyelvi performancia egymást myse-en-abime szerkezetként torzító árnyrendszerének jelenségét azonosítjuk, akkor a kétely egyáltalán nem csak az önletrajz műfajára érdemes szorítkozzon. És azt sem állíthatjuk (de Man), hogy a megértés figurális kötöttsége autobiografikusan érvényes, ezért a feljegyzésekhez rendelhető értelmezési stratégiák éppen ezt a műfajspecifikusan leírt, valójában terebélyesebb és általánosabb kételyt járhatnák körül: lehetséges-e egyáltalán megállapításokat tenni, lehetséges-e történetek elmondása, különösen az egzisztenciálisan kitett, érzékeny területeken.²³ Rilke egy helyütt nem véletlenül írja (1904-ben, tehát a Malte regény keletkezési és érlelődési időszakában), hogy az író „Megtanulta, hogy azt adja, amit saját maga naplóiban

²² Platón: *Állam* 514a-515b, illetve a *Hetedik levél* tartalmazza az érzékelés további nehézségeit. 342a-344d.

²³ Wittgenstein Kierkegaard-értelmezése említendő itt, amikor a hit paradoxonát nyelvi túlkapásként értékeli (a nyelvi vonatkozás nem releváns, a Kierkegaard által feltárt és leírt paradoxon nem nyelvi természetű, megléte nem nyelvi okokra vezethető vissza): „arra hajtja valami az embert, hogy nekirohanjon a nyelv határainak (...) Kierkegaard is látta ezt, és egészen hasonlóképpen (mint nekirontás a paradoxonnak) fejezte ki.” Majd erről átfogóbban: „Ez a nekirohanás ketrecünk falainak teljesen és abszolút módon kilátástalan.” In: Kelemen István: *Nyelv és misztikum. Nagyerdei Almanch Könyvek*. Debrecen. 2015. p. 100.

egy helyütt szó-jeleknek (*Signalworte*) nevez. A szavai többé nem *tartalmaznak*, hanem *felidéznek* (enthalten nicht/beschwören herauf)²⁴.

Az előbbi szövegrészt Pór Péter szintén idézi Malte-kommentárjában²⁵, majd Rilke narratológiáját a következőkben foglalja össze: „...kapcsolatok örökös változtatása, s épp mert mindegyikük végletesen tökéletes formát kap, természetesen végül fordított hatást ér el: a természetes elvű, tehát az azonosság, a folyamatosság és a teleológia szerint rendeződő narrációt az önmagát mindig újra állító, s egyszersmind újra megsemmisítő narráció váltja fel.” Azonban némiképp váratlanul Pór a narráció technikai kérdését a szöveg jelentőségével és jelentésével is azonosítja: „*A Malte Laurids Brigge feljegyzéseinek egyetlen témája magának az ürességnek az állandó megépítése – ennek a „feladatnak” a teljes önellentmondásában*”. Ha ez igaz lenne – az üresség megépítése – akkor az előbbi gondolatmenet szerint (tehát az önéletírói vállalkozás, mint általában az írás hozza létre és határozza meg az életet), lehetlenné válna a megszólalás és a megszólítás. Ez a szolipszizmus álláspontja lenne, és már nem válaszolhatna Rilkének azokra a levelekben elszórt Jancsi-morzsáira, melyek szerint a Malte-regény (mint identitásrajz, esetleg önéletrajz) a „vér ritmusát kell kövesse”; „úgy akar felépülni, mint a katedrálisok” (Rodinhez 1908); „egy alászállás” (tehát homéroszi katabaszisz; Louhoz 1912), miközben „a legpontosabb és a legbiztosabb üdvöt tartalmazza” (Lotte Hepnerhez, 1915). Az imént részletezett hipotézis esetén sem az igazolódott, hogy a namíbiai himbák nem látnak színeket (üresség), hanem a zöld és kék szín érzékelésének eltérő lehetőségei igazolódtak.

Amennyiben az ábrázolás elvi lehetőségét fenntartjuk, fontos, hogy a témát és a narrációt megkülönböztessük (megengedve, hogy a narráció témája a narráció maga is lehet), miközben egyre inkább úgy tűnik, hogy az érzékelés, a leírás, végül a megosztás lesz a központi kérdése (mintegy cselekménye) a *feljegyzéseknek*. A mise-en abyme struktúrában (vagy fraktálban) egy adott műfajban a releváns szimbólum, szereplő vagy tárgy megjelenhet akkor is, ha egyre bizonyosabban nem azonos önmagával, tehát mint fraktál-sejtés, a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseinek* tapasztalata a következő lesz: *beszélni tudunk a szeretetről, azonban nem*

²⁴ Rilke, *Samtliche Werke in Zwölf Banden* Frankfurt a.M. 1976 (10. kötet 660 o.); Pór: uo. 209. A kérdéshez lásd még: Davide Finco: *The Temptation of a Nordic Consciousness. On Rainer Maria Rilke's Approach to Scandinavian Literature*. In: *Bridges to Scandinavia*. Ed. A. Meregalli – C. Storskog. Milano. 2016. p. 152. Davide Finco elemzésében a „beschwören herauf” kifejezést *felidézés* helyett az *elvarázsol* (enchant) értelmében használja

²⁵ Uo. 209. oldal

tudjuk megnevezni.²⁶ Ha elengedjük a téma (egyébként már kiemelt reprodukció és narratív) nehézségeit, akkor lehetségessé válik egy epikus propozíció, amelynek hiányossága marad, hogy nyelvi alakzata mindenkor egy „nyílt halmaz”, amely éppen csak a körülírtakkal nem lehet azonos, miközben a nyelvi jel saját meglétével utal rá²⁷. A nyelvnek nem föltétlenül az a törékeny vonása, hogy nem tud eléggé messzire hatolni, hanem az, hogy képtelen marad az azonosításra; eszköz, képzet és másolat marad, a történettel szemben a történet képe, nosztalgiája. Ebbe a szkizmába türemkedik be nyelvhasználónként, irányatonként eltérően egy-egy érzés, fájdalom és idegenség, megvetés vagy irónia. Így fordulnak felénk a fürtökben megidézett asszonyok, Eleonora Duse monumentális alakja vagy a zene érzéki erejéről szóló részek; ez ama lírai, nyelvi korridor, folyosó élet és halál között, valóság és megnevezés között, amelyet csak kimondani (nem átjárni) lehetséges. A tékozló fiú parabolájának rilkei olvasata is ezt fejezi ki: a tékozló szokásait, nyelvét, kultúráját cseréli egy vélt biztosabbra, hogy megtalálja a szeretet lehetséges alakját. Nem engedi, hogy továbbra is az otthoniak módján szeressék: ő mindent átfogó sugaras szeretettel, egyoldalúan (az előbbi gondolatmenetnek megfelelő szóhasználatban: percepciótól függetlenül is) szeretni akar, s ezzel Malte megérkezése (mint egy aritmetikai sejtés) előre vételezett, még nem érvényesített lehetőség: megérkezés az idegenségbe.

²⁶ A fraktál szabatos meghatározása nem adott, általában egy olyan algoritmus, amely rendszeraxiómával jellemezhető, és két fő tulajdonsága az önazonosság (tehát a fraktál egy tetszőleges értéke nagyon emlékeztet a kiinduló értékre), valamint a határvonalainak töredezettsége (az elnevezése ebből származik). Fraktálnak tekinthető a természeti kifejlődés/pusztulás, az ér- vagy idegrendszer mintázata, a galaxisok alakzata, általában a természeti- és életjelenségek. Egy élettani kutatás a Semmelweis Egyetemen például így írható le: „Állat- és humánkísérletes modelleken kimutattuk, hogy i) az agyi mikropertúzió véletlenszerűnek (hagyományos megközelítésben statisztikailag átlagolandó zajnak) tűnő fluktuációja mögött a fraktálgeometria által leírható rend áll, ii) a fraktális fluktuáció (vasomotion, flowmotion) mikroregionális jelenség, mely független a perfúziós nyomásfluktuációktól, iii) a fraktális fluktuációjának mérőszámának (β) térbeli eloszlása (topológiája) követi az agy anatómiai szerkezetét, mely szerint az a szürke állományban magasabb, mint a fehér állományban, iv) férfiakban az agykéregi vértartalom (CBV) fraktális fluktuációjának mérőszáma (β) a kora felnőttkortól csökken, mely az agyi erek rugalmasságának fokozatos csökkenésével magyarázható, v) nőkben β a menopauzáig nem változik, azonban az agyi vaszkulátúra hormonális védelmének megszűntével, a menopauzát követően a férfiakét jelentősen meghaladó mértékben csökken. Vö. (2017. június 19.):

<http://semmelweis.hu/humaneletan/hu/kutatas/munkacsoportok/mikrocirkulacios-es-fraktalelettani-laboratorium/> Ami az irodalomelmélet számára lényeges, hogy a mise-en-abyme is fraktált hoz létre a rekurzív belső tükröződéssel. Az olvasatot szervező és a linearitást helyettesítő technikai eljárást érdemes egy szöveg (mint írás-graphé) rendszeraxiómájaként a *matematikai fraktálok* felől megvizsgálni. Az irodalom, mint szöveg fraktálként történő megközelítése Borgesnél releváns (A másik, aki ugyanaz - El otro, el mismo). Mallarmé ide vonatkozó fordulata: a világ célja csak egy könyv (a különböző életművek, mint ennek az egy könyvnek a sorai, megfelelnek a fraktál-algoritmus egy-egy értékének. <http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/SOMLYO/somlyo01023/somlyo00961/somlyo00961.html>

²⁷ Vö: René Magritte híres pipás ábrázolása. Ami ebben az esetben úgy módosul, hogy lehetséges önéletrajtot írni, noha *rólam* szól, *rám* vall, de az ábrázolt személy *nem* lesz azonos velem.

Fel kell azonban tennünk a kérdést, hogy mindez valóban a Rilkei megközelítés problematikájára? ²⁸ Vajon nem egy származtatott, tőle merőben idegen gondolat ez, vajon számára is felmerülhetett a szubjektumról és a létről szóló leírás kapcsán az érzékelés és az ábrázolás előbbi nehézsége? Úgy tűnik, ezt számos hangsúlyos megnyilatkozással igazolhatjuk. Az egyik rövidpróza szövegben, az *Élményben* írja a következőket: „*Olyasvalaki lévén azonban, aki éppen leghalkabb élményeiről igyekszik mindenkor számot adni magának, úgy érezte, feltétlenül tisztázni kell, hogy mi történik itt vele? – és úgyszólván azonnal talált rá egy megnyugtató kifejezést, ki is mondta hangosan: a természet túloldalára került.*”²⁹ Az idézet egy hatalmas vízió összegzése, amelyben az egyes szám harmadik személyű elbeszélés ellenére Rilke-re ismerhetünk a duinói és capri élmények korábbi beszámolóinak nyomán. Az iménti misztikus élmény lényege, hogy a szubjektum a természet kitüntetett pontján olyan állapotba kerül, amikor érzékei a megszokottól eltérő tapasztalatokat közvetítenek, és az érzékeknek ez a harmonikus együttállása azt a sugallatot kelti, hogy a dolgok rendjét, célját, összefüggő szépségét beavatottként átlátja és konkrétan megéli a szubjektum. De amilyen nyilvánvalónak tűnik a dolgok célszerű rendje (mint egy fraktáljelenség a felismert algoritmusának nyomán), annyira bizonytalan marad a leírás és a megnevezés kimenetele, s erről maga az illumináció alanya számol be. A pillanat kitüntettségéről és különlegességéről a platóni barlang hasonlatban szerepeltetett igaz látás eseményrendjével megegyező módon ír: élményeiről nem tud a többieknek beszámolni, mivel azok nem is értik, de nem is hisznek majd neki: „*honnan is tudhatnák azok, hogy neki nem e szívszorítóan nehéz, e kötöttségekkel teli világon sikerült felülemelkednie, hanem kívül került mindezekben, egy ember-alig-lakta tágasságba, amit ők nem neveznének másnak, mint „ürességnek.”*”³⁰ Az idézet két szempontból is kiemelkedően fontos: egyrészt igazolja azt, hogy Rilke számára nem volt tétje a Malte Laurids Brigge-ben az üresség helyének a felmutatása, ahogy azt Pór Péter feltételezi (legfeljebb pusztai technikai, rajzi okokból), másrészt a Maltával összefüggésben is különös jelentősége van az elragadtatásnak. A misztikum általában is erőteljes szerepet játszik Rilke munkáiban, éppen az illúziók és a látás szétválasztásakor, és értelmezésének állandó hangsúlyai között lehet a helye. Az elragadtatás több ízben a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* tematikusan is

²⁸ Egy eltérő és releváns értelmezési alakzatot ismertet Sándorfi Edina: „a fiatal dán költő, Malte párizsi jegyzetei nem homogén textusként jelenvalók: a "valódi" napló-feljegyzések, a megtapasztalható, megszemlélt külvilág jelzéseinek, történéseinek írásban rögzítése kezdettől fogva keveredik az emlékező Malte-én múltja belsővé tevésének aktusával, ennek különböző szövegfajtaival. A feljegyzések létmódjának permanens átalakulásában a napló-jelleg, a saját énnel szóló felírás helyét fokozatosan az olvasatok, a szöveggé, képként létező világ elolvasásának leírása veszi át, amely az eredendő-végső írás, a bibliai tékozló fiú parabolájának újra-olvasásával, átírásával zárul.” http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/06.htm

²⁹ Rainer Maria Rilke: *Élmény*. In: Válogatott prózai művek. Európa. 1990 p. fordította: Halasi Zoltán. p. 433-437.

³⁰ Uő: 437. oldal

releváns: például a kárpitleírás során, melynek képein a nőalak és az egyszarvú jelképezi azt a sajátos létviszonyt, amely Abelone és Malte közösségére utal, és ami a feljegyzések előrehaladását és a szereplők mozgásának eredőit meghatározza. A kárpit hermetikus értelme: *"Együtt van minden. Minden, örökre."*³¹ A költészet az érzékeket, az emlékezést, a felejtést és a nyelvet egyszerre birtokló eljárásban teljesebben ki, amelyet Malte a következő pontokba szedve ismertet³²: az eljárás csak igen rögzös munkával és tapasztalatszerzéssel válik birtokolhatóvá; először egy egész életen át eszmélni és gyűjteni kellene hozzá, látni, érezni és ismerni kell a jelenségeket, majd ezt követően is várni kell, tehát érlelni a tapasztalatokat, hogy rendezetten emlékezni tudjunk rájuk, s ha megsokasodtak, valamennyit el is kell engedni, el kell őket felejtetni, hogy feltámadjanak megint, és külső érzéki benyomások helyett belső élményként, érvényes alakban lehessen leírni lényegüket. A tékozló fiú parabolájának újraolvasási kísérlete szintén ebben az összefüggésben releváns, ez Malte mozdulatlan mozgatója: a szeretet érvényes alakzatának megkeresése.

A levelezés hasonló támpontként szolgálhat, és érdemes kitüntetett figyelemmel követni a korrespondenciába feljegyzett gondolatokat, ugyanis Rilke 1925. október 27-én kelt végrendeletében mindössze két dologban hagyatkozik: egyrészt sírhelyének és sírfeliratának a kérdéséről, másrészt erőteljes intellemmel él levelezésével kapcsolatban: *„miután én, bizonyos éveimtől fogva alkotóerőim egy részét alkalmasint levelekre fordítottam (...), levelezésem közzétételének semmi nem áll útjában.”*³³. Vagyis amit eddig kommentárként említettünk, az sok esetben fordított módon éppen megtalált és érvényes alakzat, amelynek a korábbi művek lesznek kísérletei (ha úgy tetszik kommentárjai). Érdemes megfigyelni azt a hasonlóságot is, hogy a *Feljegyzésekkel* egyezően a levelekben ugyancsak többszörös identitást ad az aláíró(k)nak, sajátos szövegeket épít fel különböző szignókkal (Rainer – Louhoz írott levelek; René – gyermekkori vonatkozások, pl. édesanyjához írott levelek; Inka – Dory von der Mühlnek stb). A *Feljegyzésekkel* összefüggésben talán a legérdekesebb szignó a terjedelmében és tartalmában is kitüntetett, Thurn und Taxis grófnének címzett levelekhez kötődik, ezeket ugyanis Rilke Seraficóként írja alá, később Dottor jelzővel pontosítva (az előbbi Szent Ferencre

³¹ A hermetikus gondolkodás és az ókeresztény misztika közvetlenül megfeleltethető a fraktál-elmélet leíró eredményeivel. A fraktál egy rendszeraxiómával, egy algoritmussal leegyszerűsíthető. Pl. a bonyolult szerkezet a Koch-görbe esetében így egyszerűsíthető: egy szabályos háromszög oldalait elharmadoljuk, majd a középső harmadára ismét egy szabályos háromszöget rajzolunk. Ez a görbe hópehely vagy egy csipkét rajzol, ahogy Rilke beemeli a mindenséget a csipke fejezetbe (139-142.o.) A hermetikus algoritmus összevont eredménye a nevezetes állítás: Ami fent vagy ugyanaz, mint ami lent van. Ami megfeleltethető annak, hogy az érzékelés helyi értékeihez nem kötődve minden jelenség minden minősége fraktálként és egymással összefüggésben írható le.

³² Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései. 21-22. oldal

³³ Rilke 1925. október 27-én kelt végrendelete. Levelek. IV. 1923-26. fordította Báthori Csaba. 2234. oldal. Az előbbi vonatkozásokon túl egyéb rendelkezése nincs.

is utal): a Dottor Serafico, amelyet egyértelműsítő formában főként utolsó leveleiben használ, már csak Szent Bonaventurát³⁴ jelöli. A bagnoreai szent az érzéki tapasztalat útján indulva, de a közvetlen érzékelésen felülemelkedve alkotta meg misztikus percepciók képzetét. Malte hozzá hasonlóan az érzékelés és az ítéletalkotás, illetve a képzelőerő és a megértés lelki képességeinek fejlesztésével jut el a szeretet egységes alakzatához (a fiút fel akarja emelni, felszabadítja, végül kivonja a hazatérés kötött alakzatából). A *költőről*³⁵ írott allegorikus képe az egész koncepciót, amit korábban az illumináció kerti jelenetének leírása előrevetített, a szeretet-alakzat jelentőségével és a szubjektum felelősségével egészíti ki. A költő Philae szigeténél egy nílusi bárkában kormányosként ül, majd egyszerre énekelni kezd: a többiek munkáját, feladatát, létét segíti és igazolja. Maltának is így kell állnia az események forgatagában, miközben az ismeretlen felé siklik, a haladást és a tiszta mozgást ő látja, ő áll kapcsolatban az elkövetkezőkkel, kitüntetett helye van, miként ő ismeri fel majd a megérkezés óráját.³⁶

Ez az elragadtatás azonban nem az egzakt, tényekkel leírható világtól, nem is a nyelvtől való elfordulásban eredezik, hanem az érzékek általános kritikája kapcsán fogalmazódik meg Rilkénél. Előbb Lou Andreas-Salomének számol be róla: „Hát valóban *idáig* laposodtak volna érzékeink, az ösztönző környezet mindig meg-megújuló szorítása ellenére? Mert akkor mennyivel fokozottabban kényszerít méltánytalanságra a „szokás”, emberekkel és dolgokkal szemben; vigasztalódjunk-e vajon azzal, hogy az elragadtatás görbéje folytatódik a *benső* szférában: de miként kövessük útját ott, ahol bizonyára megtörik a *medium* sűrű ellenállásán, s lehet, hogy felismerhetetlenné válik, és csak ott nyer hangsúlyt, ahol más – ugyancsak kétes eredetű – görbék keresztezik, a Metszéspontok igazi örvényeiben.”³⁷ Majd élete végén, az elmúlás előérzetének szorításában már ez a probléma lesz alkotói horizontjának legfontosabb kérdése: Marina Cvetajevának írt leveleiben az identitás ábrázolásának problémáját és a megszólalás lehetőségét oldhatatlan kötéssel egymáshoz kapcsolta: „Hanem – azt mondom – nem az ember Rilkéről van szó: *vele* én magam is haragban vagyok, a testével, akivel máskor mindig oly maradéktalanul szót lehetett érteni, hogy sokszor nem tudtam,

³⁴ A misztikum szerepéről, Rilke Bonaventura-olvasatáról: Ralph Freedman: *Malte's Way to the Angel*. Northwestern University Press. 1998. 314-315. oldal

³⁵ Rainer Maria Rilke: *A költőről*. In: Vál. prózai művek. Európa. 1990 p. fordította: Halasi Zoltán. p. 430-432.

³⁶ A hermetikus hangsúlyokat főként a Witold von Hulewitzhoz írott 1925. novemberi levelében fejt ki. Lengyel fordítójának összefoglalja az életmű lényegi vonásait, sőt, azt is megosztja vele, hogy ezek hangsúlyok mely műveiben jelennek meg legérvényesebb alakban. A *Malte Laurids Brigge feljegyzéseire* is felhívja Hulewitz figyelmét.

³⁷ 1923. január 13-án kelt levél Lou Andreas-Salomének. Levelek IV: 1923-1926. fod. Báthori Csaba. 1900 oldal.

melyik a boldogabb költő: ő-e, én-e vagy mindkettőnk?”³⁸ Ugyancsak Cvetajevának, a Duinói elégiák ajánlásaként írja a következő ölelkező négysorost:

*Érintjük egymást. Hogyan? Szárnyainkba,
távlatokba száll s összeér öröm.
Egy költő él csak, s olykor szembejön,
aki hordja őt, azzal, aki hordta.*

Rilke életművének és az alkotói pozíciónak az összetett nehézségeit és az ünnepélyes horizontot összegző sorok ezek, hiszen itt mégis révbe ér a hazatéréstől tartózkodó, a maga szabadságára oly kényes s a mindent átfogó sugaras szeretetet választó tékozló fiú. De a Cvetajevának küldött levelek előtt mintegy 20 évvel már középpontba állítja Rilke azt a fraktál-sejtésnek nevezhető értelmezési és ábrázolási eljárást, amelyre ebből a szemszögből már valóban egyszerre illik az alászállás és a mennybemenetel, a lét felirata és a nem-lét felirata, a katedrális és az üreges forma, miközben további dichotómiák mellett „a legpontosabb és legbiztosabb üdvöt” mutatja fel. Olyan egymást kizáró ellentéteket használ egy új gondolat pilléreiként, amelyek más szerepben, egyéb előfordulás szerint egymást kizáró tartományok lennének. Malte életútja és megtérése egy elméleti, nem tényleges házhoz ebben a különös rendszerben válhat értelmessé, amelynek sajátossága az, hogy a szubjektum eljut annak a felismeréséig, hogy az érzékek világa nem áll rendelkezésére ellentmondásmentesen (eljön a másfajta értelmezések ideje³⁹), ezért a nílusi bárkán az evezősök előtt éneklő kormányosként, vagy a szeretet lehetséges alakzatának kihívójaként Malte a rendszerleíró sejtését az összes érzék (emlék és felejtés) birtokában szinkretikusan próbálja összegezni. Ennek következtében felmerül egy ismeretlen forma (*szembejön,/aki hordja őt, azzal, aki hordta*) vagy egy elvont etikai pozíció (a tékozló érvényes távolmaradása) fraktál-alakzata, ami egy módszeres percepciókritika felől valóban lehetségesnek tűnik, s ezzel a meglehetősen ködösnek (ellentmondásosnak) vélt misztikus hagyománynak (kommentároknak) váratlanul erős aktualitást és támaszt nyújthat...

³⁸ 1926 május 10-én kelt levél Marina Cvetajevához. *Levelek IV: 1923-1926. fod. Báthori Csaba. 2389. oldal.*

³⁹ Rilke. Malte Laurids Brigge feljegyzései. 54-55. oldal: „Annyira szeretnék ugyanazon jelentések között maradni, hiszen már megszerettem őket, és ha már kell valami változás, akkor legalább hadd éljek a kutyák között: az ő világuk hasonló, és minden dolguk akárcsak a miénk. Még egy ideig mindezt feljegyezhetem és elmondhatom. De eljön a nap, mikor a kezemet nem tudom eléelni majd, s ha azt akarom, hogy írjon, nem azt írja, amit én gondolok. Eljön a másfajta értelmezések ideje, minden szó leválik a másikról, a dolgok értelme széteszlik, akár a felhő, és lehull majd, mint az eső.”; a vonatkozó rész a Baudelaire-verset vezeti fel.

DAS VERTRAUTE UND DAS FREMDE IN DER MUSIK

Musikalische Ekphrasis in der Dichtung von Zsuzsa Takács

1) Musik und Dichtung

„Meine Gedichte hängen beinahe so tief mit der Musik wie mit meinen Träumen zusammen“ – heißt der bekennnishaft Satz der Dichterin Zsuzsa Takács in einem Gespräch aus dem Jahre [Jahreszahl].¹ Diese Aussage verdient besondere Aufmerksamkeit, denn der Traum, bzw. die Technik der Darstellung des Traumhaften ist ein wesentliches Kennzeichen von Takács' Poetik. Die Autorin ist innerlich vertraut mit dem Reich der Träume, in dem sie oft unterwegs ist, um dichterischen Stoff für den Ausdruck ihrer existentiellen Erfahrungen, wie etwa die Fremdheit oder die Verunsicherung, zu finden. Dennoch macht ein erster Überblick ihrer Gedichtsbände, deren Reihe mit der Sammlung *Némajáték* [Pantomime; 1970] beginnt, vor allem auf die Beziehung von Zsuzsa Takács zur Musik aufmerksam. Anhand der Analyse einiger Gedichte soll im Folgenden diese Beziehung hervorgehoben und erörtert werden. Bereits der erste Gedichtsband setzt sich an zahlreichen Textstellen mit Fragen auseinander, die das Verhältnis von Klang und Stille betreffen. Es ist jedoch festzustellen, dass die poetische Aufmerksamkeit der debütierenden Dichterin noch nicht sosehr der Musik selbst, sondern vielmehr der Stimmlosigkeit, bzw. dem beredten Verstummen hinter dem Schweigen gilt. Stimmlosigkeit und Sprachlosigkeit stellen hier den unmittelbaren Gefühlsabdruck der Verlassenheit dar, wie etwa im Gedicht *Kirándulás* [Ausflug]:

Legszakadóbb a némaság.

Legközelibb a mondhatatlan.

(Am schwersten hagelt, was stumm bleibt. / Am nächsten ist, was Worte nie erreichen.)

Die entsprechende lyrische Situation und die narrativen Fragmente der Rahmengeschichte weisen hier auf das notgedrungene Schweigen des sprechenden Subjekts hin. Im Gedicht *Egy szerelem emléke I.* [Erinnerung an eine Liebe, 1.] lesen wir folgendes:

¹ [...]???

*Övé vagy hát, kút-néma, széles udvar,
hármat kiált, kié a hang feletted,
tarkód a fal szürkéjéről letörli,
kié a kéz? Ne ess el! – Hallgatok.*

(Ihm gehörs du, breiter Hof, stumm wie Brunnen. / Dreimal schreit er. Wessen Stimme – er wischt vom Mauergrau deinen Nacken ab –, / und wessen Hand ist es? Fall nicht hin! – Ich schweige.)

Diese Inhalte greifen auf die primäre Bedeutung des Buchtitels zurück – das Kompositum *Némajáték* [*Pantomime*, dem Wortlaut nach *Stummspiel*] lässt nämlich kaum erkennen, dass hier nicht nur ein Synonym der Pantomime, sondern auch um etwas mehr im Spiel ist. Denn der metaphorische Bedeutungskreis der Zusammensetzung *Stummspiel* umfasst sowohl zahlreiche Nuancen von Gefühlen und Einsichten, die den Begriff der Wortlosigkeit begleiten, als auch den Spielraum jener Deutungsmöglichkeiten, die sich aus der Anspielung auf die Pantomime-Aufführung ergeben.

Obwohl die dichterische Phantasie von Anfang an – seit Ende der 60er Jahre – mit der Begrifflichkeit der Musik und mit musikalischen Inhalten vertraut war, treten die Musikbeschreibungen vornehmlich im Gedichtband *Tükörfolyosó* [Spiegelkorridor; 1983] in den Vordergrund. Späterhin erscheinen sie noch in *Eltékozolt esélyeim* [Meine verspielten Chancen; 1986], anschließend weichen sie jedoch einem Gedichtstyp, in dem der Traum als Träger der für Takács grundlegende Erfahrung der Fremdheit und zugleich als entscheidendes Element ihrer *Ars poetica* in den Mittelpunkt rückt.

Die vom literarischen Schaffen untrennbare Fremdheit bedeutet für mich soviel, dass wir uns selbst und unseren Verhältnissen unbefangen und furchtlos stellen (falls so etwas überhaupt möglich ist). Sie bedeutet aber auch die Schwelle, die wir überschreiten, um uns dann dem Schicksal zu ergeben.²

Geht die oben angedeutete „methodologische“ Fremdheit immer wieder mit der Vergegenwärtigung existentiell bedingter Fremdheit einher, so nimmt deren häufige Thematisierung nicht zuletzt Musikbeschreibungen, bzw. Verstypen mit ausdrücklich musikalischer Form in Anspruch. Der Zusammenhang, der dadurch zwischen Fremdheitstematik und Musik entsteht, kann mit Hilfe von Sigmund Freuds Begriff des „Unheimlichen“ beleuchtet werden.

Bei näherem Hinsehen zeigt die innere Struktur, bzw. die Assoziationsbasis jener Gedichte von Zsuzsa Takács, die mehr oder weniger mit der Musik zusammenhängen, eine enge Verwandtschaft mit der

² Zsuzsa Takács: *Jaj, a győztesnek!* [Wehe dem Sieger!], Budapest, *Vigilia*, 2006, 237.

Liebesdichtung oder, allgemeiner formuliert, mit lyrischen Werken auf, welche die sich abschließende Möglichkeit gegenseitiger Verständigung – und überhaupt: den ununterbrochenen Zweifel am Verstehen – zur Sprache bringen. Indem diese immer wieder das Fremdheitsgefühl und die Trennung in den Vordergrund stellen, verwenden sie die Bildsprache der Träume als Erscheinungsformen des unheimlich Fremden in der durch Freud geprägten Bedeutung des Begriffs.³

In seiner Schrift *Das Unheimliche* erörtert Freud die innere Erfahrung des unheimlich Fremden, die er in der tiefsten Schicht des Seelenlebens verortet. Die etymologische Erschließung des deutschen Adjektivs 'unheimlich' findet ihre Parallele in der Wurzel des entsprechenden ungarischen Begriffs *kísérteties* (im Zeitwort *kísérni* [begleiten]), in dessen ursprünglicher Bedeutung Konnotationen wie *begleiten, beigesellen, nicht verlassen, nachhaltig dabei sein* mitschwingen. Diesen positiven Inhalten schließen sich jedoch eindeutig negative Empfindungen an, welche die wiederkehrende, heimsuchende, beunruhigende Gegenwart einer Erscheinung zum Ausdruck bringen und damit für die Gleichzeitigkeit von vertrauten (heimischen) und ehemals unbekanntem (unheimlichen) Wahrnehmungen Raum schaffen. Die allzeitige Gegenwart solcher emotionalen Gegensätze in der Lyrik und in der Prosa von Takács liegt auch ihren Musikbeschreibungen zugrunde und ordnet diese der widersprüchlichen Erfahrung des Vertrauten und des Unheimlichen zu.

Kennzeichnend ist für diese Gedichte, dass sie keine feste und repetitive Struktur aufweisen. Sie schöpfen ihr Bildmaterial und ihr Verdichtungsverfahren aus dem Traum, ihre ausschlaggebende Figur ist das Paradoxon. Ansatzpunkt dieser Poetik ist das Musikstück, das heißt das eigentlich Musikalische, das auf seine diskrete und verborgene Art und Weise auch den Hintergrund der späteren Gedichte bildet. Die Autorin selbst sagt dazu Folgendes:

Mein später entstandener Gedichtband *Viszonyok könnye* [Tränen von Beziehungen] berichtet von Konzertbesuchen, schweigt jedoch von der Musik selbst. Die den Verszyklus abschließenden acht Gedichte habe ich einer einzigen deprimierten Januarwoche geschrieben, während ich mir immer wieder das *Trio in Es-Dur* und das *Streichquintett in C-Dur* von Schubert anhörte. [...] Die mit je verschiedener Klangfarbe, in je unterschiedlicher Beleuchtung ausgeführten und dennoch einheitlichen thematischen Figuren von Schubert ergriffen mich beim Schreiben der Gedichte wie die düstere Wahrheit selbst.⁴

Die keineswegs selbstverständliche Verbindung von Musik und Sprache oder Musik und Literatur wirft die Frage auf, ob der musikalische Klang – wie etwa das gedämpfte Hereintönen eines

³ Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche* [...]

⁴ Takács, *Jaj, a győztesnek!*, 197.

gregorianischen Chorals oder des Großstadtgeräuschs im Hörspiel *India* [Indien]⁵ – ein reines Hintergrundelement oder, im Gegenteil, ein konstitutiver Bestandteil, mitunter der unsichtbare Leitfaden der szenischen Gestaltung ist. Kann man von der Musik die Vermittlung bestimmter Gefühle oder gar gedanklicher Inspirationen erwarten? Worin besteht überhaupt die musikalische Eigenart der Gedichte? Und was wäre denn das „Spezifisch-Musikalische“⁶, das in ihnen zur Erscheinung tritt? Die Untersuchung der musikalischen Bezüge im lyrischen Werk von Zsuzsa Takács kann außerdem den Gegensatz von Klang und Lautlosigkeit – dem seit dem Gedichtband *Pantomime/Stummspiel* eine wichtige Rolle zukommt – oder das plötzliche Auftauchen privilegierter Fachbegriffe aus dem Bereich der Musik – die etwa im *Da Capo*-Zyklus derselben Sammlung einen ähnlich bedeutenden Stellenwert einnehmen – vor Augen halten. Andererseits sind es Gedankenströme musikalischer Prägung, in denen auf der Ebene der Rhetorik die enge Verbindung dieser Kunstgattung mit der Dichtung zutage tritt. Im Blick auf die Komplexität der musikalischen Gestaltung soll die Interpretation des Gedichts *Kalbeck a kertben* [Kalbeck im Garten] zeigen, in welchen Richtungen Takács die Antwort auf die Frage nach den Beziehungsmöglichkeiten und Wechselwirkungen von Musik und Sprache sucht.

Die Nähe zur Musik bedeutet hier vor allem den Einfluss der durch die romantische Musikästhetik bevorzugten und beschriebenen absoluten Musik.⁷ In mehreren Gesprächen weist die Dichterin auf ihre Anziehung zur musikalischen Romantik hin, die sie teilweise auf Versuche der Ablösung von den Eltern, des Widerstands, der Selbstabgrenzung, d.h. auf biographische Gründe zurückführt. Andererseits machen ihre Äußerungen deutlich, dass demzufolge – oder dessen ungeachtet – ihre Vorliebe in erster Linie gewissen Musikstücken und Komponisten mit verwandter Ausdrucksweise gilt, mit denen ihre eigene dichterische Sprache im Grundton einigermaßen zusammenklingt.

Eine weitere Aussage von Zsuzsa Takács bestätigt diesen tiefen Zusammenhang zwischen Musikalität und Poetik: „Mich beschäftigten hauptsächlich die minutiöse Arbeit an der Sprache, aber auch die Musik und die Literatur“.⁸ Ihre Musikbeschreibungen fragen nach dem literarischen Potenzial des

⁵ Zsuzsa Takács: *India* [Indien], *Pannonhalmi Szemle* 2014/3, [...].

⁶ Hanslick pdf 24.

⁷ Obwohl der Begriff „absolute Musik“ durch Hanslicks Werk breiteren Kreisen bekannt wurde und im Blick auf die Instrumentalmusik sich auf die vorstellungsgesteuerte Betrachtung des Ablaufs von musikalischen Formprozessen bezog, muss bei seiner Verwendung beachten, dass er in der Epoche seiner Verbreitung zwei völlig unterschiedliche Musikarten bezeichnete. Denn er wurde nicht nur seiner von Hanslick geprägten Bedeutung genutzt, sondern auch zur Bezeichnung der symphonischen Dichtungen von Liszt, sowie seiner und Wagners Programmmusik genutzt. Letztere war „in größtem Maße geeignet, die »pathologischen«, d.h. rührseligen Formen des Musikhörens zu propagieren und somit die Ansprüche jener Zuhörer zu befriedigen, die in der Musik die eigenen seelischen Leidenschaften suchten. So ist es kein Zufall, dass für Hanslick diese Art Musik sich als ein Attentat gegen die absolute Musik entpuppte, während Liszt und Wagner ihre poetisierte Musikauffassung im Sinne der romantischen Kunstphilosophie ebenfalls als absolute Musik bezeichneten. Der Begriff bezieht sich also auf zwei radikal entgegengesetzte Formen musikalischen Denkens.“ Tibor Pintér: *A hangok és a formák* [Töne und Formen], *Holmi*, 2008/3, 413.

⁸ Takács: *Jaj a győztesnek!*, 221

Musikalischen: Wie können genuine Klangformen in Worte gefasst werden? Ist die Beziehung zwischen den beiden Medien, Musik und Sprache, grundsätzlich die der Konkurrenz, oder gibt es zwischen ihnen auch Korrespondenzen? Inwieweit können sie einander unterstützen oder eben verstärken? Wie wird das Gedicht zum angemessenen Vermittler musikalischer Erfahrungen? Benötigt es dazu die Formdisziplin und die Musikalität der Verse – etwa in Wiederholungen und widerkehrenden Klangfiguren –, oder soll es sich mit einer Art innere Musikalität der Gedichte begnügen? Und wie kann die sprachimmanente Musikalität von Gedichten erschlossen werden?

Angenommen, dass in den literarischen Inszenierungen des Musikalischen die Wiederholung von Klangfiguren ausschlaggebend ist, kann es kaum verwundern, dass in den Gedichten von Zsuzsa Takács die Alliteration zu den besonders häufig verwendeten rhetorischen Mitteln gehört. In ihren verschiedenen Erscheinungsformen wird sie zur Hervorhebung von nachdrücklichen Wortgefügen, zur Heraufbeschwörung von Wahrnehmungen und Empfindungen, zur Ausprägung von rhythmischen Einheiten und zusammengehörigen Abschnitten benutzt. Ein ähnlich auffälliger musikalischer Charakterzug der Komposition ist weiters die Wiedereholung isomorpher Satzstrukturen, beispielsweise in Aufzählungen. Solchen syntaktischen Figuren zufolge kann in den Gedichten – obwohl sie zu keinen vorgegebenen metrischen Mustern passen und somit auf den festen Strophenbau oder auf die traditionellen Versformen meistens verzichten – keineswegs nur von innerer Musikalität die Rede sein. Immerhin kann diese Eigenschaft der lyrischen Sprache, d.h. die Anwesenheit des von den formalen Bestandteilen der Klangstruktur losgelösten Musikalischen, in welchem die Euphonie sich der Entfaltung von Sinn und dessen Visualisierung durch Wortbilder unterordnet, auch durch den Ausschnitt eines Interviews bestätigt werden. Gefragt nach der Versform antwortet die Autorin ihrer polnischen Übersetzerin Lucie Szymanowska wie folgt:

Sie [d.h. die Form] bedeutet für mich Disziplin und musikalische Komposition. Beide hängen engst zusammen. *Viszonyok könnye* [Tränen von Beziehungen] ist mein spontanster Gedichtsband, dessen in Pseudoterzinen hineingezwängte Gedichte tatsächlich unwillkürlich zur Welt gekommen sind. Ich kann diesen Vorgang mit dem schnellen Nacheinander von Geburten vergleichen. Die Verszeilen dieses Bandes über Liebe und Sinnlichkeit, Abschied und Neubeginn stehen vielleicht der *Strömung der Musik* am nächsten. Ich musste die Flut irgendwie eindämmen. Das passendste Rezept, dem ich folgen konnte, war es, einige Gedichte gleich am Anfang in eine feste Form zu zwingen. Meine Gedichte bestehen

mehrheitlich aus Äußerungen, die auf das Wesentliche reduziert sind. Sie dulden keine Geschwätzigkeit.⁹

Demensprechend bedeutet die Musik im Gedicht nichts anderes als den musikalischen Satz, die Einheit der musikalischen Form, die Wellenbewegung der dichten Versmaterie. Es mag widersprüchlich erscheinen, dass die literarische Gestaltung, die Versform, von der die Steigerung der Musikalität zu erwarten wäre, bei Zsuzsa Takács eine Gegenfigur zur Musik darstellt und mit der Metapher des Damms veranschaulicht wird. Die Versform hält die unendliche Wallung des musikalischen Satzes auf.

Mehrere Gedichte von Takács lassen sich in die Gattungskategorie der musikalischen Ekphrase einstufen: manche ihrer Musikbeschreibungen bezeugen bereits mit ihrem Titel die Inspiration von Musikstücken, wie etwa im Falle von *Kalbeck a kertben* (Kalbeck im Garten) *Dvořak: Romantické hry* und *Paraszttánc* [Bauerntanz]. Hervorzuheben ist dabei das Gedicht *Kalbeck im Garten* als ein äußerst komplexer Versuch, die Eigengesetzlichkeit der Musik – ihre dem Wort widerstehende Kraft und ihre Wirkung durch den Klang selbst – auf verschiedenen Ebenen zu ergreifen. All dies wird vermittels jener Wandlungen dargestellt, die sich im Inneren des Sekretärs Kalbeck dank seiner Beteiligung an der Aura der Musik von Brahms erfolgen.

Argumentation und Anrede, Mitteilung von Gedanken und Narrativität sind anscheinend Eigenschaften von Texten, während Melodie, Rhythmus und Harmonie die Musik kennzeichnen. „In semantischer Hinsicht, d.h. vom Gesichtspunkt der Referentialität, des Ausdrucks der Intentionen und der Auswirkung auf die Zuschauer/die Hörer aus gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen Texten und Bildern, so gibt es auch keinen intermedialen Riß, der durch eine besondere ekphrastische Strategie überbrückt werden sollte.“¹⁰ W. J. Thomas Mitchell spricht hier von den bildenden Künsten und von der Literatur, diese können jedoch durch die tonhafte Musik ergänzt werden, denn seine Begründung schliesst auch dieses Medium nicht aus: „Die kommunikativen und expressiven Akte, die Narration, die Argumentation, die Beschreibung, die Vergegenwärtigung und andere »sogenannte Sprechakte« sind nicht medienspezifisch: sie sind keine ausschließlichen »Eigenarten« dieser oder jener Medien.“¹¹ Doch gibt es in *semantischer Hinsicht* (d.h. in der kommunikativen Praxis, im symbolischen Verhalten, im Ausdruck und in der Signifikation) keinen *wesentlichen* Unterschied zwischen Text und Bild. (...) Gleichwohl bestehen wichtige Unterschiede zwischen den Zeichentypen, den Formen, den Repräsentationsstoffen und den institutionellen

⁹ Ebd. 216.

¹⁰ W. J. Thomas Mitchell: *A képek politikája* [Die Politik der Bilder]. Szeged, JATEPress, 2008, 202.

¹¹ Ebd.

Traditionen.“¹² Hinter den Unterschieden der Oberfläche und der Vergegenwärtigungsweise wird deswegen eine semantische Komponente vorausgesetzt, ohne dass diese unmittelbar irgendwelche Bedeutung oder irgendeinen Sinn enthalten würde, Es ist ja gerade die direkte (sprachliche) Bedeutung, die Eduard Hanslick – im Unterschied zur Musik, bzw. zu ihrer Rezeption – von der Sprache abgegrenzt hat.¹³

Was die Beschreibung der Musik betrifft, könnte jedoch statt einer Art „betrachtendes Lesen“¹⁴ von einer hinhorchenden Schreibtechnik die Rede sein. Diese Technik setzt eine weitere mediale Verschiebung in der Rezeption voraus, denn in ihr geht es nicht darum, einen stummen Kunstgegenstand zum Tönen zu bringen oder ein Kunstwerk rhetorisch zu beschreiben, sondern darum, den klingenden Stoff semantisch oder rhetorisch zu Wort zu bringen. Der Dichter ist dabei der eigentliche Rezipient der Musik, während wir, Leser, lediglich deren sekundäre HörerInnen sind: unser Zuhören wird durch die lyrische Interpretation ergänzt.

Das soeben zitierte Gedicht *Kalbeck im Garten* ergreift die ertönende Musik im Laufe ihrer Komposition. Der poetische Vorgang setzt mit dem Erlauschen des Musikstückes ein und kann folgendermaßen beschrieben werden: (1) die konkreten musikalischen Töne werden (2) von der Dichterin gehört, (3) durch die Musikbeschreibung des Gedichts in ihrer Fülle ergriffen und (4) in die Komplexität des Lesens, d.h. in dessen eigentümliche „Hörweise“ überführt. Diese Komplexität besteht in der gegenseitigen Beziehung zwischen den durch das Gedicht heraufbeschwörten Tönen eines Musikstückes des zugleich fiktiven und biographischen (oder fiktiv biographischen) Komponisten und dem Klangmaterial des Gedichts selbst. Der Leser beteiligt sich am Rezeptionsvorgang mittels der drei oben genannten Transpositionen. Er versucht dabei, sei es ausdrücklich oder stillschweigend, die Aura des Kunstwerkes, sein fassbares Hier und Jetzt wiederherzustellen: jene Nähe¹⁵, die erst durch die aktive (oder evozierte) Gegenwart des Musikstückes zugänglich wird. So könnte man, genauer gesagt, das Gedicht weniger als Musikbeschreibung, vielmehr als die Beschreibung des Musikhörens bezeichnen, indem es einen gemeinsamen Zug des literarischen Kunstwerks und der musikalischen Komposition offenbart. Es ist ja der Lesevorgang, der anhand der geschriebenen Partitur des *Gedichtstextes* die Vorstellung und die wiederholte Herstellung der Aura ermöglicht – als

¹² Ebd. 203.

¹³ Vgl. Péter György Csobó: Utószó [Nachwort], in Eduard Hanslick: *A zenei szép* [Das Musikalisch-Schöne]. Hg. und Nachw. von P. Gy. Csobó, Budapest, Typotex 2007, 263: „Die Musik hat eine Struktur (als ein System tonhafter Zeichen kann sie semiotisch interpretiert werden), sie hat jedoch keine ursprüngliche Semantik, daß heißt: zwischen *Klangfiguren* und *Begriffen* bestehen keine klaren und eindeutigen Zuordnungen.“

¹⁴ Beáta Thomka: Vorwort, in dieselbe (Hg.): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés* [Narrative 1. Bildbeschreibung, Bilderzählung], Budapest, Kijárat, 1998, 7.

¹⁵ Vgl. Hans-Georg Gadamer: Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit, in ders.: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* (GW 8). Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 78: „Das ist die Wahrheit der Dichtung, daß sie solches »Halten der Nähe« zustande bringt“.

könnte diese jeweils durch die erneuten Ereignisse des Lesens und des Hörens erschafft werden.¹⁶ Zudem verlangt die *beschriebene* Lesart des Musikstückes mehr Differenzierung, Empfindlichkeit und Bildung von Seiten des Rezipienten. Somit besteht kein Konkurrenzverhältnis zwischen dem Text und den Noten – vielmehr deuten das Musikhören und das verstehenden Lesen, bzw. deren Evokation konkurrierende Bereiche der Rezeption an. Demzufolge erweist sich die neugeschöpfte Aura des Musikstückes als das Ergebnis der einprägsamen Schilderung eines verinnerlicht-geistigen Vorgangs.

In der Tat gibt es ja kein Konkurrenzverhältnis zwischen, einerseits, der Vergegenwärtigung bzw. dem eventuellen Anhören von Musikstücken und, andererseits, der musikalischen Ekphrase, diese kann nämlich die Musik erst in einem komplexeren und abstrakteren Sinne zu Gehör bringen. Somit erfüllt die Ekphrase eine ganz andere Funktion: während sie „zwischen zwei verschiedenen Bereichen, zwischen zwei (scheinbar) unübersetzbaren und unverwechselbaren Formen vermittelt – indem sie (1) „durch Beschreibungen oder durch stimmloses Sprechen visuelle Repräsentationen in verbale Repräsentationen übersetzt, oder (2) im Leseprozess verbale Repräsentationen in visuelle Repräsentationen zurückübersetzt“¹⁷ –, kann das musikalische Werk nicht in ähnlicher Weise vergegenwärtigt werden. Die musikalischen Phrasen lassen sich nicht in verbale Phrasen, erst recht nicht in literarische Phrasen übersetzen. Ihre genaue Übertragung ist höchstens durch die Partitur möglich, die aber das Musikstück in ihrer eigenen Zeichensprache zurückgibt. Die Ekphrase könnte dadurch zum Gattungsrivalen der Partitur werden, demgegenüber gehört die klangtreue Wiedergabe nicht zu den Intentionen der Literatur. Fasst man die literarische Rekonstruktion von Musik ins Auge, so könnte deren unmittelbares Anliegen in der Annäherung zum musikalischen Änigma oder im Verweis auf das unentzifferbare Geheimnis erfasst werden¹⁸ – letztendlich in jenem Experimentalprozess, in dem die Literatur sich in ihrer autonomen Eigenart, d.h. nicht als die treue Übersetzung oder Übertragung einer anderen Kunstgattung zutage treten will. Das hier angedeutete Gedicht *Kalbeck im Garten* kann zudem mehrere Musikstücke von Brahms zur gleichen Zeit in Erinnerung rufen. Es enthält keinen genauen Hinweis auf eine bestimmte Komposition, im Gegensatz zum Gedicht *Dvořak: Romantické hry*, welches das beschriebene Musikstück konkret benennt – ohne es allerdings näher darzustellen.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich folgender wesentlicher Unterschied: obwohl ein jedes Kunstwerk im Zusammenhang eines Lebenswerkes zu interpretieren ist, soll das Gedicht von Zsuzsa Takács weniger auf Brahms' Musik bezogen, als vielmehr im eigenen literarischen Kontext gelesen werden. Eine Schwierigkeit bedeutet dabei die Tatsache, daß dieses lyrische Stück eines der

¹⁶ Vgl. Tibor Pintér: A zenemű aurája [Die Aura des Musikstückes], *Holmi*, 2010/3, 1054.

¹⁷ Pintér: A hangok és a formák, 411.

¹⁸ Vgl. Tibor Pintér: *Tört akkordok* [Gebrochene Akkorde], Budapest, L'Harmattan, 2012, 145.

meistveröffentlichten Gedichte der Dichterin ist. Es erschien in verschiedenen Gedichtsammlungen, mithin taucht es in unterschiedlichen Kontexten auf – zuerst in *Tükörfolyosó* [Spiegelkorridor] und zuletzt in *Tiltott nyelv* [Verbotene Sprache; 2013], zwischen den beiden Bänden jedoch auch in zusammenfassenden Ausgaben wie *Eltékozolt esélyeim* [Meine verspielten Chancen; 1986] und *Sötét és fény kora* [Zeit der Dunkelheit und des Lichts; 1989]. Vermutlich wird es auch 2017 im Rahmen der gesammelten Gedichte mit dem Titel *Vakremény* [*Blinde Hoffnung*] wieder publiziert werden.

Im Laufe der Jahre kam es zu leichten Änderungen im Text: diese betrafen die Interpunktion und die letzte Zeile („*Nemsokára már tréfált vele Brahms.*“ [Bald scherzte Brahms wieder mit ihm.]), die in späteren Ausgaben gestrichen wurde. Als einer der Gründe für die mehrfache Veröffentlichung darf die besondere Offenheit des Gedichts erwähnt werden: es war imstande, in verschiedenen Verszyklen oder Gedichtbänden sinnprägend zu wirken. Während seine Erstveröffentlichung im Kontext mehrerer Musikbeschreibungen stattfand, erhält es in der Sammlung *Tiltott nyelv* [Verbotene Sprache] neue Akzente.¹⁹ Hier ist *Kalbeck im Garten* das einzige Gedicht mit musikalischen Bezügen, es befindet sich jedoch im Verszyklus *Mesterek* [Meister], der zahlreicher Künstler als bedeutender Vorgänger der Dichterin gedenkt. Seine wiederholte Veröffentlichung in den zusammenfassenden Ausgaben bezeugt hingegen die dichterische Konzeption, die dem Gedicht eine entscheidende Bedeutung innerhalb des Lebenswerks zuschreibt.

2. Brahms und Hanslick

Kalbeck im Garten erstellt eine merkwürdige Beziehung zum Musikästheten Eduard Hanslick (1825–1904) – dem auch dieser Gedankengang viel verdankt – dadurch, daß während Max Kalbeck ein enger Vertrauter von Brahms, nämlich sein Sekretär war, stellen Brahms' Werke für Hanslick selbst, den Johannes Brahms als seinen Freund verehrte, „die Musterbeispiele der Entfaltung des musikalischen Formprozesses“ dar.²⁰ Hanslick wendet sich gegen den „älteren“, platonischen Begriff der Musik, wonach die Musik aus Harmonie, Rhythmus und Logos besteht. Unter *Harmonie* wurde das geregelte, systematisierte Verhältnis der Töne, unter *Rhythmus* die zeitliche Ordnung der Musik (die in der Antike auch den Tanz oder die geformte Bewegung enthielt), unter *Logos* die Sprache als menschlicher Ausdruck verstanden.²¹ So gerät die auf dem Logos gründende, durch die Sprache (oder durch ein anderes Medium) unterstützte „angewandte“ Musik in Widerspruch mit der „absoluten“ Musik. Letztere entspricht der Auffassung der romantischen Musikästhetik, derzufolge die Musik „die

¹⁹ Meine Interpretation stützt sich auf die 2013 in diesem Band veröffentlichte Fassung des Gedichts.

²⁰ Pintér: A hangok és a formák, 411.

²¹ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 21987, [...].

„Offenbarung des Absoluten“²² ist – gerade weil sie weder veranschaulichen, noch die affektive Dimension zum Ausdruck bringen will. Wenn Hanslick die romantische Metaphysik der absoluten Musik auf die Ästhetik des „Spezifisch- Musikalischen“ reduziert und mit dem Axiom verknüpft, der Geist sei das Formprinzip der Musik, schafft er für die Instrumentalmusik die Möglichkeit, zum Paradigma der „reinen, absoluten Tonkunst“ zu werden.²³

Überdies hat Hanslick sein Werk in einer Epoche geschrieben, in der die Musik als die Kunst der Affekte schlechthin sich für das Publikum manifestiert. Das mathematische Element – die sich auf den Proportionen der Töne beruhende Konstruktion – tritt in den Hintergrund und die Musik wird der Gefühlsästhetik zugeordnet. Man könnte vielleicht denken, Hanslick rede dabei einer „Mathematik der Musik“ das Wort. Darum geht es bei ihm aber nicht, denn für ihn ist das ästhetische Moment ein genauso unbestreitbares Fundament der Musik“, wie für die Fürsprecher der Gefühlsästhetik.²⁴ „Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird“, ist für Hanslick „nicht das Gefühl, sondern die *Phantasie*, als die Tätigkeit des reinen Schauens“.²⁵ Er spricht jedoch „nicht vom freien Phantasieren“ – dies wäre ja nichts anderes als die unendliche Reihe der durch die Musik geweckten Assoziationen –, sondern vom

Schauen des Ablaufs von Formprozessen, die durch die Vorstellung gesteuert werden. Der Hörer, auf dessen Gefühl die Musik pathologisch auswirkt, sucht in ihr die eigenen Leidenschaften. Er »will« etwas von der Musik, so verstoßt er gegen das von Kant formulierte ästhetische Imperativ des interesselosen Wohlgefallens.²⁶

In seinem berühmten Werk *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) schlägt Eduard Hanslick eine Neuinterpretation der Musikästhetik vor. Seine Feststellung, „der Inhalt der Musik seien *tönend bewegte* Formen,²⁷ empfanden viele seiner Zeitgenossen als skandalös: sie schien die Musik ihrem geistigen Rang zu berauben. Andere hingegen erblickten darin seine Bestrebung, die Musikästhetik zu emanzipieren.²⁸ Hanslick warnte nachdrücklich vor der Anwendung der Gefühlsästhetik auf die Musik, die eben keine Gefühle schildere: ihre Wirkung auf das Gefühl besitze „weder die Notwendigkeit, noch die Ausschließlichkeit, noch die Stetigkeit, welche eine Erscheinung aufweisen

²² Dahlhaus, [...]

²³ Dahlhaus, [...]

²⁴ Pintér: A hangok és a formák, 412.

²⁵ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 13–15. Aufl., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922, pdf 6

²⁶ Pintér: A hangok és a formák, 412

²⁷ Hanslick pdf 23.

²⁸ Csobó, 246–247.

müßte”.²⁹ Die Kunst habe, im Gegenteil, „vorerst ein *Schönes* darzustellen“, und „das eigentliche Organ des Schönen“ sei „die Phantasie”.³⁰

Zieht man beim Lesen des Gedichts *Kalbeck im Garten* von Zsuzsa Takács Hanslicks kritische Bemerkungen heran, so fällt sofort auf, daß das lyrische Werk keine unmittelbares Abbild von Gefühlen darstellt. Vielmehr geht es hier um die Verwandlung des Sehens und um die Zustandsänderung des Hörens, wobei beide Geschehen die bedeutungssuchende Bewegung des Verstandes offenbaren. Dieses Paradigma der Interpretation betrachtet die Musik als einen schwer fassbaren, mit unbewussten seelischen Vorgängen eng zusammenwirkenden Bereich der Kunst, deren Wirkung den Hörer aus seinem gewöhnlichen Zustand herausreißt. Denn „[a]nsprechbar, affizierbar sind wir nur, sofern wir nie ganz und gar bei uns selbst sind”.³¹ Auf die Benennung der Charaktere und die Bezeichnung des Ortes folgt unmittelbar die Entrückung des Sekretärs, bzw. sein Austritt aus der gewohnten Sphäre der Empfindung als Auftakt, der die musikalische Bewegung der lyrischen Sprache durch die Abwechslung von kurzen und langen Vokalen, sowie durch die Wiederholung des Sprenglautes *t* in Gang setzt:

*Azt hitte, szél sír
a felszínen, szíj csattog,
gondolta.*

(Er glaubte, Wind weine / auf der Oberfläche, Riemen rattern / dachte er.)

Die Klangfläche der Beschreibung des Musikhörens nähert sich aus verschiedenen Richtungen der eigentümlichen, schwer greifbaren medialen Fläche der Musik. Diese Konvergenz äußert sich im Gedicht nicht nur darin, daß es im Ganzen ein Musikstück (oder gar mehrere) im Augenblick seiner (ihrer) Entstehung einspielt, sondern auch darin, daß die Töne und Klänge personifiziert erscheinen. Solchen Zeilen zufolge, wie etwa *vonultak előtte a hangok győztesen* [Töne zogen siegreich vorüber], weist das Gedicht indirekt auf die im Musikstück erklingenden Gefühle hin. Am deutlichsten tritt diese indirekte Beziehung im personifizierten Verhalten der Natur zum Vorschein und gleichzeitig wirkt sie auch auf die dem Menschen eigene Sichtweise ein:

*Szégyenében eldobta rózsáit a kert,
csigák szálltak a magasba, bogarak
harapták kínjukban a levegő-üveget*

²⁹ Hanslick pdf 9.

³⁰ Hanslick pdf 7.

³¹ Bernhard Waldenfels: Das Fremde im Eigenen. Der Ursprung der Gefühle, *e-Journal Philosophie der Psychologie*, Oktober 2006, 3, URL: <http://www.jp.philo.at/texte/WaldenfelsB1.pdf> (abgerufen am 14. März 2017).

(Beschämt warf der Garten seine Rosen ab, / Schnecken flogen empor, Käfer / bisßen gequält die gläserne Luft.)

Die Erfahrung der Musik verklärt aber nicht nur die Sicht, sondern auch das Gehör. Die Verklärung bewegt den Sekretär dazu, aus seiner ursprünglichen Situation – er ist sich bewußt, Brahms zu hören –, d.h. aus dem Klangraum der Instrumente herauszutreten und sich natürliche Toneffekte innerhalb der einzelnen Partien der Musik einzubilden. Hinter dieser Verlagerung beim Musikhören zeigt sich die ununterbrochene Suche nach Bedeutung (*Azt hitte* [Er glaubte]) durch die Erforschung der Schalleffekte auf deren Ursprung hin.

Wie auch schon der Erstlingsband *Némajáték* (1970) nahelegt, ist die Stille – als Bewegung, die aus dem Mangel entsteht – beredter als die Worte selbst. Die Abwesenheit der Musik als ihre negative Seite verweist auf die klingende Fläche der Musik zurück. Das Gedicht läßt sich als eine wiederkehrende Figur von Musik und Stille begreifen. Das Spiel hört zweimal auf:

Hirtelen csönd lett. A játék megakadt.

(...) Elhallgatott

a játék

(Auf einmal wurde es still. Das Spiel brach ab / [...] Das Spiel hielt / inne)

Nichtdestoweniger sind aber die Unterbrechungen ebenso intensiv, wie die hörbare Seite der Komposition, die erklingende Musik selbst. Das Gedicht zeichnet mit großen Amplituden die Resonanz der Musik nach:

végig a vizen, egy tenger hullám-

alakzatai mozogtak, ágaskodtak,

vonultak előtte a hangok győztesen.

Hirtelen csönd lett. A játék megakadt.

(Quer durch das Wasser / bewegten sich die Wellen- / figuren eines Meers, sie bäumten sich auf, / Töne zogen siegreich vorüber. / Auf einmal wurde es still. Das Spiel brach ab.)

Konstitutiv für diese Dynamik ist die Abwechslung innerhalb der Beschreibung von Stillstand und bewegter Wirklichkeit, sei es die Wirklichkeit der Natur oder der gegenständlichen Welt, sowie der schnelle Ablauf von aufeinanderfolgenden Erinnerungsbildern, die mit ihren vagen Assoziationen sich dem Vorstellungsgefüge des Unbewußten anlehnen. Dementsprechend wechseln sich auch Stille und

musikalischer Ton in vier Akten. In der Stille wird die leidvolle Abwesenheit der Musik fassbar. Musik ist schmerzhaft emporsteigende Leidenschaft:

*Kalbeck vonítást hallott, furcsa
párbeszédet: zenét és nyöszörgést,
zenét és fájdalmas panaszt,
sírásba csukló morgást.*

(Kalbeck hörte Geheul, ein befremdliches / Duett: Musik und Gewimmer / Musik und schmerzvolle Klage / Knurren, dann jähes Weinen.)

Zudem werden die Pausen als Momente des Leidens empfunden. Auch in diesem Wechselspiel erweist sich die Stille als notwendiger Bestandteil der Musik, die sich dadurch als die rhythmische Abwechslung von Klang und Stille gekennzeichnet wird.

Blickt man von der Musikbeschreibung des *Kalbeck*-Gedichts auf die Tropen der Laut- und Sprachlosigkeit, des Verschweigens, des vielsagenden Verstummens des Wortes und der „verbotenen Sprache“ zurück, so kann man bei diesen eine noch intensivere Erweiterung der Bedeutung feststellen. Immerhin ist die Stille in Takács' Poetik nicht stumm, wie überhaupt die Sprachlosigkeit – auch als epochenspezifisches Moment der Dichtung – eher als ein Indiz der Entdeckung von indirekten Verbindungen zwischen verschiedenen Sinneinheiten zu verstehen ist. Solchen Verbindungen begegnen wir bereits in den ersten Gedichtsbänden:

*Ablaknyi fényeit a csönd kirakta.
Mint földrehullt papírdarab zizeg
az éjszaka
(Lámpák, madarak)*

(... [Lampen, Vögel])

*nyelved helyén a némaság
(Nem lesz a térd).*

(Wo deine Zunge war, das Schweigen [Kein Knie wird])

In diesen Zitaten deutet der zum Teil personifizierte Mangel des Klangs auf zusätzliche Bedeutungen des Begriffs Stille (oder Sprachlosigkeit) hin – oder aber ist es das apostrophierte, sich selbst ansprechende Ich des Bandes *Pantomime*, der in der Sprachlosigkeit, im naturwidrig anbrechenden

Mangel ein furchterregendes Zeichen wahrnimmt: „*Vihar lesz – rádijeszt e némaság.*“ (A napozó fiú). Auf denselben Sinnbereich weisen folgende Wortverbindungen aus *A búcsúzás részletei* (Die Einzelheiten des Abschieds, 1976) hin: „*hal-néma panasz.*“ (*Hallgatlak, a kinti fényben*) [fischstumme Klage (Ich hör dir zu, im Lichte draußen)]; „*a néma üzenet*“ (*A színpjátéknak vége már*) [die stumme Botschaft (Das Schauspiel ist nunmehr aus)]. Der Vorrang und das Übergewicht der Zeitwörter, die dem Gedicht Ausdruckskraft verleihen, ist nur einer der Gründe für dessen bewegten Charakter, der weiter gestärkt wird dadurch, daß auch die Nennwörter und die Partizipien Derivate von Verben sind:

*Kalbeck vonítást hallott, furcsa
duettet: zenét és nyöszörgést,
zenét és fájdalmas panaszt,
sírásba csukló morgást.*“

(Kalbeck hörte *Geheul*, ein befremdliches / Duett: Musik und *Gewimmer* / Musik und *schmerzvolle Klage*, / *Knurren*, dann jähes *Weinen*. – Hervorh. Cs. Sz.)

Denn die Musik übersteigt die Gefühle, deren Darstellung lediglich eine der vielen Komponenten der komplexen Vergegenwärtigung des Erlebten ist:

Die »Darstellung von Gefühlen« ist nicht der Inhalt der Musik (...) sie kann flüstern, stürmen, rauschen, – das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein (...) *Was* kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das *Dynamische* derselben“,

die Bewegung als „das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat“, sowie „Tonarten, Akkorde und Klangfarben“, die „schon an sich *Charaktere*“ sind.³² Bei Hanslick ist

das Schöne der Tondichtung (...) ein *spezifisch Musikalisches* (...), das „unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und

³² Hanslick pdf 11.13.

Ersterben, – dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.³³

Die musikalischen Passagen werden in Takács' Gedichte thematisiert, mittels Enjambements und durch die variable Gliederung aber auch verstärkt:

Csalogatta Brahms az őrzöngő futamot,

ígérgetett, mutatkozott magzat-héjában

neki, sírt, hogy született, s köszönte,

mutatkozott a kikötői lányokkal az ágyban,

és Clara Schumannal képzeletben,

ólomkatonái a fiókban dideregtek,

és díszcsákóban ült a dobogón.”

[...]

In der musikalischen Ekphrase wird die Wortbedeutung visuell und der Wortklang akustisch wahrgenommen, der Akzent liegt jedoch auf der Bildhaftigkeit. Die primäre Quelle der Dynamik ist also die Wortbedeutung – *csalogat, őrzöngő, futamot* –, andererseits aber die Verknüpfung von bewegten Szenen, deren Heterogenität die Assoziationstechniken der Phantasie, ja der Traumbilder beschwört.

Laut Hanslick ist „[d]as Urelement der Musik (...) *Wohllaut*, ihr Wesen *Rhythmus*“. Melodie, Ton, Harmonie, Rhythmus und Klangfarben sind Grundsubstanzen der Musik. Gelegentlich werden im Gedicht sogar Worte durchgeschnitten („Wellen-/ Figuren“), aber trotz seiner häufigen Verwendung von Enjambements schreitet es etwa – je nach der Abwechslung des Atmens und der Gefühle angespannt und wieder losgelassen – etwa in Wellengängen, in anlaufenden und innehaltenden Redeeinheiten voran.

Nach Hanslick drückt die Musik musikalische Ideen aus:

„Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken. (...) Dies Ideelle in der Musik ist ein *tonliches*, nicht ein begriffliches,

³³ Hanslick pdf 23.

welches erst in Töne zu übersetzen wäre.”³⁴ Dem kontemplativen Musikhören entspringen jedoch Reflexionen, die dann den weiteren Schritten der Rezeption zugrunde liegen können.³⁵

Gleichwohl unternimmt die Dichtung die ihm eigene Aufgabe der *Übersetzung*. Wie weit kommt dabei das Gedicht *Kalbeck im Garten*?

Das materielle Medium der Übertragung wird der dichterischen Sprache durch poetische und rhetorische Figuren gewährt. Das Gedicht macht von diesen Mitteln reichlich Gebrauch, am meisten durch die häufige Verwendung von Alliterationen (*ólomkatonái a fiókban dideregtek, / és díszcsákóban ült a dobogón. [...]*), durch symmetrische und asymmetrische Satzkonstruktionen, durch die Dynamik von Wortgefügen, in denen das Verhältnis von Nebenordnung und Gleichwertigkeit in der Schwebelasse gelassen und dadurch der Bewegungsraum der möglichen Deutungen ausgeweitet wird:

De felcsapott újra a zene. Megrázkódott

megint a zongora, a rágörbedő árnyat

akarta ledobni.

(...)

„érlelődő májrák, a foltos arcbőr,

a szél suttogása, a szerelem maga.

Diese Dynamik wird zudem durch die Gegensätze innerhalb der synonymischen Funktion der Zeitwörter gesteigert:

*Megint ütötte,
cirógatta, kalapálta, szólongatta
makacsul az árnyék.*

(Erneut schlug ihn, hämmerte ihn der Schatten, / flüsterte ihm störrig zu.)

³⁴ Hanslick pdf 23.25.

³⁵ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Hg. Ludwig Berndt, München, Georg Müller, 1913, 8: „Teljesen átadtam lelkemet a zene különböző formájú behatásának és azután visszatérnek gondolataim a reflexióhoz és a jelen iratom előadott menetéhez.” Sch 8. [Ezt nem találtam]

Diese musikalische Ekphrase beschreibt die Wandlung von Bewußtseinszuständen – sie ist also mehr als Musikbeschreibung: Über den Versuch hinweg, die Aura des Musikstückes neu zu schöpfen zeichnet sie einen geistigen Vorgang nach, nämlich die psychologische Wirkung der Musik und der sie unterbrechende Stille.

Das Gedicht schildert die musikalische Komposition nicht als sachgerechte Ekphrase in ihrer fertigen und abgeschlossenen Form dar, es beschwört hingegen jene Aura und jene Ausstrahlung, die imstande sind, ihre Wirkung auch durch mehrfache mediale Transpositionen zu entfalten. Die Bildbeschreibung setzt in ihrer Prozesshaftigkeit und mit ihren Schnitttechniken voraus, dass das musikalische Gehör, bzw. die Wahrnehmung der Musik eine Phase jenes Einweihungsvorgangs darstellen, der, sobald er mit Hilfe der Einbildungskraft durchgeführt wird, die Sicht gänzlich verklärt.

Hanslick verweist auch auf die „außerordentliche Schwierigkeit“,

das „selbständige Schöne in der Tonkunst, dies spezifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat »nicht von dieser Welt«. All die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken, Umschreibungen eines Tonwerks sind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunst noch Beschreibung, ist bei der Tonkunst schon Metapher. Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden“.³⁶

Das Gedicht, das das Erleben von Musik vermittelt, greift dem Medienwechsel zufolge nicht unbedingt auf das Musikstück selbst zurück – etwa als deren getreue Nachbildung –, sondern es tritt notwendigerweise als ein neues und originales Kunstwerk zur Erscheinung, das nicht so sehr musikalische Harmonien, als vielmehr Vorstellungen von der Harmonie heraufbeschwört. Am nächsten zum Musikstück kommen jene Ekphrasen, welche die Phantasie und die Tropen zurückdrängen und überwiegend die Nuancen des Tonlichen im Gedicht reproduzieren. Letzteres schafft ein musiknahes Erlebnis nur insofern, daß es neben den visuellen Hinweisen auch akustische-mimetische Momente enthält. Diese werden im folgenden Zitat auch durch die spiegelsymmetrische Anordnung des Satzes verstärkt:

Azt hitte, szél sír
a felszinen, szíj csattog, gondolta.

³⁶ Hanslick pdf 24.

(Er glaubte, Wind weine / auf der Oberfläche, Riemen rattern / dachte er. – Hervorh.: Cs. Sz.)

Mit Nachdruck werden hier die durch Klänge erweckten Empfindungen geschildert, während, auf akustischer und syntaktischer Ebene, der Einklang und das Auseinanderdriften von Gedankeneinheiten durch die zugleich symmetrische und asymmetrische Verkettung der Laute getragen wird.

„Keineswegs ist das »Spezifisch-Musikalische« – so Hanslick weiter – als bloß akustische Schönheit oder proportionale Symmetrie zu verstehen, – Zweige, die es als untergeordnet in sich begreift“, denn „[d]adurch, daß wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen. (...) Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leer, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist demnach die Musik in der Tat ein *Bild*, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen können.“³⁷

An diesem Punkt zeigt sich eine Parallele zu den Vorstellungen Arthur Schopenhauers, der auf die musikalische Unmittelbarkeit aufmerksam macht.³⁸ „Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt“³⁹, ist sie im Vergleich zu den anderen Künsten mächtiger und eindringlicher. Denn in ihr geht es um das Wesen: sie drückt das Wesen der Erscheinung aus, sie stellt „alle menschlichen Leidenschaften und Affekte“ dar:

„die Freude, die Trauer, die Liebe, der Hass, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre blosse Form, ohne den Stoff, wie eine blosse Geisterwelt, ohne Materie“.⁴⁰ Es ist kein Abbild der Ideen, sondern „ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt“.⁴¹ Die Musik ist in sich Quintessenz, „daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen“.⁴²

In Zsuzsa Takács' Gedicht können wir Hanslicks Ästhetik, die die Form als Ausgangspunkt voraussetzt, mit Schopenhauers Gedanken über die Nähe der Musik zum Willen und über die künstlerische

³⁷ Hanslick pdf 24.

³⁸ Diese beiden Auffassungen stehen nicht im Gegensatz zueinander, obwohl Schopenhauers Philosophie Wagners musikalische Vorstellungen, denen Hanslick scharf widersprach, erheblich beeinflusste. Vgl. Csobó, 272: „Von da an [sprich: nach Schopenhauers Thesen] ist das Kunstwerk kein Rückverweis auf ein Vorausgehendes, sondern eine originale Seinssetzung: etwas ganz Neues, das die Welt bereichert.“

³⁹ Schopenhauer, 572.

⁴⁰ Schopenhauer, 575.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

Unmittelbarkeit in Verbindung bringen. Die Suche nach dem Wesen der musikalischen Erscheinung soll dabei beachtet und, angesichts des Zusammenhangs zwischen Musik und Sprache, die Offenheit der Frage im Unterschied zu einer definitiven Antwort bevorzugt werden. Denn durch die lyrischen Szenen des Gedichts hindurch gewinnen wir Einblick in die Psychologie des künstlerischen Schaffens. In demselben Augenblick sehen wir den Komponisten (während und nach seiner künstlerischen Tätigkeit) in alltäglicher, sozusagen bürgerlicher Einfachheit und zusammen mit ihm den ersten Zuhörer seines gerade entstehenden Musikstückes. Die Wirkung, die das Stück auf Kalbeck ausübt, ist letzten Endes visueller Natur: Brahms' Musik bewirkt die Verklärung seiner Sicht. Das Gedicht fragt und forscht nach den Ursachen dieser Veränderung, aber ohne diese Frage zu beantworten reiht es Bilder, Formen und Szenen aneinander. Beide Hauptcharaktere, der Künstler und sein Sekretär, überschreiten die Grenzen ihrer zeitlichen und räumlichen Bedingtheit. Gerade durch diese Überschreitung schildert das Gedicht die musikalische Entrückung. „Die Art, wie der Akt des Schaffens im instrumentalen Tondichter vorgeht, gibt uns den sichersten Einblick in das Eigentümliche des musikalischen Schönheitsprinzips.“⁴³ Und obgleich Arthur Schopenhauers Ästhetik die Musik aufgrund der rhythmischen Bewegung mit der Zeit verknüpft, macht sie dadurch die entrückte Zeiterfahrung denkbar und bestätigt, was der Philosoph über die Symphonie sagt: „Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisieren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Szenen des Lebens in der Natur darin zu sehen“⁴⁴. Eine ähnliche Erfahrung macht Kalbeck, der hier und jetzt anwesende Zuhörer von Brahms' Musik, der den Geist des Komponisten (sein Bewußtsein und seine Seelenwelt, nicht aber seine Gefühle) durch das Gedicht erblicken läßt.

Im Ablauf der lyrischen Sequenz wird die Betroffenheit mit Hilfe von Enjambements, von Lautwiederholungen im Inneren der Vokabeln und von Alliterationen beschrieben. Diese dienen zur Vergegenwärtigung der im Bewußtsein und in den Sinnen des Tondichters anwesenden Melodien: eben dadurch wandelt der Sprecher des Gedichts die Arbeit des Künstlers in seine eigene musikalische Ekphrase um. Wird Kalbecks Tätigkeit als mythisch und mythosgeschaffen empfunden, so deshalb, weil hier die Musik mystisch und tiefenpsychologisch erfasst wird: um ihren Ursprung kreist das Gedicht, das die innere und äußere Wahrnehmung des Komponisten und seines ersten Zuhörers, sowie den Anblick ihrer Umwelt sichtbar macht. In diesem Zusammenhang können wir auf die minutiösen Beobachtungen in Kalbecks Aufzeichnung Bezug nehmen:

*A mester szakállán könnyecseppek
ragyogtak. Kalbeck följegyezte.*

⁴³ Hanslick pdf 27.

⁴⁴ Schopenhauer 19.. 575.

(Tränen rannen im Bart des Meisters, / sie glänzten. Kalbeck notierte.)

Die Musikbeschreibung kommt dem Musikstück nicht näher als der Sekretär seinem Meister Brahms: die Schilderung des „Spezifisch-Musikalischen“ in den vorausgehenden Zeilen und das (pseudo)wissenschaftliche Bild, das Kalbeck registriert, eingehend beobachtet, noch mehr: in sich selbst verkörpert – und von dem er Abstand hält –, kommt erst nach seinem Eintritt in die Aura der Musik zur Sprache: von diesem Augenblick an findet er Worte und Begriffe für die Beschreibung.

Die Gestalt des Sekretärs gemahnt in dieser Weise an das Verstummen der Wissenschaft – denn was vermochte er, die pedante Genauigkeit in Person, aus seinem Erlebnis aufzuzeichnen? Nichts als das Vergehen der Zeit und die Träne als einzig objektive Wirklichkeit. Alles andere konnte er nur im Abstand von der Musik, mittels ihrer Effekte, durch die Wandlungen der Psyche, der Bewußtseinszustände, der Erlebnisse und der Umwelt, durch Assoziationen und Vorstellungen beschreiben – durch Mittel also, die der Musik näher kommen als die Wissenschaft, und trotzdem einen Schritt weit von ihr entfernt bleiben. Kalbeck wird derart zur Gegenfigur des Tondichters: die Vertrautheit des Einen beleuchtet die Fremdheit des Anderen und umgekehrt. Das empathische Schweigen des Sekretärs offenbart sich in der zusätzlichen Bedeutung des vergleichenden Nebensatzes:

*A titkár úgy tett,
mintha nem hallott volna semmit*

(Der Sekretär tat so, / als hätte er nichts gehört.)

nämlich als hätte er weder die Besonderheit von Brahms' Stimme, noch seine Komposition.

Wie es die Abschlusszeilen des Gedichts nahelegen, signalisiert der Eintritt des Sekretärs die alltägliche Wirklichkeit der Zeit. Die Erwähnung eines konkreten Zeitabschnitts steht im Gegensatz zum zeitlos gewordenen Raum der Kompositionsvorgangs und des Musikhörens:

Félóra telt így.

(Eine halbe Stunde verging so.)

Diese Mitteilung schließt die psychologische, emotionelle und ontologische Dimension des Komponierens und des Zuhörens ab, zugleich eröffnet sie aber unsere Augen auf die rhetorischen Figuren des Gedichts, das mit dem Bild der Öffnung, d.h. mit einer Figur des offenen Raums ansetzt:

Brahms

*házának ajtaja kitárva, a zeneszoba
ajtaja kinyitva.*

(Die Tür / von Brahms' Haus ist aufgeschlagen / die Tür / des Musikzimmers steht offen.)

Dem Sekretär, der das Musikstück im Entstehen erfasst, wird im Garten das Hören zuteil. Er empfängt die vom Zuhören herrührenden Eindrücke, die ihrerseits auf seine Sicht, sein Hören und vielleicht auch auf seine Zeiwahrnehmung auswirken. Erst danach, am Ende des Gedichts betritt er das Haus. In diesem narrativen Gerüst entfaltet sich die Bewegung der durch die Toneffekte geweckten freien Assoziationen und Vorstellungen. Diese Bewegung gilt als ein Wesenszug der die Gleichzeitigkeit von Vertrautem und Unheimlichem auch thematisch vergegenwärtigenden lyrischen Textwelt der Autorin.

Mihály Riszovannij (János-Selye-Universität, Komárno)

IDENTITÄT UND DER INTERKULTURALITÄT IM SPIEGEL DER „KULTURBILDER“ DES RABBINERS ARMIN SCHNITZER

1. Zur Einführung

Die zentralen Themen und Leitbegriffe *Migration*, *Identität* und *Interkulturalität* der diesem Band zugrunde liegenden beiden Tagungen werden in meinem Beitrag auf zweifache Weise konkretisiert und spezifiziert. Zum einen gibt die ungarisch-jüdischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts den Rahmen der Untersuchung, ein Zeitalter politischen, wirtschaftlichen, sozialen und religionshistorischen Wandels im Leben der jüdischen Gemeinden der Region. Zum anderen ist die Quelle der Untersuchung eine interessante, doch in ihren Spezifikum auch problematische, weil subjektive Gattung: die (Auto-)Biografie, die Lebenserinnerungen eines aktiven, gestaltenden Zeitzeugen des ungarischen Judentums: die *Kulturbilder* des Rabbiners Armin Schnitzer.¹

Armin Schnitzer (1836-1914) war ein ungarischer Rabbiner und führende Gestalt der gemäßigt progressiven Richtung, der Neologie. Er amtierte 52 Jahre lang in Komárom (heute Komarno, Slowakei) in der Zeit der Emanzipation der Juden und der Rezeption, staatlicher Anerkennung der jüdischen Religion in Ungarn. Es war eine Art Blütezeit, inmitten politischer Stabilität nach dem Ausgleich im Jahre 1867 und der Zeit der raschen kapitalistischen und bürgerlichen Entwicklung des Landes, woran auch weite Kreise der jüdischen Bevölkerung teilnahmen und Teil hatten. Er gehört zu jenen Rabbinern, die an ihrem Wirkungsort Jahrzehnte verbrachten und damit in der ungarisch-jüdischen historischen Erinnerung bis heute verbunden sind: wie Immanuel Löw und Szeged, Béla Bernstein und Szombathely u. a. Die Besonderheit Schnitzers liegt aber auch darin, dass er im Gegensatz seiner Zeitgenossen seine Lebenserinnerungen

¹ Armin Schnitzer: *Jüdische Kulturbilder – aus meinem Leben*. Wien, 1904. Sämtliche Zitate im Folgenden entstammen dieser Ausgabe.

niederschrieb und veröffentlichte. Egal wie (zeitlich) begrenzt und der Gattung entsprechend selektiv (Themenwahl, Personen und Ereignisse) sowie, naturgemäß, subjektiv diese Erinnerungen sind, bieten sie neben anderen (ebenfalls begrenzten) Quellen einen interessanten Einblick in seinen Werdegang und die sich verändernde Welt der jüdischen Gemeinden im damaligen Oberungarn und den benachbarten Gebieten.

Den Anlass meiner Beschäftigung mit seiner Person und den Kulturbildern selbst gab ein Projekt der „späten Nachfolger“ von Schnitzer: die Jüdische Gemeinde von Komarno, die das jüdische religiöse und kulturelle Leben der kleinen Gemeinschaft bis heute aktiv gestaltet und koordiniert, hat 2013 beschlossen, die Kulturbilder in die heutigen Sprachen der Gemeinde, ins Slowakische und ins Ungarische zu übersetzen und die Übersetzungen zu veröffentlichen, somit diese auch landesweit einmaligen Dokumente jüdischen Lebens für die breite Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die ungarische Übersetzung² stammt von mir, und dem Übersetzen folgte das steigende Interesse der Person Schnitzer und seinem Schaffen gegenüber und die weitere Beschäftigung mit seinem Leben und Werk.

Dabei kommen viele Fragen auf bezüglich seiner Identität – eng verbunden mit Aspekten der Interkulturalität – denn auch er, als *ungarischer, neologer* Rabbiner bewegte sich zwischen verschiedenen sprachlichen, religiösen und kulturellen Welten. Die Fragen, die auch bei der Lektüre der Kulturbilder auftauchen sind die Folgenden:

- Was bedeutete für Schnitzer ein *ungarischer* Rabbiner zu sein? Welche Rolle spielten dabei neben seinem Patriotismus die Sprachen, in denen/mit denen er lebte?
- Inwieweit war er ein moderner/progressiver Rabbiner? Was war sein Verhältnis zur eigenen Tradition, zu den Praxen des gelebten Judentums, zur Wissenschaft seiner Zeit, auch zur Wissenschaft des Judentums, die damals eine Form der wissenschaftlichen Fundierung jüdischer Theologie und moderner Rabbinerausbildung war?

² Schnitzer Ármin: *Zsidó kultúrképek - Az életemből*. Komárno: Komáromi Zsidó Hitközség, 2015

- Wie stand er zu den vielfältigen Erfahrungs- und Erlebnisformen des Glaubens und der religiösen Praxis seiner Zeitgenossen, als traditioneller, gesetztreuer, doch auch als aufgeklärter, gebildeter und rationalistischer Mensch?

In diesem Aufsatz konzentriere und begrenze ich mich auf zwei Fragekomplexen (und analysiere die entsprechenden Passagen aus seinen Kulturbildern), die mit Identität und Interkulturalität eng verbunden sind: 1) die Rolle der Sprachen, vor allem der deutschen Sprache in seinem Leben und Werdegang; sowie 2) sein Verhältnis zum Chassidismus, als (negativer) Ausdruck seiner Identität als modern-orthodoxer Rabbiner in der Position eines Neologen Oberrabbiners.

2. Armin Schnitzer - ein Rabbiner der Moderne - ein moderner Rabbiner?

Geboren wurde er 1836 in Hunsdorf, in Oberungarn, das heute zur Slowakei gehört, in eine streng religiöse, traditionelle jüdische Familie. Seine ersten Lebensjahre verbrachte er in einer Gemeinde, die zu der Zeit noch von den Einflüssen der Modernität, d. h. der religiösen und weltlichen Erneuerungsbestrebungen verschont blieb, und den Regeln des traditionellen jüdischen Religionsgesetzes folgte. Diese wurden ergänzt durch vielfältige Formen und Praxen einer lebhaften, heute bereits unbekannteren Volksreligion, durch zahlreiche religiöse Bräuche und Aberglauben, würde man in der Volkskunde sagen.

Obwohl in einer jiddisch-sprachigen Familie aufgewachsen - die Familie war aus Galizien zugewandert - blieb ihm die deutsche Sprache nicht fremd, mehr sogar: sie wurde zur Kultursprache, die er stets bemüht war, zu pflegen. Sechzig Jahre später erinnert er sich an seinen religiösen und weltlichen Bildungsstand wie folgt:

"Im Alter von zwölf Jahren hatte ich bereits zwei Traktate des Talmud allein, ohne alle Beihilfe, gründlich durchgenommen. (...) Ich hatte den größten Teil der Bibel inne, ich konnte hebräisch und deutsch fehlerfrei schreiben, weil ich die Grammatik beider Sprachen wusste. Außerdem hatte ich schon Schillers Dramen und Gedichte gelesen und wusste sie zum Teil auswendig. (27)

Auch bei der revolutionären Begeisterung begleitete ihn die deutschsprachige Literatur: Bei der Erinnerung an den ungarischen Freiheitskampf im Jahre 1849 schreibt er:

„Wie jubelte mein kindlich Herz diesem Völkerfrühling entgegen! Ich hatte wohl noch kein Verständnis für die politischen Motive, welche die Bewegung hervorgerufen, aber Wilhelm Tell hatte meinen Geist gereift und mein Herz für die Freiheit eines unterdrückten Volkes empfänglich gemacht. Ludwig Kossuth war ein Wilhelm Tell und dessen Manifeste an das Volk verschlang ich mit Heißgier. (32)

Mit 14 ging Schnitzer, wie fast alle jüdischen Burschen damals, in eine Jeschiwa, eine höhere Lehranstalt religiöser Bildung. Jeschiwa wird oft als Talmudschule oder gar Hochschule übersetzt, obwohl nur ein Bruchstück der Jeschiwa-Studenten eine Ausbildung zum Rabbiner anstrebte. Vielmehr gehörten damals einige Jahre in der Jeschiwa als Start ins erwachsene Leben, durch Übung des Geistes anhand des Talmuds, den zentralen Stückes jüdischen Religiösen Schrifttums. Aus der geschlossenen Welt seines Dorfes gelang der junge Schnitzer nach Mähren: zuerst nach Leipnik, denn sein Vater wollte den Sohn nicht in eine rückständige ungarische Jeschiwa schicken (ZITAT) Von Leipnik zog er nach Nikolsburg, um einen Rabbiner kennen zu lernen, der in der europäisch-jüdischen Geistesgeschichte eine bedeutende Rolle spielen wird, und dessen Tätigkeit sich gerade in diesen Jahren zu entfalten begann, womit Schnitzer zum unmittelbaren Zeugen dieser Tätigkeit wurde. Es geht um *Samson Raphael Hirsch*, dem Begründer der so genannten Modernen Orthodoxie, der damals Landesrabbiner von Mähren und Schlesien war.

An dieser Stelle will ich kurz die damalige religiöse Situation des mitteleuropäischen Judentums skizzieren, um auch Schnitzers Weg und Werdegang besser zu verstehen.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts kam es in den jüdischen Gemeinden Mitteleuropas immer mehr zu Spannungen und Konflikten wegen der potentiellen Haltungen gegenüber der Einflüsse der Modernität.

Eine starke Strömung, geleitet von aufgeklärten und akademisch geschulten Rabbinern, wollte sowohl die jüdische Religionspraxis als auch das Religionsgesetz modernisieren und der neuen Zeit anpassen – so entstand das *Reformjudentum*. In unterschiedlichen Maße führten sie die Erneuerungen ein, z.B. das Deutsche als Sprache der Predigt (überhaupt: Predigt als neue Gattung), änderten an Form und Inhalt der Liturgie und erklärten zahlreiche Elemente des strengen Religionsgesetzes für nicht mehr verpflichtend. Diese Richtung verbreitete sich schnell im deutschen Sprachgebiet - und löste natürlich bei den weniger offenen, traditions- und gesetztreuen Gruppen eine starke Empörung und Widerstand aus.

Jene Gemeinden, und ihre Vertreter, die diese Öffnung und die damit verbundenen Veränderungen in Liturgie, Lebensstil und Religionsgesetz strikt ablehnten, nennt man heute *orthodox* (ein Begriff, der damals nur langsam und schrittweise zur Geltung kam) Doch nicht alle lehnten die Modernisierung *an sich* ab, eher ihre einzelnen konkreten Manifestierungen und vor allem ihre Begründungen. So entstand eine gemäßigte Richtung unter dem Namen *positiv-historisches Judentum* etwa nach dem Motto: Veränderung, ja, aber nur organisch entfaltet und den historischen Vorbildern in der jüdischen Religionsgeschichte folgend. Vertreter dieser Richtung gründeten 1854 das Rabbinerseminar in Breslau, und dieser Strömung stand jene, oft als „einzigartig ungarisch“ charakterisierte Richtung nahe, die sich in Ungarn, nach der Spaltung der jüdischen Gemeinden im Jahre 1869 herausgebildet hat, die so genannte *Neologie*. Ihr „Flaggenschiff“ ist das nach Breslauer Vorbild 1877 gegründete Budapester Rabbinerseminar geworden. (LIT)

Aber auch die Orthodoxie war nicht einheitlich. Es gab durch einige ihrer Vertreter ebenfalls Versuche, Modernität und gesetztreues Leben zu vereinbaren: die deutsche Sprache, die weltliche Bildung zu akzeptieren und ihre Vorteile zu nutzen, ohne dabei auf die Vorschriften des Religionsgesetzes zu verzichten. Diese Richtung wurde später *Moderne Orthodoxie* genannt, ihr Hauptvertreter wurde kein anderer als der aus Norddeutschland stammende junge Landesrabbiner von Mähren, *Samson Raphael Hirsch*, der nach einigen Jahren als Landesrabbiner von Mähren und Schlesien

Nikolsburg verließ und nach Frankfurt am Main zog, um dort eine neue Gemeinde zu gründen und die Lehren der modernen Orthodoxie zu verbreiten. Diesen Schritt erlebte Schnitzer auch persönlich aus der Nähe und schrieb darüber detailliert in seinen Erinnerungen. Die Lehrjahre Schnitzers sind also die Zeit der Spaltung, bzw. die Jahre unmittelbar davor.

Schnitzer beschreibt die Wirkung von Samson Raphael Hirsch als einen *"gewaltigen Sprung ohne jedweden Übergang. Nun nahm diesen illustrierten Sitz (das Amt des Landesrabbiners von Mähren) ein klassisch gebildeter, bei all seinem Konservativismus ein durch und durch moderner Mann in Glacéhandschuhen ein, der wohl auf dem Gebiete der jüdischen Literatur bereits einen gefeierten Namen erworben, der den Choreb, Versuche über Israels Pflichten geschrieben, der in den Neuzehn Briefen den Kampf gegen Geiger, Holdheim, Aub, die Vorkämpfer der Reform auf religiösem Gebiete, aufgenommen, der aber alle seine Schriften in deutscher Sprache geschrieben hatte."* (58)

Doch nicht nur der Sprachgebrauch brachte Hirsch, dem neuen Rabbiner den Ruf nahe, modern zu sein. Auch sein Verhalten im Alltag sprach dafür. Ein Aspekt, der in den religionshistorischen Abhandlungen ausgespart bleibt, und gerade in solchen Gattungen wie die Kulturbilder festgehalten wurde:

"Die Kluft zwischen (seinem Vorgänger und ihm) war gar zu weit, der Gegensatz unüberbrückbar, was sich schon in den äußeren Formen kundgab. Während es als seltenes Ereignis galt, wenn die hohe, ehrfurchtwürdige Gestalt des Rabbiners Mordechai Beneth (das war der Vorgänger) im langen, seidenen Kaftan, mit der hohen Pelzmütze auf dem Kopfe, begleitet von seinem Diener und einem seiner Schüler durch die Gasse schritt und Frauen und Mädchen sich scheu zurückzogen - ging „der Landrabbiner“ Samson Raphael Hirsch mit kurz geschorenem Backenbart, in kurzem modernen Salonrock täglich spazieren und lüftete höflich den Hut vor jedem und - jeder Grüßenden. Während Rabbiner Beneth in seinem fünfzigsten Lebensjahre sich von seiner

Gattin, mit der er in ungetrübter Eintracht lebte, mit ihrem Einverständnis deshalb lossagte, um sein ganzes Leben ausschließlich der Thora, der asketischen Frömmigkeit besonders aber dem Studium der Kabbala zu widmen, war die stete Begleiterin des Landrabbiners Hirsch bei seinen täglichen Spaziergängen seine Frau, was man mindestens sehr ungewöhnlich fand.“ (59)

Ferner wurde Schnitzer von der *Predigt*, dieser in traditionellen Kreisen eher verpönten Gattung beeindruckt, und vom Stil, so wie sie von Hirsch vorgetragen wurde. Auch hier spielt Sprache und Sprachgebrauch, vor allem die dialektale Färbung eine Rolle. ZITAT

"Hirsch vereinigte in sich all das, was [seine Kollegen, die berühmten Rabbiner seiner Zeit] auszeichnete: die hinreißende Macht der Unmittelbarkeit und des heiligen Ernstes, den Gedankenreichtum und die meisterhafte Auslegung und Anwendung der Schriftverse, die tropischen Bilder und den dichterischen Schwung der Sprache. Und all diese Predigten sprach er frei, ohne sie je niedergeschrieben und vorbereitet zu haben. (...) Nach jeder Predigt ging ich hinaus aufs Feld und deklamierte laut all die Sätze, die ich noch frisch im Gedächtnis behalten hatte, mit demselben Pathos und derselben norddeutschen Aussprache, die mir so sehr imponierte und die wir Hörer allesamt uns anzueignen bemüht waren. Jeder von uns, ob seine Wiege in Sárospatak oder Kolomna gestanden, lorchte, d.h. er konnte oder vielmehr wollte den „r“ ohne einen leisen Beisatz des „ch“ nicht aussprechen. Keiner von uns hatte einen „Guten Tag“, sondern nur einen „Jut Dach“, und wer gar nichts zu essen hatte, der nahm ein Paar norddeutsche „au“ in den Mund und hatte volle Backen. Ich hatte längst kein Nachtmahl mehr, nur ein Abendbrot, was wirklich passte, den für den Groschen konnte ich in der Tat am *Abend* nur *Brot* essen.“ (69)

Hirsch hielt wohl die kleinkarierten Praktiken gegen ihn nicht aus und folgte ganz unerwartet einem Ruf nach Frankfurt am Main und verließ 1852 Nikolsburg.

Schnitzer verbrachte dort noch ein Jahr und kehrte danach nach Ungarn zurück. Er lernte weiter in Gyöngyös, in Késmárk, heiratete mit 20 Jahren, lernte weiter im Hause seines Schwiegervaters Mendel Kirz, einem angesehenen Gelehrten in Liptószentmiklós, und wurde orthodoxer Rabbiner, indem er den Rabbinertitel – anhand seiner Studien und seines vielfältigen Wissens, das er unter Beweis gestellt hat – von drei anerkannten Rabbinern erhielt. Einer von ihnen war der in orthodoxen Kreisen hoch angesehene Pressburger Rabbiner, *Avraham Smuel Sofer*, (der *Ksav Szofer*) der Sohn des Anführers der sehr konservativen, antimodernen (Ultra-)Orthodoxie in Mitteleuropa, des berühmten Moses Schreiber, auch *Chatam Sofer* genannt.

Kurz danach, im Jahre 1862 wurde Schnitzer zum Rabbiner nach Komárom berufen und blieb - hoch angesehen - 52 Jahre im Amt, bis zu seinem Tode 1914.

In dieser langen Zeit hat er zunächst einmal die Spaltung seiner Gemeinde miterleben müssen: nach 1869 blieb er Rabbiner der progressiven, neologen Gemeinde. Später war er auch auf gemeindeorganisatorischem Gebiet aktiv: er gründete und leitete zunächst den Transdanubischen Rabbinerrat, später den Landesrabbinerrat. Er hat bei der Stadtverwaltung, später beim Komitat den berüchtigten Judeneid, den *more judaico* abgeschafft (auch eine lustig geschilderte Geschichte in den Lebenserinnerungen), den jüdische Mitbürger bei Vereidigungen abzulegen hatten mit einem demütigenden Text. Er pflegte aktiv die interreligiösen Beziehungen, wie man heute sagen würde, das manifestierte sich in seiner Freundschaft mit dem reformierten Bischof Gábor Pap, der übrigens als Mitglied der Zweiten Kammer des ungarischen Parlaments eine entscheidende Rolle bei der Abstimmung gespielt hat, bei der die jüdische Religion als staatliche, gleichberechtigte Religion anerkannt wurde (die sog. Rezeption, 1895). Der Gesetzentwurf wurde angenommen, indem der schwer kranke Bischof an der Abstimmung teilnahm und dafür stimmte, es entstand Stimmgleichheit und der Vorsitzende stimmte - dafür. Ohne Gábor Paps pro Stimme hätte man den Entwurf abgelehnt (die ungarische Aristokratie war sehr dagegen, berichtet Schnitzer).

Dass er einen glühenden ungarischen Patriotismus und zugleich die Dynastie-Treue dem Hause Habsburg gegenüber, gekoppelt mit einem schwärmerischer Verehrung dem

Kaiser und seinen Familienmitgliedern gegenüber in sich vereinigte, war so gut wie selbstverständlich und zugleich ein symptomatischer Ausdruck eines ungarischen Juden der Zeit der K-und-K-Doppelmonarchie nach dem Ausgleich 1867.

3. Schnitzer und die Sprachen

Jiddisch, die traditionelle Umgangssprache des Mittel- und Osteuropäischen Judentums galt im 19. Jahrhundert, beim Aufbruch der Moderne, eine Art Origo, ein - oft negativer - Orientierungspunkt, dem gegenüber sich der moderne Jude verortet hat: Jiddisch zu sprechen bedeutete immer mehr Rückständigkeit, Unwille zur Emanzipation und Anpassung, zur Öffnung der zeitgenössischen, weltlichen Kultur gegenüber, während die Aneignung von (und sich aneignen lassen durch) die Kultursprache der Umgebung, ein wichtiger Schritt Richtung Integration und Anpassung (und zugleich Zeichen der Integrationsbereitschaft war). Diese Kultursprachen waren zunächst einmal das Deutsche - für Juden in Österreich, Mähren und Oberungarn gleichermaßen. Erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Zuge der Emanzipation übernahm diese Integrations- und Orientierungsrolle das Ungarische - freilich in Ungarn, als Folge der Emanzipation und der immer stärker werdenden kulturellen Assimilation.

Aus einer jiddisch-sprachigen, traditionellen Familie stammend erlernte Schnitzer in früher Jugend die deutsche Sprache und damit eng verbunden die deutschsprachige Literatur, Hochkultur. Dieser blieb er ein Leben lang treu, obwohl er im Laufe seiner Karriere zu einem ungarischen Rabbiner wurde, an der Spitze einer Gemeinde die sich während seiner (freilich: sehr langen) Amtszeit zu magyarisieren begann, und somit zu einer ungarisch-sprachigen Gemeinde wurde – samt ihres Rabbiners, der zwar seine Lebenserinnerungen (und seinen Roman, „*Eine Rabbinerwahl*“, gut 10 Jahre später) in deutscher Sprache verfasste, der aber zugleich als Würdenträger in verschiedenen Spitzenpositionen eines ungarischen Rabbinerkollegiums fungierte.

Schon zu Beginn betont er, (mit Zwölf habe er) „schon Schillers Dramen und Gedichte gelesen und wusste sie zum Teil auswendig.“ (27) Mit dieser Bemerkung verrät Schnitzer eine wichtige kulturelle Identifikationsquelle seiner Zeit: die deutschsprachige Dichtung, besonders Schiller, als eine Höhepunkt deutschsprachiger Literatur und ein Bildungsideal auch für die weltoffene jüdische Bevölkerung. Diese Idealisierung ging so weit, dass viele jüdische Familien den Familiennamen Schiller für sich wählten - uns teilweise bis heute behielten. Schillers Werke begleiten ihn auch weiterhin. Er erinnert sich:

"Als ich in Leipnik ankam „las die Gesellschaft eben Schillers Räuber und als ich einige Stellen insbesondere aber den großen Monolog Franz Moors, in welchem er die Pflicht der Kindesliebe zerfasert und negiert, auswendig hersagte, da war ich mit einem einzigen kühnen Satze in die Reihe der großen Bochurim (Burschen) hineingesprungen, die mich, den Knirps, als ebenbürtig aufnahmen.“ (43)

Nicht nur pathetische Züge finden sich in den Erinnerungen an damalige Sprach- und Kulturverhältnisse. Kaum in Leipnik angelangt, übte sich der junge Schnitzer als Sprachpfleger, was ihm sicherlich nicht nur Sympathie entgegengebracht hat:

„Am Schabbatmorgen vor 9 Uhr sah ich den Tempeldiener, [der an Wochentagen als jüdischer Polizeimann in einer Uniform, ähnlich der unserer Finanzwächter, mit einem Degen an der Seite, über die öffentliche Ruhe und Ordnung in der Gemeinde wachte, durch die Judengasse schreiten, natürlich diesmal, des Schabbats wegen, ohne Waffe.] Er rief die Gläubigen in die Synagoge. Das war mir nichts Neues, das geschieht auch in Hunsdorf. Aber während dort der Schames in jedes Fenster kurz und sprachrichtig in Schül (= in die Synagoge) rief - schrie der in Leipnik aus Lebenskräften: „in der Schül“. Das verletzte mein grammatikalisch geschultes Ohr so sehr, dass ich unwillkürlich lauter als ich wollte und sollte, rief: „Auf die Frage „wohin“ – in die Schul.

Der Mann drehte sich um und maß mich vom Kopf bis zum Fuß, was freilich nicht lange dauerte, denn das, was er maß war gar zu klein, und ging gravitatisch weiter. Ich aber folgte ihm um mich zu überzeugen, ob meine Belehrung auf fruchtbaren Boden gefallen. Er blieb unverbesserlich. Unentwegt schrie er weiter „In der Schül“. Ich korrigierte wieder und das ging so eine Weile fort, bis ihm endlich diese unerbetene, beharrliche Korrektur doch zu bunt wurde und der Polizeimann in ihm sich regte. Er griff nach der Stelle, wo sonst sein Degen hing, begnügte sich aber mir zuzurufen: „M’schirst (pack dich!), sog ich Dir!“ Ich sah ein, dass dem Mann nicht zu helfen sei und dass ich doch endlich nicht als Sprachreiniger von Hunsdorf nach Leipnik gekommen.“ (44)

Seine Begeisterung für die (deutsche) Literatur wurde ihm aber auch zum Verhängnis und führte zu Missverständnissen und grotesken Situationen bei „interkulturellen Kontakten“, d. h. bei seinem Besuch Zuhause und der Begegnung mit seinen – von der Modernität verschlossenen – Familienmitgliedern:

„Alle Mitglieder meiner Familie lauschten mit gespannter Aufmerksamkeit auf das, was ich ihnen erzählte: von dem deutschen Rabbiner ohne Pelzmütze, von dem Wagen ohne Pferde und von dem deklamatorischen Verein, dessen Mitglied ich war. „Deklamatorischer Verein? Was ist das? War die allgemeine Frage. Ich konnte ihnen das nicht deutlicher erklären, als indem ich sofort etwas vortrug. Ich wählte die Kindesmörderin, die ich mit Kraftgenialem Pathos und mit verwegenster Mimik nun deklamierte. Weißt Du, Schwager, mir scheint, das Jüngerl ist meschugge geworden“ – war die Reaktion der Verwandtschaft.“ (78)

Nicht nur die Wahl der Sprache und die damit verbundenen Kulturgüter, sondern auch der Sprachgebrauch und die dialektalen Merkmale ergaben zahlreiche komische Situationen und den Anlass zum Sprachwitz, wie auch dieser Fall illustriert:

„Vom ehemaligen Rabbiner von Gyöngyös erzählt er, dass er beim Antritte seines Amtes, als er das erste Mal die Synagoge besuchte, fragten ihn die ihn begleitenden Vorstandsmitglieder; Wie gefällt dem Rabbi unsere Schul? Die Schul ist schön, aber – seid mir mauchel (verzeiht mir) die Tieren (Türen) drin gefallen mir nicht.“ Das konnte sich damals ein Rabbiner erlauben, und man belachte den Witz. Heute würde man ihm eine solche Malice gar übel vermerken.“ (86)

Hochdeutsch war damals durchaus eine Herausforderung – nicht nur für die jungen Schüler. Auch hoch angesehene Professoren hatten damit ihre Schwierigkeiten, wie Schnitzer berichtet:

„Besonders lehr- und genussreich waren die Vorträge über jüdische Geschichte die Dr. Heinrich Grätz, der spätere berühmte Historiker, zweimal wöchentlich hielt. Er war mit dem Landesrabbiner als Hauslehrer nach Nikolsburg gekommen. Leider hörte ich ich nur zwei Monate, da er zum Direktor der Schule in Lundenburg gewählt wurde. Interessant ist es, dass dieser Meister des deutschen Stils von dem dortiger Rabbiner M. der mit ihm in Fehde lebte, als Ignorant der deutschen Sprache ausgeschrien wurde. Grätz hatte ihm die Geburt einer Tochter auf einer Karte angezeigt, und dabei ist ihm der Lapsus unterlaufen, seine Frau sei mit (statt von) einer Tochter glücklich entbunden. Der Rabbiner zeigte diese Karte aller Welt als willkommenes corpus delicti. Das hat aber das Kuratorium des Breslauer Rabbinerseminars durchaus nicht abgehalten, ihn – nicht den Rabbiner, sondern Grätz – als Professor zu berufen, und das Kuratorium hat es nicht bereut.“ (SEITE???)

Die deutsche (Literatur)Sprache und ihre aktive Beherrschung war nicht nur höchstes Bildungsideal, sondern auch ein Kode des Fortschritts (nicht unbedingt der religiösen Reform). Dies veranschaulicht Schnitzer durch die Anekdote mit dem Sohn des Chatam Sofer, dem Ktav Sofer, der ihm eine der *chatarot*, der Zulassungsbescheide zum Rabbiner erteilte. Schnitzer besuchte ihn in einem Kurort, verbrachte mehrere Tage mit

ihm und seinem Sohn und erhielt am Ende die ersehnte Unterschrift zum Rabbinertitel. Bekanntlich kämpfte der Vater also sein Leben lang gegen religiösen Fortschritt, gegen moderne, weltliche Bildung unter Juden, was auch den Gebrauch der Landessprache (in diesem Fall des Deutschen) und die neuen Gattungen, in diesem Fall die als zu christlich anmutende *Predigt*, mit einschloß. Der Sohn, der Ktav Sofer, merkte einige Jahrzehnte später den Misserfolg dieser Abgrenzung. Dies gab er, in Schnitzers Beschreibung, wie folgt zu:

„Eines Tages äußerte der junge Schreiber, der Sohn des Rabbiners, den Wunsch, eine Rede von mir zu hören. Ich nahm die Gedenkrede auf Széchenyi, die ich mit hatte und wir gingen ins Freie, da ich es nicht angezeigt hielt, den Rabbiner im Nachbarzimmer zum unfreiwilligen Zuhörer einer "Predigt" zu machen. Kaum aber hatte ich mit der Vorlesung begonnen, da stand schon der Rabbi hinter uns. Es war uns auf den Fuß gefolgt. Ich steckte rasch das Manuskript ein, er aber sagte: "Fangen Sie nur von vorne an, aber lesen Sie so, wie man predigt. Habe ich doch noch nie im Leben predigen gehört." Ich "predigte" also meine Rede ab, und als ich fertig war, machte er einige sehr richtige Bemerkungen und tat die höchstinteressante Äußerung: "Mir ist sehr leid, dass ich nicht Deutsch gelernt habe - unter deutsch verstand er profanes Wissen überhaupt - und als ich frappiert aufblickte, setzte er erklärend hinzu: "Wenn ich Deutsch gelernt hätte, dann wäre das Deutsche nicht so weit gekommen" - Er hätte dann, wollte er damit sagen, den religiösen Fortschritt mit gleichen Waffen wirksam bekämpft.“

Kurz nach seiner Ankunft sorgte er, in der damals noch deutschsprachigen Gemeinde für etwas Unmut, ebenfalls bezüglich der Sprache. Er wollte nämlich seine Predigt - in Deutsch abhalten. So schreibt er dazu:

„Auch innerhalb der Gemeinde gab es manches Vorurteil zu bekämpfen. Nur musste man es sachte und mit Vorsicht fassen. Bezeichnend ist für den Geist, der vor 42 Jahren in meiner Gemeinde herrschte (die Kulturbilder stammen aus dem Jahr 1904), dass man die

deutsche Predigt für ein Attentat gegen die Religion oder mindestens gegen einen heiligen Brauch betrachtete. Als ich mit dem Vorsteher darüber sprach, wann ich an den Hohen Feiertagen zu predigen habe, meinte er: "am zweiten Tage Rosch Hashana (jüdisches Neujahr) am ersten spricht der Rabbi (sein noch amtierender Kollege). Und Jom Kippur? (Versöhnungstag) fragte ich. "Jom Kippur?" rief er verwundert aus. Jom Kippur eine deutsche Predigt? Ja...wenn Sie jüdisch sprechen würden (also Jiddisch). "Jüdisch? Sie meinen, so Schnitzer, verdorben deutsch, Jargon? Das kann ich nicht."

Als meine reine deutsche Predigt am Rosch Hashana ohne den hergebrachten Singsang, mit dem die Alten an den furchtbaren Tagen ihre Reden hielten, nicht ungünstig auf die Hörer wirkte, kamen der Vorsteher und viele andere mit der Bitte, "ich möchte auch am Jom Kippur predigen". "Nein" sagte ich, dort wo der Vorsteher der Ansicht war, dass man den heiligen Jom Kippur mit einer deutschen Predigt entweihe, dort wurzelt tiefes Vorurteil in der Mende des Volkes, und da darf man nicht mit plumpen Händen in diese Volksseele hineingreifen. Übers Jahr, so Gott will, heuer nicht". Und dabei blieb es." (191)

4. Schnitzer und der Chassidismus

Der Chassidismus, der „jüdische Pietismus“ entstand im 18. Jahrhundert in den Westgebieten des damaligen russischen Zarenreiches. Er hat sich trotz Widerstand auch aus dem jüdischen Mainstream vor allem unter den ärmeren, einfachen Juden schnell verbreitet und ist bis heute eine prägende Strömung im Judentum. Die chassidischen Lehren brachten eine lebensbejahende Philosophie und einen deutlich anderen Lebensstil hervor, was auch das Erleben der Religion und die religiöse Praxis veränderte. Im Mittelpunkt stand die mit Lebensfreude erlebte Religionspraxis, mit den verschiedenen, für viele ungewöhnlichen Formen des Emotionsausdrucks: Gesang, Tanz und Lachen durften ständige Begleiter und Ergänzungen des religiös Ernstes sein. Die Anhänger der Bewegung, die Chassiden (oft übersetzt auch als die Frommen, oder Gerechten) versammelten sich um einen charismatischen Rabbiner, oft *Zaddik*, der Gerechte genannt. Manchen Rabbinern werden besondere Fähigkeiten und

„Wundertaten“ (Genesung und Glück bringendes Segen z. B.) nachgesagt, eine besondere Verehrung was ihnen gegenüber als „Wunderrabbiner“ mit sich brachte. Solche (angeblichen) Eigenschaften wurden von den Anhängern positiv und verehrens-wert, von den Ablehnern als lächerlich und heuchlerisch angesehen und führten dementsprechend zur (noch stärkeren) Verehrung und Lob, oder umgekehrt, zum bissigen Hohn, was sich einerseits in erhabenen Wunderrebe-Geschichten, andererseits in satirisch-kritischen Witzen und Entlarvungsanekdoten seinen Niederschlag fanden.

Um die einzelnen Zaddikim herum entstanden „Höfe“, die nach ihrem Wohnort, an sich eher kleinen und nicht unbedingt bedeutsamen osteuropäischen Städtchen benannt wurden und auch nach dem Holocaust, durch die Überlebenden in Israel und/oder den USA neu begründet, und bis heute existieren. Auch im historischen Ungarn entstanden, vor allem in den östlichen, ost-westlichen Komitaten wichtige Zentren, die teilweise bis heute in der Welt als Ursprungsorte einzelner chassidischer Gruppierung bekannt sind (Szatmár und Sziget) und in anderer geografischer Umgebung weiter existieren. Aber auch kleinere, regional bedeutsame Orte und ihre Rabbiner (Bodrogkeresztúr, Nagykálló, Sátoraljaújhely) sind in der historischen Erinnerung erhalten geblieben.

Zur Lebenszeit Schnitzers war also der Chassidismus auch in Ungarn bereits eine existierende Strömung, doch in den Städten und Orten, wo sich Schnitzer aufhielt und den Chassiden begegnete, waren die chassidischen Gruppen eine Minderheit. Es gab, wie man den Kulturbildern entnehmen kann, chassidische Synagogen, prägnante und (lokal) einflussreiche Persönlichkeiten, sowie verschiedene „Typen“ von Anhängern, die bzw. deren Verhalten Schnitzers Aufmerksamkeit auf sich zogen. Natürlich waren ihm die Geschichten der früheren und der damaligen Persönlichkeiten bekannt. Schnitzer war „im Herzen“ ein moderner Orthodoxer, und als solchem, war für ihn der Rationalismus, auch der religiöse Rationalismus seiner Zeit charakteristisch. Religiöses Aberglauben, und dadurch eine Reihe von Praxen des Volksglaubens lehnte er strikt ab. Jene Formen aus seiner Kindheit betrachtete er zwar noch liebevoll als ferne Reste einer vergangenen, überholten bzw. zu überholenden Welt, doch die vergleichbaren

Phänomene der Gegenwart, die religiöse und soziale Praxis der Chassiden, wurden von ihm er mit bissigem Spott und in kritisch-satirischen Geschichten bloßgestellt. Seine Abneigung ihnen gegenüber lässt sich in den *Kulturbildern* leicht erkennen, die Ablehnung durch den aufgeklärten (aber religiösen!) Rationalisten lässt sich deutlich spüren. Dies sollten die folgenden Zitate auch aus den Lebenserinnerungen verdeutlichen.

Ein ästhetisches Problem: Liturgie

Wie bereits erwähnt, ist ein wichtiges Merkmal der chassidischen Religionsausübung, und des Gottesdienstes selbst, der intensive Emotionsausdruck, was bei einem Betrachter, der Gottesdienst mit Andacht und Erhabenheit verbindet, durchaus Verfremdung auszulösen vermag. Nicht anders ist es auch Schnitzer ergangen, der über seinen Synagogenbesuch bei den Chassiden wie folgt berichtet:

„Am Sabbat ging ich zum Gottesdienst in die Klaus. Was war das für ein Hexensabbat! Während der Rabbi ruhig, mit allem Anstand seine Andacht verrichtete, machten die Andern einen ohrenreizenden Lärm, einer überschrie den anderen, und sie sprangen und liefen umher, so dass ich glaubte, unter tanzenden Derwischen zu sein. Besonders einer hatte die Kunst erlernt, mit beiden Füßen zugleich aus den Pantoffeln zu springen und wieder in dieselben hineinzuspringen. Und das nennen Sie Gebet!“ (158)

Was bei einem die ehrliche Offenbarung der Gefühle, ist bei ihm „ohrenreizender Lärm“, und der Vergleich mit den tanzenden Derwischen ist gar nicht verkehrt, handelt es sich doch auch bei ihnen um eine mystisch-„pietistische“ Bewegung – nur eben im Islam. Auch die Illustration eines komisch-lächerlichen Typs (der aus und in seine Pantoffeln springenden Beters) sind treffende Mittel der Satire. Natürlich würde heute, im Zeitalter

gegenseitiger Scheintoleranz, kein Rabbiner den Gottesdienst einer anderen Bewegung als „Hexensabbath“ bezeichnen...

Lebensstil und Sozialformen

Nicht nur Gebetsstil, auch manche Umgangsformen des Alltags bei den Chassiden lösten beim Schnitzer, dem Betrachter, Unmut aus. Über ein (dem Gottesdienst folgenden) Mahl berichtet er wie folgt (S. 158-159):

„Schließlich wollte ich mir noch das gemeinsame Sabbatmahl der Chassidim anschauen, von dem man mir erzählt hatte. Da saßen – und standen mehr als hundert Fremde an einer langen Tafel, darunter auch viele polnische Arbeiter, welche zur Weinlese kamen, um „Koscherwein zu machen“ und auch die „Katschalabnike“ – das sind die Parasiten des Rebbe, die wochenlang dort herumlungern, Weib und Kind zuhause hungern lassen und auf Kosten der Fremden und des Rebbe leben, dafür aber die Wunder des Rebbe erzählen und für ihn Reklame machen. Das ist die Claque.“

Obwohl dieses Zitat bis heute als sozialhistorische Quelle viel über die Arbeits- und Sozialformen damaliger chassidischer Gemeinschaften verraten, fällt vor allem Schnitzers Abneigung auf und seine negative Bezeichnung der Anhänger als „Parasiten“. Auch die Fortsetzung verrät wichtige Details über die (teilweise bis heute praktizierten) Tischbräuche der Chassiden:

„Als ich ins Zimmer trat, winkte der Rabbi und man brachte mir einen Sessel an seine Seite. Er nahm ein Glas Wein in seine zwei Handflächen und reichte es mir. Dann gab er ein kleines Stückchen Fisch von seinem Teller – das nennen sie „Scherajim“ (Überbleibsel) vom Rebbe, aber kaum war es auf meinem Teller gelegt, war er bereits verschwunden. Denn solch ein Ding ist ein viel umstrittenes Objekt, das einer dem andern zu entreißen sucht, denn das soll sehr heilsam – für die Seele sein.“

Hierauf begann einer einen Gesang – Semiros – anzustimmen, und die anderen fielen ein. Aber ein Gast hatte einen neuen „Niggen“ (Melodie) mitgebracht, den sang er ihnen so lange vor, bis sie ihn Alle nachsangen und das ging so stundenlang. Ich konnte das Tischgebet nicht abwarten und entfernte mich.“ (159)

Über die satirisch-kritischen Züge hinaus schildert Schnitzer recht detailliert die Rolle des Rabbiners, des Rebbe in der Gemeinschaft der Chassiden:

„Die Macht des Rabbi, die auf sehr weite Kreise sich ausdehnte, war eine unbeschränkte. In seiner Hand liefen die Fäden der intimsten Familienverhältnisse, des Handels und Verkehrs zusammen. Es wurde keine Ehe geschlossen, ohne dass der Rabbi seinen Rat und seine Zustimmung gegeben hätte. Bei einem halbwegs bedeutenden Geschäfte kamen sowohl der Käufer als der Verkäufer, um Rat zu fragen, und da er von allem Kenntnis hatte, und selbst das Geheimste wusste, so konnte er leicht das Richtige raten, und wenn der Rat gut ausfiel, so wurde es als Wundertat des Rabbi gepriesen. Wenn ein Handelsmann, ob Jude oder Nichtjude, zu Markte kam, um mit unreeller Konkurrenz die heimlichen Kaufleute zu drücken, so brauchte er nur die Parole auszugeben, bei dem nicht zu kaufen und dieser konnte die Ware um keinen Preis an den Mann bringen. Wehe dem, der einem anderen die Pachtung „ausgedungen“ oder auf Geheiß des Rebbe den Vertrag nicht „rückgängig“ machen wollte. Er ward in acht und Bann gelegt, kein Mensch verkehrte mit ihm und die Erzeugnisse des Bodens konnte er nicht verwerten. Er war glücklich, wenn der frühere Pächter seine Pachtung ihm abnahm.“ (117)

Und er stellt – ob bewusst oder ungewollt – in seinen Erinnerungen auch die „schlaue Logik“ armer Menschen dar, durch eine Bettelgeschichte:

„Sonntag früh kamen zwei Katschalabnike“ zu mir betteln. Ich reichte ihnen eine Gabe, die sie aber für zu klein fanden. „Ihr könnt mehr geben, Ihr seid ein „Nogid“ (ein reicher Mann). „Woher wisst Ihr das?“, fragte ich. „Weil Euch der Rebbe viel Ehre erwiesen hat.“ Gegen dieses Argument konnte ich nicht ankämpfen. (159)

Auch individuelle Personen, Schnitzers Bekannte, die mit dem Chassidismus in Verbindung gebracht waren, blieben von seinem Spott nicht verschont. In diesem Zitat wird vor allem Schnitzers Abneigung gegen die Verehrung chassidischer Rabbiner als Wunderrabbiner spürbar:

"[Fränkels] Schwiegersohn aber, der bei ihm in Kost war, war ein fanatischer Anhänger des Chassidismus, der regelmäßig vor einem Feiertage sein Haus und Weib und Kind verließ, um bei irgend einem berühmten „Rebbe“ den Festtag zu feiern. Voll glühender Schwärmerei kam er jedes Mal von einer solchen Wallfahrt nach Hause und erzählte die „Wunder“, die er dort mit eigenen Augen gesehen. Der Alte lachte ihn aus und machte seine Witze darüber. Einmal erzählte er ihm, dass ein Wahnsinniger gleichzeitig mit ihm nach Sadagora – ebenfalls Sitz eines Wunderrabbis – gekommen war und nach drei Tagen hat er ganz geheilt den Ort verlassen. „Das glaube ich schon“, bemerkte der skeptische Fränkel, „als er zum Rebbe hingekommen, ist er richtig meschugge gewesen und als er weggefahren, ist er zu Verstand gekommen.“ (117)

Fürwahr, eine Reihe von Umgangsformen und Verhaltensstile hinterließen bei Schnitzer einen negativen Beigeschmack und veranlassten ihn zu satirischen Schilderungen chassidischer Lebenswelten. Doch der Aberglaube und die naive Frömmigkeit standen ganz auf der Spitze. Dies beweist die folgende Geschichte – eine Anekdote im klassischen Sinne, denn diese präsentiert er nicht als eigene Erfahrung, sondern als Episode aus dem gemeinsamen Anekdotenbestand seiner Zeit. Es wird von dem Rebbe aus Sandec berichtet, der „die Toten lebendig machen könne“:

„Wie felsenfest der Glaube an den Rebbe und seine Wundertätigkeit war zeigt folgende wahre Geschichte, die sich in Sandec ereignete. Itzig Leib hatte seinen Kindern auf dem Totenbette die Mitteilung gemacht, dass er dem Jankel vor einigen Tagen tausend Gulden geliehen habe. Der Mann starb, und als die Erben das Darlehen forderten, da leugnete Janke es ihnen rundweg ab. Die Sache kam vor den Rabbi. Dieser berief sein

Rabbinatskollegium, zitierte den Geklagten aber auch hier beharrte er bei seinem Leugnen und machte sich sogar erbötig, seine Behauptung durch einen Eid zu bestätigen. Der Rabbi aber war in seinem Innern überzeugt, dass der Mensch einen Meineid schwören würde – Zeugen waren keine da und dennoch sollte die Wahrheit ans Tageslicht gebracht werden. Aber wie? Da rief der Rabbi seinen Diener herbei und sagte, indem er sich von seinem Sitze erhob, in feierlicher Weise: „Du Fawesch, hör zu, was ich dir heiß: Geh hinaus auf das *bes hachajim* (Friedhof) zum *Kewer* (Grab) von Itzig Leib und sog ihm, der Rebbe lässt ihn zum *Bessdin* (Gerichtshof) rufen und du bist der *Schliach bessdin* (Gerichtsbote), *er soll augenblicklich kommen.*“ Fawesch, der Gerichtsbote, fest überzeugt von dem unausbleiblichen Erfolge seines Auftrages, den ihm der heilige Rebbe erteilt hat, nahm seinen Stock und machte sich auf den Weg. Aber auch Jankel zweifelte keinen Moment, dass der Rebbe die Macht habe, den Toten zu zitieren und dass bald der tote Itzig Leib, in Sterbekleidern gehüllt, vor ihm hintreten und seine Forderung geltend machen werde, und da ergriff ihn ein Schüttelfrost, dass seine Zähne klapperten und seine Knie schlotterten, und mit verzerrten Zügen und bleichen, bebenden Lippen *gestand er seine Schuld!* Jawesch wurde auf halbem Wege zurückgeholt. (118)

Die Traumdeutung-Parabel (159-161)

Neben den zitierten kurzen Anekdoten und Lebensszenen finden wir in Schnitzers Kulturbildern eine längere Geschichte, die als eine Art Parabel und Zusammenfassung seiner kritischen Haltung der Mystik und überraionaler Weltanschauung betrachtet werden kann. Schnitzer stellt schnell klar, dass dies weder ihm persönlich ereignet ist, noch war er selber (Augen)Zeuge des (Vor)Falls (*wie mir erzählt wurde*) und langsam wird dem Leser deutlich, dass unser moderner Rabbiner diese Anekdote als subtiles Mittel nutzt, um das von Aberglauben durchwebte Denken der Chassiden zu kritisieren.

Die Geschichte beginnt wie eine klassische chassidische Geschichte, bei der man gewöhnt ist, über die Weisheit, Frömmigkeit, Gerechtigkeit, und weitere menschliche Tugenden (und Wundertaten) eines gerechten und frommen (Wunder)Rabbiners zu erfahren. Dafür spricht der anekdotenhafte Auftakt (*zu einem solchen Wunderrabbi kam einst...*), die Beschreibung des Kontextes, der Situation und freilich die wunderbare Geschichte, die von dem Erzähler geschildert wird. Es werden die üblichen Erzählmittel genutzt, die Spannung steigt, und die Pointe, die überraschende Sinnherstellung trifft hart und wirksam: Die einzelnen Motive des Übernatürlichen werden eins für eins als profane, alltägliche Phänomene entpuppt. Auch die Strategien des Rätsels, als Gattung lassen sich in der Anekdote erkennen: überraschende Klärung eines unbekanntes, ja rätselhaften Phänomens, auf der Grundlage der Ähnlichkeit.

Zu einem solchen Wunderrabbi und seinem chassidischen Sabbatmahle kam einst, wie mir erzählt wurde, ein talmudisch gebildeter, aber „aufgeklärter“ Jude aus Oberungarn. Da saß der Rabbi von seinen „Heiligen“ umgeben. Der Fremde trat vor, verneigte sich tief vor dem Rabbi und feierliche Stille trat ein. „Rebbe“, hub er an, „ich hatte einen seltsamen Traum und bitte Euch, mir ihn zu deuten. Ich sah zuerst eine weiße Wolke, in die ein Wasserstrahl sich ergoss. Und eine Hand kam hervor, die griff hinein und Wolke und Wasser mischten sich und wurden nun eins. Da – hell und heller ward’s in meinem Geiste – da sah ich – mälig und allgemach – ein „Ofan“, ein Rad, das immer größer wurde, plötzlich aber in kleine Vierecke zerfiel, die jedes ein schwarzes Auge hatten. Das waren die „Chajos“, übernatürliche Lebewesen, dachte ich, mit den „arba kenofaim“, den vier Ecken, an denen sie sich loslösten. Nun sah ich ein „esch misslakachas“, ein loderndes Feuer, und nun ein siedendes Wasser und eine Hand kam wieder hervor und schleuderte die „Chajos“ in den brausenden, zischenden Gischt...Das alles sah ich, und ich fiel auf mein Antlitz und hörte eine Stimme, die also sprach: „Menschensohn, stelle dich vorerst auf deine Füße, dann werde ich mit dir reden.“ Und ich sprang aus dem Bette und erwachte.“ (159)

Ein bis jetzt üblicher Auftakt, mit steigender Spannung und einer (wie es sich bald herausstellt: provokanten) Herausforderung: der Rebbe soll den Traum deuten:

„Rebbe, nun deutet mir den Traum. Ich haben die Ofanim und Serafim, die Räder und die Flammen gesehen, und dann die Chajos mit den schwarzen Augen, wie sie in dem über den Flammen siedenden Gischt auf und nieder wogten...Das Alles habe ich gesehen, aber mir fehlt die sichere Deutung. – Der Rebbe wird's mir sagen.“

Atemlose Stille...Heiliges Weben spann sich in dem Raume...Fromme Verzückung malte sich im Angesichte des Rabbi und teilte sich den Seinen mit...Jetzt erhob er sich. Abglanz des Himmels strahlte aus seinen Augen – tief verneigte er sich vor dem Fremden und mit ihm seine ‚Heiligen‘. Und er sprach: „Ihr seid ein großer Zadik [Gerechter], Ihr seid ein Chussid [Chassid, in jiddischer Aussprache], mehr als wir (ein gerechter frommer Mann), den Gott begnadet hat, wie einst unseren großen Jecheskel hanuwi (unseren Propheten Ezechiel)...Ihr habt gesehen „Maaseh merkuwuh“ (übernatürliche Erscheinung zur mystischen Lösung des Welträtsels)! Ich fühle mich zu schwach, um solches zu verstehen...Ihr kennt besser die Bedeutung der Erscheinung...Ich bitte Euch, sagt sie uns!“
(160)

Ohne das Ende der Geschichte zu ahnen, kann man feststellen, dass trotz bereits bekannter Bestrebungen Schnitzers, seine (chassidischen) Protagonisten in komisch-verzerrtem Stil darzustellen, steht hier der Rebbe als erfahrener und vorsichtiger Mensch da, denn er will die erwartete (und für ihn und sein Weltbild bald vernichtende) Antwort nicht geben, sondern bittet den Erzähler selbst, die Lösung darzubringen:

„Und heiliges Weben spann wieder in dem Raume und heilige Stille war wieder eingetreten. Und in feierlich gemessenen Schritten trat der Fremde sich immer verbeugend, immer mehr – zurück – bis zur Türe, die er weit geöffnet an der Klinke fest in seinen Händen hielt. Und von hier aus sprach er in gehobenem prophetischem Tone:

„Ich bitte Euch Rebbe im Voraus mechile (um Verzeihung), wenn Euch meine Deutung nicht gefallen sollte. Denn wahrlich ich sage Euch, ich hatte gewiss keine übernatürliche Erscheinung und ich bin viel zu gering, als dass ich mich der Gnade wert halten sollte, mit Prophetenblick in das mir selbstheilige ‚Maaseh merkuwuh‘ zu schauen und es begreifen zu können. Was ich gesehen habe, war nur Natürliches und Einfaches...“

Jetzt sprach er immer hastiger: „Die weiße Wolke, die ich sah, die war Mehl, und die Hand, die gekommen war, war die der Köchin, die das Mehl mit Wasser gemischt und zu einem Ofen, zu einem Rad geknetet hat, aus welchem sie dann die kleinen viereckigen Chajos mit schwarzer Füllung geschnitten und sie dann über dem Feuer in den siedenden Gischt zum Kochen geworfen hat – und das waren Poividel-Kreppelch.“ (161)

Der Ausklang der Geschichte ähnelt sich beinahe einem Märchen, wo der Hauptheld seine Gegner bloßstellt (in diesem Falle, die von ihnen vertretene Ideologie und mystische Weltanschauung) dadurch über sie triumphiert: das Publikum lacht, und dies ist kein solidarisches Mitlachen sondern ein überlegenes Verlachen. Die Spannung steigt natürlich durch das offene Ende: wie entkommt denn der Held dieser gefährlichen Situation? Aber auch hier sorgt das solidarische Erzählen für ein happy end:

„Wer malt das Entsetzen der Frommen? Der Rabbi deckt sein Antlitz mit den Händen und seine Heiligen stürmten dem Fremden mit dem Rufe nach: „Posche Jissroel“ (Abtrünniger in Israel). Doch der hatte sich längst in Sicherheit gebracht, weil er rechtzeitig das bessere Teil der Tapferkeit, die Vorsicht seines Rückzuges, schon besorgt hatte. Der Mann gab Fersengeld anstatt eines Quittels und der Wunderrabbi hatte das Nachsehen durch die offene Tür, zu der ihm das Maaseh merkuwuh so davongelaufen war...Nie mehr wollte er dieses heilige Mysterium freventlich ergründen...“ (162)

5. Zusammenfassung

Literatur

Biró Tamás (2012): „A szívnek van két rekesze”. Interjú Schweitzer József professzorral a neológiáról. In Koltai Kornélia (szerk.): A szívnek van két rekesze. Tanulmánykötet Prof. Dr. Schweitzer József tiszteletére, 90. születésnapja alkalmából. Budapest: L' Harmattan – Magyar Hebraisztikai Társaság, 9-28.

Biró Tamás (2013): „Szeminárium és bibliakritika: Elzász Bernát és a Rabbiképző Teológiai Egylete az Egyenlőség hasábjain.” In: Babits Antal (ed.): Papírhíd, az egyetemes kultúra szolgálatában. Scheiber Sándor születésének 100. évfordulójára. Logos Kiadó, 211–258.

Biró Tamás (2016): „Egy befejezetlen beszélgetés tanulságai”. In: Peremiczky Szilvia, et al. (szerk.): Schweitzer József emlékezete: A halálának első évfordulóján rendezett tudományos konferencia köszöntőbeszédei és előadásai. MAZSIHISZ: Budapest, 128–157.

Csohány János (1996): A református sajtó a zsidó emancipációért. Szombat 1996/1

Farkas Béla (2006): Pap Gábor élete. Szakdogozat. Eszterházy Károly Főiskola. Online-elérhetőség: <http://www.vilonya.eu/vilonya/sites/default/files/file/download/Pap-Gabor-elete.pdf>

Gantner Brigitta (1999): „A hit: tudás. A berlini rabbiszemináriumról.” In Schweitzer József et. al. (szerk.) A tanítás az élet kapuja. Tanulmányok az Országos Rabbiképző Intézet fennállásának 120. évfordulója alkalmából. Budapest: Universitas. 137-145

Homolka, Walter (2012): Der moderne Rabbiner: ein Rollenbild im Wandel Berlin: Hentrich & Hentrich

L. Juhász Ilona (2009): A keresztény-zsidó párbeszéd fontossága. Új Szó, 2009. November 21.

Magyar Zsidó Lexikon (1929) Szerk.: Ujvári Péter. Budapest. Online-változat (2006) <http://mek.oszk.hu/04000/04093/html/>

Miller, Michael L. (2011): Rabbis and Revolution. The Jews of Moravia in the Age of Emancipation. Stanford: Stanford University Press

Schnitzer Ármin (2015): Zsidó kultúrképek – Az életemből. (fordította és a jegyzeteket írta Riszovannij Mihály) Komárno: Komáromi Zsidó Hitközség

Schweitzer József (1983): „A hazai református-zsidó dialógus előfutárai. Pap Gábor dunántúli református püspök és Schnitzer Ármin komáromi főrabbi.” *Confessio* VII./1 101-102

Schweitzer József et al. (szerk.) (1999): *A tanítás az élet kapuja. Tanulmányok az Országos Rabbiképző Intézet fennállásának 120. évfordulója alkalmából.* Budapest: Universitas Kiadó – Országos Főrabbi Hivatal

Schweitzer Gábor (2015): „Gondolatok Schnitzer Árminról a "Jüdische Kulturbilder" – Zsidó kultúrképek" című visszaemlékezése kapcsán.” In: Schnitzer Ármin *Zsidó kultúrképek - Az életemből.* Komárno: Komáromi Zsidó Hitközség, 3-14.

Talabardon, Susanne (2016): *Chassidismus.* Tübingen: Mohr Siebeck

Tasch, Roland (2011): *Samson Raphael Hirsch: jüdische Erfahrungswelten im historischen Kontext.* Berlin: de Gruyter

Vajda Károly (2010): *Az isteni kinyilatkoztatás problémája.* In Hubai Péter és Majsai Tamás (szerk.) *A te könyvedbe mind ezek béirattattak. Szümpozion a Bibliáról.* Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola. 327–342.

Vajda Károly (2013a): *Identitäts- und Wissenschaftskonzept des konservativen Judentums im Ungarn der späten Donaumonarchie.* Online-elérhetőség: <https://www.andrassyuni.eu/pubfile/de-76-35-di-wp-vajda-final.pdf>

Vajda Károly (2013b): *A zsidóság tudományának zunzi koncepciója a fiatal Scheiber Sándor írásértelmezésében.* In Babits Antal (szerk.) *Papírhíd az egyetemes kultúra szolgálatában.* Budapest: Logos. 259–273.

Karl Vajda (János-Selye-Universität, Komárno)

VERTRAUTHEIT UND FREMDHEIT

Die Verwindung von Kindheitstraumata als Quelle persönlicher Identität in Zsuzsa Bánks *Der Schwimmer*

Im Jahre 2002 ist der Erstlingsroman der Zsuzsa Bánk, einer 1965 in Frankfurt am Main geborenen und in Deutschland zweisprachig aufgewachsenen Tochter ungarischer Eltern, die nach der blutigen Niederschlagung des Volksaufstandes von 1956 aus Ungarn in die Bundesrepublik Deutschland geflohen sind, in fünf rasch aufeinanderfolgenden Auflagen erschienen. Diese bündige Angabe zur Buchausgabe bekundet einerseits einen enormen Rezeptionserfolg, andererseits reißt sie auch einen interkulturellen Zusammenhang auf, in dem Flucht, Zweisprachigkeit, Multikulturalität und Multipatriotismus zusammengehören. Zusammen in einen Roman. Unter Roman wird nun allerdings weniger eine epische Gattung und ein konkreter Text als vielmehr eine Erzählung und eine schriftliche Unterlage – wie gesagt, gleich in mehreren Auflagen – im Sinne einer Partitur verstanden. Damit erlauben wir uns gleich zu Beginn dieses Beitrags einen Hinweis darauf, wie unterschiedlich die Rezeption, die indessen mit dem uns vorschwebenden Begriff von Literatur zusammenfällt, ausgehen kann. Im Mittelpunkt unserer Bemühungen steht somit nicht die tote Metapher des Textes, sondern das lebendige Urbild einer soeben ertönenden Musik, die Spiel ist, allerdings eines, in welchem Spielende und Zuhörende aufgegangen erst sind, was sie soeben zu sein verstehen, nämlich Spielende und Zuhörende.

Der Bánksche Roman als Erzählspiel handelt von dem mehrfachen Trauma einer Kindheit, nämlich von dem Trauma des Verlustes zweier Angehörigen: der Mutter und des Bruders. Die autodiegetische Ich-Erzählerin des Romans erzählt sich dabei aus dem Vorschulalter ins junge Erwachsenenalter hinüber. Dieses Erzählen fängt mit dem Ursprungstrauma im Spätherbst des Schicksalsjahres 1956 an und endet mit der Verwindung sowohl dieses wie auch eines zweiten Traumas im Schicksalsjahr 1968. Da der Jedermanns- und Verlegenheitsbegriff *Trauma* schon das dritte Mal fällt, ist bestimmt nicht voreilig, uns Klarheit darüber verschaffen zu wollen, was er denn zu bedeuten hat. Unter Traumata versteht die Psychotherapie einer der meistverbreiteten deutschsprachigen Definitionen zufolge »ein vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, welches mit

dem Gefühl der Hilflosigkeit und schutzlosen Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt.«¹

Angesichts der dauerhaften »Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis« erhebt das Phänomen des Traumas unter anderem mehr auch hermeneutische und ontologische Zusammenhänge ins Bewußtsein. Die Erfahrung, daß bei äußerster Bedrohung der bloßen Existenz das Gefühl, schutzlos preisgegeben zu sein, das Selbst- und das Weltverständnis dauerhaft erschüttert, steht in engem, aber in der Traumaforschung noch weitgehend unerkanntem Zusammenhang mit einer der Grundthesen der Fundamentalontologie. Sie bestätigt, daß das im Verstehen eigentlich Gekonnte kein Was sei, »sondern das Sein als Existieren«.² Traumata sind, ontologisch gesehen, chronische, d. h. gewissermaßen der Zeit entbundene Seinsstörungen. Sie entheben das Dasein seiner existenzial-apriorischen Strukturganzheit (in der Terminologie der Fundamentalontologie gesprochen: der *Sorge*³) und können zur faktischen Aussetzung der Existenz (sozialem Rückzug [Dissoziation] und andauerndem Nichtstun [Depression]), ja sogar zur Aufhebung eigener Existenz (zum Selbstmord) führen. Und zumal die Sprache laut einer nahezu abgedroschenen Grundwahrheit der Sprachontologie im engsten Zusammenhang mit der menschlichen Existenz steht,⁴ verwundert kaum, daß Traumata oft zu einer spezifischen Sprachstörung führen. Denn ganz unabhängig davon, ob sich die sogenannte posttraumatische Streßstörung darin niederschlägt, daß den Betroffenen Intrusionen quälen, ihn im Traum und Tagtraum Erinnerungen, so genannte Flashbacks, attackieren,⁵ oder aber ganz im Gegenteil der posttraumatische Zustand dadurch offensichtlich wird, daß sich das Trauma-Erlebnis aus der narrativ-reflektierbaren Lebensgeschichte herauslöst, so daß der Betroffene einer partiellen Amnesie verfällt und das Erlebte vergißt, die Schwierigkeit, über das traumatische Erlebnis zu sprechen, stellt sich nahezu immer ein.⁶

1 Riedesser, Peter u. Fischer, Gottfried: Lehrbuch der Psychotraumatologie. München: Reinhardt 1998, S. 79.

2 Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer 1986, § 31; S. 143.

3 A. a. O., § 41; S. 193.

4 »Vielmehr ist die Sprache das Haus des Seins, darin wohnend der Mensch existiert [sic!], indem er der Wahrheit des Seins, sie hütend, gehört.« Heidegger, Martin: Brief über den »Humanismus«. In: Derselbe: Wegmarken. (=GA 9) Frankfurt: Klostermann 1996, S. 333. Vgl. dazu noch u.a.m.: Ricœur, Paul: Die lebendige Metapher. München: Fink 1991, S. 208; Hennigfeld, Jochem: Die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts: Grundpositionen und -probleme. Berlin: de Gruyter 1982, S. 332; McDonald, Peter J. T.: Daseinsanalytik und Grundfrage. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 192 ff.

5 Maercker, Andreas: Erscheinungsbild, Erklärungsansätze und Therapieforchung. In: Derselbe (Hrsg.): Therapie der posttraumatischen Belastungsstörungen. Berlin: Springer 2003, S. 8.

6 Vgl. Piefke, Martina und Markowitsch, Hans J.: Die Bedeutung des impliziten und expliziten Gedächtnisses in der Psychotraumatologie. In: Jacobs, Stefan (Hrsg.): Neurowissenschaften und Traumatherapie. Göttingen: Universitätsverlag 2009, S. 14.

Traumata lassen sich ebendeshalb vor allem durch sprachliche Handlungen heilen. Der Traumatisierte muß sich über seine Traumatisiertheit aussprechen. Am besten durch narratives Erschließen des Quellereignisses. Zsuzsa Bánks Erstlingsroman *Der Schwimmer* handelt von dem wohl schlimmsten Kindheitstrauma, das sich nur erdenken läßt, nämlich von dem plötzlichen Verlust der Mutter. Es geht indessen nicht um einen Todesfall. Die Mutter der Ich-Erzählerin des Bánkschen Romans ist genauso lebendig wie das Gefühl, sie verloren zu haben. Die Mutter ergreift nämlich unmittelbar nach der Niederschlagung der Volkserhebung von 1956 die Flucht aus der Volksrepublik Ungarn. Sie entscheidet sich aus freien Stücken. Die Entscheidung für die Freiheit stellt indessen einen Verzicht auf Mann, Tochter und Sohn dar, die sie nicht mitnimmt, sondern verläßt. Infolge ihrer Entscheidung klammert sie sich allerdings aus dem Hauptstrom der engeren Romanerzählung aus. Ihre Geschichte, ihre Ankunft und Integration in der westdeutschen Gesellschaft der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre kurz nach dem Wirtschaftswunder, vollzieht sich in der Fremde, in der schier irrealen Gegenwart einer weit entfernten und allein schon daher unverständlichen oder nur bruchstückhaft verständlichen Ferne. Fortan gibt es die Mutter sehr wohl an und für sich, nicht aber für die Kinder: »Als es meine Mutter für mich noch gab [...]«. ⁷ Einfluß auf die Gegenwart der von ihr verlassenen Kinder hat sie nur gelegentlich und ausschließlich durch die mündliche Binnenerzählung der Großmutter, die übrigens von der persönlichen Ich-Erzählerin in eine auktorial anmutende Er-Erzählung abgewandelt und somit als absolute epische Wahrheit gesetzt wird. ⁸ So entsteht das Gefühl, als ginge es in der Geschichte der Mutter um eine ferne, sagenhafte Vergangenheit, ja um ein Märchen. Aber selbst in dieser reduzierten Weise scheint die Lebensgeschichte der entflohenen Mutter »da drüben« bis ins letzte Kapitel hinein narrativ nur insofern von einigem Belang zu sein, als sie die ausgeprägten posttraumatischen Symptome des jüngeren Bruders, anstatt sie zu mindern, auch noch verschärft und mittelbar zu seinem tragischen Ende beiträgt.

Das Muster der Posttraumatischen Belastungsstörungen, die durch die Flucht der Mutter bei Ehemann, Tochter und Sohn gleichermaßen ausgelöst werden, ist zwar von Person zu Person recht unterschiedlich, zugleich aber typisch, ja geradezu symptomatisch.

Der Vater entgegnet der plötzlichen Flucht seiner Frau, also dem jähen und gänzlichen Verzicht auf ihn als Angetrauten, als engen Vertrauten, Lebensgefährten und Partner, kurzum als Mann, mit hartnäckigem Schweigen, ja mit einem Verschweigen. Somit wird an ihm ein häufiges

7 Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt: Fischer ⁵2002, S. 8.

8 A. a. O., S. 45; 126–167.

Begleitphänomen heftiger seelischer Traumata sichtbar. Es kommt somit auch in seinem Fall zu einem klassischen sogenannten »speechless terror«,⁹ zu »einem sprachlosen Entsetzen«.¹⁰ Unmittelbar nach der Flucht seiner Frau verfällt er sogar in eine tiefe Depression, so daß sich die Frage einstellt, ob er noch überhaupt in der Lage sein wird, für die Kinder als Vater zu sorgen. Er geht weder zur Arbeit noch den üblichen Geschäften des Tages nach. Statt dessen liegt er einige Wochen lang tagaus, tagein rücklings auf der Küchenbank und starrt sich die Photos seiner Frau an.¹¹ Die Kinder erfinden für diesen Zustand des Vaters, des einzigen verbliebenen Elternteils, den sehr treffenden Ausdruck Tauchen.¹² Das ist überigens lange die einzige Äußerung, die sich mit der Titelbezeichnung *Schwimmer* in Verbindung setzen läßt. In dem impliziten Vergleich mit einem Taucher wird weder bloß eine gewisse Rezeptionserwartung geweckt noch lediglich angedeutet, daß sich der Vater einer nunmehr unterbrochenen und nicht mehr fortsetzbaren Lebensgeschichte mit seiner Frau entsinnt. Es wird vielmehr ziemlich eindeutig zum Ausdruck gebracht, daß er sich der Gegenwart, der Wirklichkeit, der »Oberfläche« ebenso entzieht, wie der gemeinsamen Lebenswirklichkeit die geflohene Mutter entronnen ist. In dem Zustand des Tauchens folgt der Vater der geflohenen Mutter auf eine paradoxe Art ein allerletztes Mal: auch er entflieht der ungarischen Wirklichkeit des sich seinem Ende zuneigenden Schicksalsjahres von 1956. Nur kommt er im krassen Gegensatz zur Mutter, solange er taucht, in keiner neuen Wirklichkeit an. Er entweicht in das Imaginäre, in das Fiktive, in das nahezu Literarische. Er erinnert sich an die gemeinsame Vergangenheit und die dahingeschwundene Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft, als würde er zu einer langatmigen Erzählung ausholen. Zur wirklichen Literatur kann es indessen erst durch das viel spätere Erzählen der Tochter werden, was ja auch verständlich ist: Das Tauchen ist eine quasi literarische Imagination, die sich aber der Sprache entzieht. Wer taucht, kann weder atmen noch sprechen. In der Taucheranalogie der Kinder klingt somit nicht nur die Erfahrung väterlicher Schweigsamkeit an, sondern auch die brennende Sorge um den Tauchenden. Taucht denn der Vater zu lange, so könnte es ihm doch geschehen, daß er nicht mehr zurückkehrt, daß er »drunten« bleibt, daß er im Rausch des Tauchens »ersäuft«. In der

9 »When people are traumatized, they are said to experience ›speechless terror‹: the emotional impact of the event may interfere with the capacity to capture the experience in words or symbols.« Kolk, Bessel A. van der: *The Body Keeps the Score. Memory and the Evolving Psychology of Posttraumatic Stress*. In: Horowitz, J. Mardi (Hrsg.): *Essential Papers on Post Traumatic Stress Disorder*. New York: New York University Press, 1999, S. 312.

10 Kolk, Bessel A. van der: Die Vielschichtigkeit der Anpassungsprozesse nach erfolgter Traumatisierung. Selbstregulation, Reizdiskriminierung und Entwicklung der Persönlichkeit. In: Derselbe (Hrsg.): *Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschung zu posttraumatischem Stress sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 181.

11 Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt: Fischer 2002, S. 7.

12 A.a.O., S. 8.

Begrifflichkeit der Fundamentalontologie ausgedrückt, ist der Vater der existenzial-apriorischen Strukturganzheit des Daseins, der Sorge, enthoben, was die drohende Möglichkeit des Existenzverlustes einschließt. Dieser Befindlichkeit¹³ wird der Vater nur infolge seines Mit-Seins, der Fürsorge von Anderen entrissen und in die nächste Phase ihres Lebens der in dem Ungarn der frühen Kádár-Ära herumziehenden kleinen Familie geworfen:

»Als man sich dann, nach dem Gottesdienst erzählte, meine Mutter sei mit einer Freundin in den Zug gestiegen, ohne Koffer, ohne Tasche, ohne Abschied, als man sich auch erzählte, ich säße jetzt, im November im Regen, und keiner hindere mich daran – erst da verkaufte mein Vater Haus und Hof.«¹⁴

Das depressive Verhalten des Tauchens ist beim Vater keineswegs ein einmaliges Verhaltensmuster. Aus der Erzählung der Tochter, in der sich auch die Familiengeschichte nach und nach erschließt, erfahren wir, daß er in der Pubertät den Verlust des Vaters in einem zwei Jahre andauernden Taucherzustand überwunden hat.¹⁵ Das Tauchen kehrt auch ein weiteres Mal zurück, als er nach der monatelangen Affäre mit einer verheirateten Frau, einer seiner früheren Jugendlieben, in eine Prügelei um Ehre und Anstand verwickelt wird und mit blutender Nase nach Hause kommt. Da bekommt er die Unmöglichkeit einer dauerhaften außerehelichen Beziehung am eigenen Leibe zu spüren und verfällt darauf offensichtlich der gleichen Art depressiver Verstimmung wie unmittelbar nach der Flucht seiner Frau. Er legt sich aufs Bett und starrt die Zimmerdecke an. Der Sohn, Isti, »weiß« nun sofort, was zu tun ist. Er zieht die Kiste mit den Bildern seiner Mutter unter dem Bett hervor, nimmt ein Photo heraus und legt es dem Vater auf die Brust.¹⁶ Daß ausgerechnet Isti es ist, der diese wortlose Handlung einer doppelten Erinnerungsstimulation vollzieht und seinen Vater, ohne auch nur eine Silbe daran zu verlieren, einerseits an das Urtrauma der ganzen Familie, nämlich an die Flucht der Mutter, und ineins damit an den Ehestand des Vaters erinnert, andererseits aber auch die ersten Tage nach dem ursprünglichen Trauma wieder in Erinnerung ruft, macht einerseits eine psychische Verwandtschaft zwischen den beiden männlichen Mitgliedern der kleinen Familie offensichtlich, andererseits deutet es darauf hin, daß der Sohn zu diesem Zeitpunkt die Möglichkeit einer Wiedervereinigung des Elternpaares noch nicht für gänzlich unmöglich hält.

13 Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer ¹⁶1986, § 29; S. 134.

14 Bánk, Zsuzsa: Der Schwimmer. Frankfurt: Fischer ⁵2002, S. 13.

15 A.a.O., S. 254. Daß der Vater in seiner Kindheit hat mehrere Traumata durchleiden müssen, läßt sich unter anderem mehr auch daran erkennen, daß er stets darum bemüht ist, die emotionale Bindung seiner Kinder an Tiere möglichst früh zu unterbinden.

16 A.a.O., S. 53.

Die seelische Verwandtschaft zwischen Vater und Sohn wird im Roman in erster Linie daran manifest, wie sie mit seelischen Traumata umgehen. Sowohl der Vater wie auch der Sohn verzichtet in solchen psychischen Krisensituationen, die sich so oder anders aus ihrem Trauma ergeben, auf die Einbindung der Sprache in die Verwindung seelischer Wunden. Statt von dem Belastenden zu sprechen, schweigen sie sich darüber lieber aus. Dieser Verzicht, in der Sprache Zuflucht zu suchen, führt indessen unausweichlich dazu, daß sich beide in einem engmaschigen Netz posttraumatischer Symptome verfangen.

Isti scheint hinsichtlich seiner Strategien, mit seinem Trauma umzugehen, ganz dem Vater nachgeraten zu sein. Er zeigt kurz nach der Flucht der Mutter ebenfalls eine gewisse Anfälligkeit für solche Belastungsstörungen, die ihn zur bewußten Vorenthaltung der Sprache zwingen.

Soo die ältere Schwester – schon vor der Flucht ihrer Mutter – zur Großmutter im Nachbardorf zieht und für einige Tage dort Unterschlupf findet, trägt es ihr der jüngere Bruder jedes Mal nach. Es dauert dann ganze Stunden, bis er sich mit ihr wieder verträgt und ins Gespräch kommt.¹⁷ Als hätte er eine schlimme Vorahnung, legt er sich bisweilen auf die Türschwelle und hindert so die Mutter daran, rechtzeitig zur Arbeit aufzubrechen, was sie in ihrem Betrieb in ernsthaften Schwierigkeiten bringt.¹⁸ Dabei legt er immer einen schweigenden Trotz an den Tag. Diese Neigung zum sozialen Rückzug und dem ihn begleitenden Schweigen, verbunden mit einer sichtbaren Anfälligkeit für Krankheiten,¹⁹ verweist auf eine besondere seelische Schutzbedürfnisse und die Sehnsucht nach Sicherheit und Geborgenheit, so daß der Verlust der Mutter offensichtlich den Sohn am heftigsten trifft.

Es läßt an dem jüngeren Bruder auch ein weiteres Symptom der Posttraumatischen Streßstörung beobachten: Bald rastet er auf dem Bahnhof aus und schlägt um sich, als die Großmutter mütterlicherseits nach Vát zurückreist, so daß er festgehalten werden muß,²⁰ bald wirft er sich vor der Abreise der Familie aus Badacsony angekleidet in den Plattensee, um seinem Wunsch Nachdruck zu verleihen, länger bei den Verwandten am Balaton zu verbleiben.²¹ Zudem manifestiert sich seine traumatische Betroffenheit in wiederholten sozialen Rückzügen, die von langem Schweigen begleitet werden, wobei die Schweigsamkeit eine

17 A.a.O., S. 11.

18 A.a.O., S. 9.

19 A.a.O., S. 11.

20 A.a.O., S. 45 f.

21 A.a.O., S. 227.

durchaus bewußte Vorenthaltung der Sprache darstellt. Ontologisch gesprochen, entzieht sich der jüngere Bruder in dieser Weise »dem Mitsein mit Anderen«:²²

»Als mein Vater zurückkam und die Fische sah, wurde er furchtbar wütend. Er schickte uns aus der Küche und verschloß die Tür. Als wir kurz darauf zurückgerufen wurden, war der Eimer leer. Die Fische lagen auf dem Tisch, fein säuberlich nebeneinander. Mein Vater hatte ihnen die Köpfe abgeschnitten. Isti nahm die Überreste der Königin und verschwand. Er sprach drei Wochen lang nicht mit uns. Er versank in einen Dämmerzustand, der schlimmer war als Vaters Tauchen. Ich hatte Angst. Wenn mein Vater seine Hand auf Istis Schulter legte, schüttelte er sie ab. Wenn wir auf Isti einredeten, tat er so, als höre er uns nicht. Vielleicht hörte er uns wirklich nicht.«²³

Gleichwohl können die sozialen Rückzüge von Isti hin und wieder durchaus sprachliche Dimensionen annehmen. Die Schwester bescheinigt ihm eine eigene Sprache, die er sich auf seinen einsamen Streifzügen an einem Fluß und durch die nahen Wälder eines Dorfes in Nordostungarn, wohin es sie nach ihrem Auszug aus Vát und Budapest verschlägt, ausgedacht habe.²⁴ In dieser nur von ihm gesprochenen Sprache nimmt er immer häufiger Zuflucht, wenn ihm jemand zu nahe tritt.

Dem schweigenden Tauchen des Vaters und dem ebenfalls schweigsamen Dämmerzustand²⁵ des jüngeren Bruders wird die Gesprächigkeit der geflohenen Mutter kontrastiv entgegengestellt:²⁶

»Als es meine Mutter für mich noch gab, erzählte sie uns Märchen, die mein Bruder für die Wahrheit hielt. Er glaubte ihr, wenn sie sagte, unsere Großmutter sei in einer Nacht ergraut. Später erzählten uns andere diese Geschichte immer wieder nur ein wenig anders. Die Geschichte meiner Mutter, die das Land ohne ein Wort verlassen hatte. Und die Geschichte ihrer Mutter, die in einer einzigen Nacht alt geworden war.«

22 Vgl. vor allem Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer ¹⁶1986, § 26; S. 118.

23 Bánk, Zsuzsa: Der Schwimmer. Frankfurt: Fischer ⁵2002, S. 22.

24 A.a.O., S. 61.

25 Vgl. a.a.O., S. 40 und 46.

26 A.a.O., S. 8.

Das Erzählen, das sprachlich verwindende Begegnen traumatischer Ereignisse des Lebens, an der zitierten Stelle durch das Ergrauen der Großmutter ausgedrückt, wird als genderspezifische Selbstverständlichkeit mit den Frauen der Familie in Verbindung gesetzt. Erzählen, das Heraufbeschwören und die sprachliche Pflege von Erinnerungen ist in dieser Familie eine Frauensache. Selbst die kollektivsingulare Familiengeschichte, durchsetzt von den verschiedensten individuellen und kollektiven Traumata, wird ausschließlich von den älteren weiblichen Verwandten der Ich-Erzählerin Stück für Stück anvertraut und so überhaupt tradiert. Für diese Art von Erzählen ist einerseits die gleiche Sachlichkeit und Schlichtheit charakteristisch, die den gesamten autodiegetischen Erzählstrang kennzeichnet. Andererseits werden, sobald sie etwas Traumatisches zu vermitteln haben, von vertraulichen Gebärden begleitet und sind von einer körperlichen Unmittelbarkeit ausgezeichnet, die einem das erzählte Trauma am eigenen Leib zu erleben und zugleich auch zu verwinden hilft:

»Als Virág fünf Jahre alt geworden war, hatte ihre jüngere Schwester aufgehört zu essen und zu trinken, hatte über Nacht Fieber bekommen und war am ganzen Körper von einer Farbe gewesen, die aussah wie Feuer. Wie Feuer, mit dem man Ende des Sommers die Felder in Brand setzt, sagt Ági, und wenn sie ein Streichholz hätte anzünden wollen, hätte sie es bloß an diese Haut zu halten brauchen. Ági hatte Tücher in kaltes Wasser getaucht und die Waden des Mädchens gewickelt, und Virág hatte auf seine Arme und Stirn gepustet, mit kleinen spitzen Lippen, um sie abzukühlen. Das Kind hatte aufgehört zu weinen, war ein letztes Mal in einen kurzen Schlaf gefallen, und als es seine Augen wieder öffnete und seine Hände anfangen zu beben, war Zoltán mit dem Fahrrad an den See gerast und hatte so laut um Hilfe gerufen, daß man aus den Häusern ringsum auf die Straße geeilt war, im Nachthemd, im Morgenmantel, in Unterwäsche, und zusammen mit Zoltán an die Fensterläden getrommelt hatte, hinter denen der Arzt und seine Frau schliefen. Bis der Arzt das Licht angeknipst, seinen Mantel überzogen, nach seiner Tasche gegriffen hatte, den Hang mit seinem Fahrrad hochgefahren, und hinter Zoltán über den Kieselweg gelaufen war, bis er die Tür hinter sich geschlossen, Ági die Hand gereicht, Virág über das Haar gestrichen, das Kind befühlt, sein Ohr an seine Brust gelegt und die Mutter das Jesusmaria, Jesusmaria verboten hatte, hatte Virágs Schwester aufgehört zu atmen, und der Arzt hatte nicht mehr getan, als ihre Lider mit zwei Fingern hinabzuziehen. So, sagte Ági, nahm

meinen Kopf zwischen ihre Hände und legte dann zwei Finger auf meine Augen, um es mir zu zeigen. So, wiederholte sie, als ich die Augen öffnete, und zog meine Lider noch einmal nach unten.«²⁷

Die geschlechtsspezifische Zweiteilung der ganzen Verwandtschaft in sich erzählend Verständigende (Frauen) und schweigsam-absondernd Zermürbende (Männer) beschränkt sich gleichwohl keineswegs nur auf den Umgang mit traumatischen Erlebnissen. Selbst Urlaubsgrüße scheinen eine reine Frauensache zu sein.²⁸ Die von Suizidalität gefährdeten männlichen Familienmitglieder verschicken auf Postkarten höchstens einen einzigen Satz mit der bündigen Mitteilung, am Leben zu sein.²⁹

Mit dem Entschluß, sich die Familiengeschichte von der Seele zu schreiben, entscheidet sich die Tochter, die Ich-Erzählerin des Romans, im Gegensatz zu Vater und Bruder, gleichwohl in deutlicher Parallele zur entflohenen Mutter, zu ihren Tanten und zur Großmutter für eine Literarisierung des Lebens, indem sie es in durchaus literarischer Weise nachzuerzählen beginnt. Sie geht mit ihren Traumata, sowohl mit dem Verlust der Mutter wie auch mit dem des jüngeren Bruders anders um als die Männer aus ihrer Verwandtschaft. Sie entflieht im Gegensatz zu Großvater, Cousin und jüngeren Bruder dem Leben als schmerzhaftem Überleben von Traumata nicht. Sie wählt nicht den Freitod. Sie bricht vielmehr das selbstzerstörerische Schweigen. Dies bedeutet indessen keineswegs, daß sie von Depression und Todesgedanken verschont wäre. Sie hat in den ersten Tagen nach der Flucht ihrer Mutter sehr wohl den Wunsch, vom Regen durchgeweicht und aufgelöst zu werden.³⁰ Sie traut sich jedoch diesem Wunsch auch nur in Gedanken hinzugeben, mithin »zu tauchen«, nur weit weg von den Männern, in der behütenden Gegenwart der Großmutter, die sie mit Vertrauen und Verständnis umgibt.

Die Sprache, in der die Ich-Erzählerin ihre Geschichte erzählt, in der sie ihre beiden großen Kindheitstraumata in schmerzende Worte faßt, miteinander kausal verbindet und dadurch verwindet, ist ein lebendiges, um Knappheit und Klarheit bemühtes, flottes Alltagsdeutsch. Die Erzählung schreitet daher zügig voran, erfaßt in einem lapidaren, nahezu anspruchslosen Stil und zugleich in sehr persönlichem Ton Örtler und Lebenssituationen, die für Land und Epoche sehr charakteristisch sind. Sie bleibt dabei stets sachlich. Metaphern werden nachgerade vermieden, um das Gefühl einer lyrischen Sprache auf keinen Fall zu erwecken. Es hat

27 A.a.O., S. 88.

28 Vgl. a.a.O., S. 60.

29 A.a.O., S. 256.

30 A.a.O., S. 13.

geradezu den Anschein, als würden die Geschwister in dieser Hinsicht schon wieder Gegensätze bilden: während Isti Metaphern und enigmatische Äußerungen nicht scheut, Verwandte beispielsweise, bei denen er gut aufgehoben war und von denen das erste Mal seit der Flucht der Mutter so etwas wie Geborgenheit erfahren hat, mit Häusern vergleicht,³¹ beschränkt sich die Ich-Erzählerin auf die Darstellung des Offenbaren und auf den narrativen Nachvollzug des Geschehenen. Dem analytischen Tiefblick zieht diese Art Erzählen den synoptischen Weitblick vor. Die Sätze der Autodiegese drängen zu einem baldigen Abschluß. Sie fließen nicht endlos ineinander hinüber. Parataktische Satzgefüge überwiegen Hypotaxen. Anstelle in die Tiefe zu gehen, bleibt die Erzählung somit möglichst an der Oberfläche. Allerdings bleibt die Gefahr der Oberflächlichkeit dadurch gebannt, daß sich die Ich-Erzählerin als äußerst scharfsichtige Beobachterin erweist: dank der Klarheit ihrer Worte bleibt an der Oberfläche stets sichtbar, was in der Tiefe vor sich geht:

»Abends, beim Tanz, war Ágis Vater hochgesprungen, aus Freude wie man später erzählte, hatte dabei sein Knie verdreht, das nicht mehr heilte, und wenige Tage darauf hatte er den Weinberg an Zoltán und Ági übergeben. Während die beiden mit Körben auf den Rücken Trauben gelesen hatten, hatte Ágis Vater auf der Veranda gesessen, ihnen zugeschaut und sein geschientes Knie auf einem Puff ruhen lassen. Als alle den ersten Wein gekostet hatten, hatte Ágis Vater den Blick gesenkt, und Ágis Mutter hatte sich bekreuzigt.«³²

Was sich zuerst als Vorwegnahme einer langen Krankheitsgeschichte anhört, nämlich daß das Knie von Ágis etwas leichtsinnigem Vater nicht mehr heilen sollte, erweist sich ein paar Sätze später als die Prolepsis des plötzlichen Todes, der wiederum nur in der religiösen Gleichnishandlung der entsetzten Frau reflektiert wird, die sich angesichts des Toten bekreuzigt. Die Erzählung bleibt auf der visuellen Oberfläche. Allerdings strahlt sie in dem Maße, daß dem Rezipienten der Blick in die abgründige Untiefe schwindeln macht. Die unermeßliche Tiefe des Entsetzens der Lebensgefährtin, ihre Religiosität, die ihr in den Gliedern steckt und aus ihr reflexartig herausbricht, wird in scheinbarer Leichtigkeit nur ›so‹ nebenbei erwähnt. Diese treffende, ja nahezu stechende, Knappheit der Erzählung läßt auch in bezug auf komplexe zwischenmenschliche Beziehungen beobachten:

31 A.a.O., S. 228.

32 A.a.O., S. 71.

»Im Winter, wenn meine Mutter sich gewaschen hatte, setzte sie sich neben den Herd, um sich die Haare zu trocknen. Im Sommer ging sie dafür in den Hof, bis mein Vater sie entdeckte und es ihr verbot. Es gab niemanden, der meine Mutter hätte sehen können, aber die Wünsche meines Vaters waren Gesetz. Meine Mutter hat meinem Vater nie widersprochen. Sie hat ihn verlassen.«³³

Der antithetische Parallelismus, auf den nicht nur unser Zitat, sondern auch der ganze Abschnitt hinausläuft, gewinnt seine Wucht indessen nicht allein aus der Verkürzung des zweiten antithetischen Satzes (*»Sie hat ihn verlassen.«*) im Vergleich zum ersten. Seine Aussagekraft rührt vielmehr von der Gegenüberstellung des schweigsamen Mannes und der mitteilbaren Frau her. Die Verslossenheit des Mannes läßt sich das Trauma zurückführen, das der Selbstmord des Vaters für ihn bedeutet haben muß. Die Sehnsucht der Frau nach Offenheit und Freiheit, dem Ausbruch aus Provinzialität gilt der Vermeidung möglicher Traumata.³⁴ In der Flucht wird das Gespräch, das sie in ihrer Ehe teils gelebt haben, teils aber auch gewesen sind, von dem sonst gesprächsbereiten Teil, eben von der Mutter, jäh abgebrochen. In dem Abbruch des Gesprächs und dem Aufbruch in eine neue Heimat wird all das zum Ausdruck gebracht, was Jahre lang nicht über die Lippen gebracht werden konnte. Das abrupte Beenden jeglichen Gesprächs wird so zum sprechendsten Akt ihres gemeinsamen Lebens, zu einer Absage eben. Bezeichnend ist, daß in der beiden Sätzen des Parallelismus das Partizip Perfekt der Umgangssprache dem bis dahin reichlich verendeten Präteritum der Schrißsprache vorgezogen wird. Dies beschwört die sprachliche Unmittelbarkeit familiärer Streitigkeiten, die dem Bruch zwischen Vater und Mutter vorausgegangen sind und an einer anderen Stelle der Erzählung tatsächlich in Erinnerung gerufen werden, allerdings mit der Bemerkung, diese Streitigkeiten hätten vor der Flucht der Mutter an Häufigkeit und Intensität nachgelassen, was der Tochter im nachhinein als böses Vorzeichen vorkommt.³⁵

Die Ich-Erzählerin läßt die Tiefe hin und wieder als Spiegelbild an der Oberfläche erscheinen, so daß jede mitgeteilte Impression von nahezu expressionistischer Wucht sein kann. Eben diese komplexe narrative Grundhaltung einer für die Sprache und das Gesprächige offenen, sich selbst gegenüber jedoch eher gelassenen Retrospektive entfesselt die Kräfte, die zur Heilung, zur Verwindung der Kindheitstraumata notwendig sind.

33 A.a.O., S. 12.

34 »Meine Mutter haßte unser Dorf. Sie sagte, Kinder sterben hier, weil sie in Jauchengruben fallen. Sie ersticken. Wo gibt es das sonst?« A.a.O., S. 8.

35 A.a.O., S. 45.

Die Erzählhandlung umspannt – mit der Ausnahme familiengeschichtlicher Rückblenden – knappe zwölf Jahre, nämlich die Zeit der Flucht der Mutter im November 1956 und die Einreichung des Ausreiseantrags der inzwischen mündig gewordenen Tochter, der Ich-Erzählerin, im Januar 1969. Diese zeitlichen Eckdaten sind narrativ kenntlich gemacht.³⁶ Die Fluchtumstände der Mutter verweisen eindeutig auf den Jahreswechsel 1956–1957. Die letzten Seiten wiederum spielen auf die Ereignisse des Jahres 1968 an, vor allem auf die Intervention der Warschauer-Pakt-Staaten in der Tschechoslowakei und den öffentlichen Selbstmord von Jan Palach auf dem Prager Wenzelsplatz. Damit bettet sich das erzählte private Trauma der kleinen Familie aus der westungarischen Provinz Vas in zwei kollektive Traumata des mitteleuropäischen Kulturraums in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu nahtlos ein. Das Ungarn von 1956 und die Tschechoslowakei von 1968 sind ja aufs deutlichste historische Parallelen. Oder um mit Robert Musil zu sprechen, es geschieht in beiden Ländern seinesgleichen.

Die narrative Perspektive bewahrt ihren Realitätsbezug und ihre Geschichtlichkeit indessen weniger durch die Heraufbeschwörung einer vermeintlich kollektivsingularen Weltgeschichte. Die familiengeschichtliche Perspektive überwiegt und bewahrt ihre Authentizität bezeichnenderweise dadurch, daß sie die Persönlichkeitsentwicklung der Helden zwar nachzeichnet, aber selbst jedweder inneren Entwicklung enthoben bleibt.

Es erzählt ja eine junge Erwachsene, die auf ihre traumatische Kindheit zwar zurückblickt, sie jedoch nur von ihrem gegenwärtigen Blickwinkel heraus zu erschließen vermag. Läßt die Erzählperspektive zuweilen aus dem Blickwinkel eines kleinen Mädchens auf das Erzählte zurückschauen, so ist sie selbst Teil einer Erinnerung. Die Augenhöhe des kleinen Mädchens ist dann stets visueller Bestandteil der im Gedächtnis bewahrten und dem Prozeß der Erzählung nun anvertrauten Erinnerungsbilder. Die Ich-Erzählerin erweckt nie das Gefühl, ihre Authentizität dadurch zu erlangen, sich in die Kindheitsperspektive versetzen zu können. Sie spielt keine Persönlichkeitsentwicklung ihrer selbst vor. Dies würde ja notwendig voraussetzen, bisweilen als allwissende auktoriale Erzählerin auf sich blicken zu können. Genau dies ist gleichwohl bei einer authentischen Autobiographie aus narratologischen und literaturontologischen Gründen unmöglich. Die narrative Retrospektive entspringt im Bánkschen Roman vielmehr einer Zeit und d.w.s. einer Entwicklungsstufe der Selbsterkenntnis und des Selbstverständnisses, in und auf der die Kindheitstraumata schon verwunden sind, was in der erst auf den letzten Seiten bekannt gegebenen Entscheidung der Icherzählerin zum Ausdruck

36 A.a.O., S. 128; 284.

gelangt, das vertraute Land der Kindheit, die Volksrepublik Ungarn, für immer zu verlassen, zu der geflohenen Mutter zu gehen, bei ihr zu wohnen und im politisch-kulturellen Exil ein neues Leben zu beginnen.

In einer Gesellschaftsordnung, die sich ausgerechnet dadurch konsolidieren konnte, daß sie ihren Untertanen eine offizielle, ideologisch vorgeschriebene Interpretation der Ereignisse des Jahres 1956 aufzwang, von jedem als politisches Credo einforderte und höchstens das Schweigen, das Verschweigen eigenen Leidens duldete, geht das Erzählen der eigenen Traumatisiertheit schon an und für sich mit höchster Absonderung einher. Die Erzählung schildert in der Tat das Leben jener untersten Schicht der sozialistischen Gesellschaft, die von der Diktatur ideologisch nicht mehr so richtig erfaßt werden konnte. Auf die Republikflucht der Mutter folgt als Parallele eine ständige Flucht der verwaisten Familie innerhalb der Heimat. Der Grund für den inneren Zwang dieser halbnomadischen Lebensführung ist nur zum Teil in der Unfähigkeit des Vaters zu suchen, ohne Frau für Tochter und Sohn zu sorgen. Die Entscheidung des Vaters, den Bauernhof aufzulösen und die engere Heimat zu verlassen, zuerst zu einer Tante in Budapest, dann zu Verwandten in Nordostungarn und am Plattensee zu ziehen, läßt sich ebenfalls nur zum Teil auf die Depression des verlassenen Mannes zurückführen. Es spielen bei dieser Überlebensstrategie soziale und politische Überlegungen eine viel größere Rolle. Vor allem treibt den jungen Vater von dreißig Jahren die Angst, wegen des schmachvollen Umstandes, von der eigenen Frau, zudem von der Mutter zweier kleinen Kinder, verlassen worden zu sein, ein ständiges Thema der Öffentlichkeit des Dorfes zu sein. Ein weiterer Grund zu den ständigen Umzügen ist wohl die Hoffnung, so auch den forschenden Blicken der Behörden besser entwischen zu können.³⁷ Durch die Republikflucht der Mutter gilt ja die Familie als politisch vorbelastet.

Am Ende des Romans wiederholt sich diese zweifache Entscheidung zur Flucht, einmal aus dem Land und einmal innerhalb des Landes, wenn die Tochter, die Ich-Erzählerin des Romans, den Entschluß faßt, aus der Anonymität der apolitischen Bevölkerung herauszutreten und den Ausreiseantrag zu stellen. Der Vater, der auf die Flucht der Mutter mit Depression und Verschweigen geantwortet hat und die Situation weder zu verantworten noch zu meistern wußte, gewinnt durch seine Rolle als Vater Einblick in den Prozeß dieser Entscheidung und heißt ihn gut. Da seine Tochter zugleich die Ich-Erzählerin des Romans ist und diese Entscheidung am Ende der Erzählung durch das Erzählen selbst literarisch schon begründet worden ist,

37 Es stellt sich erst allmählich heraus, daß der Vater nach der Flucht der Mutter mehrmals polizeilich vernommen worden ist. Vgl. a.a.O., S. 251.

heißt er schließlich nicht nur den Entschluß der Tochter gut, ihn und das Land, zu verlassen, sondern zugleich den gesamten Vorgang der Erzählung und so auch das Besprechen, das öffentliche Besprechen, ihrer familiären Traumata. Das Ende des Romans markiert in dieser Weise den gelungenen Vollzug einer Autotherapie, die eine gewisse Ausstrahlung auf den Rest der Familie hat.

Bei einer Flucht rettet sich der Fliehende dadurch, daß er ein Land, wo ihm die Existenz unmöglich geworden ist, nach einem jähen Entschluß verläßt und in ein anderes Land flieht. Das Asyl land bietet dem Fliehenden Zuflucht. Das Verlassen der alten und die Einbürgerung in der neuen Heimat bedeutet zugleich einen Wechsel der Sprachen. Der Roman von Zsuzsa Bánk erzählt das Verlassen des Ungarn der frühen Kádár-Ära in einem zeitgenössischen Deutsch, das durch seine fließende und nahezu familiäre Unmittelbarkeit besticht. So entsteht der Eindruck, daß hier jemand erzählt, der nicht an der deutschen Literatur und deren stilistischer Tradition geschult ist, sondern sich die Sprache des alltäglichen Lebens angeeignet hat und nun zum leitenden Vorbild nimmt. Die schönste deutsche Umgangssprache, der die Romanerzählung ihre Wucht und zugleich ihre nahezu unbeschwerte Leichtigkeit verdankt, ist somit auch ein Flüchtlingsdeutsch. Mithin eine Sprache, in der die erzählende Tochter Zuflucht gefunden hat. Dem Grundsatz des Aristoteles vom Menschen als ζῶον λόγον ἔχον,³⁸ als sprechendem Wesen, hält Heidegger bekanntlich den sprachontologischen Grundsatz entgegen, die Sprache spreche.³⁹ In der Flüchtlingsliteratur spricht sich stets die Sprache der Flucht, ein aufhebender Wechsel des Seins aus. Die Sprache, die Flüchtlinge sprechen, ist somit eine Sprache, die sich einem als Zuflucht zuspricht. In ihr wird Zuflucht einerseits gewährt, andererseits gewahrt. Und darin besteht der ontologische Vorzug jeglicher Flüchtlingsliteratur. Sie erhebt in der Rezeption ihre Leser in den Stand, am Geflohen-Sein beteiligt zu sein. Es ist ja ein gewohnter, d. h. zum Bewohnen der Sprache, des Hauses des Seins, gehörender Grundzug von Literatur, daß sie durch die Identifikation verwandelt. In diesem Fall in eine junge Frau, die ihre Kindheitstraumata, ausgelöst durch die Flucht der Mutter, durch die Erzählung, dieser narrativen Begründung der Entscheidung, selbst zu fliehen, verwindet.

Dieser literaturontologische Grundzug der Erzählung, nämlich uns während der Rezeption am Geflohen-sein zu beteiligen, ja uns geflohen sein zu lassen, wird durch Sprachliches ermöglicht. So sehr sich die Erzählung von der neuen Sprache der Mutter auch immer beflügeln läßt, das Erzählte bindet sie an den Vater und an das Vaterland Ungarn. Der Erzählprozeß trägt dem

38 Pol., 1253a 9 ff.

39 Heidegger, Martin: Die Sprache. In: Derselbe: Unterwegs zur Sprache. Stuttgart: Neske ¹¹1997, S. 12.

nicht nur in den minutiösen Schilderung aller Facetten des ungarischen Alltags der 1960er Jahre Rechenschaft. Das Flüchtlingsdeutsch des Romans bedient sich des öfteren ungarischer Wörter und Ausdrücke. Nicht nur die Namen bewahren so den meisen Rezipienten des Romans ihr fremdländisches Äußeres und ihren exotischen Klang. Es werden in den Erzählstrom immer wieder einzelne Wörter geschmuggelt, die sich von ihrer deutschen Umgebung abheben. Es wird etwa nicht Tee aus Georgien oder *Grusinien Tee* serviert, sondern *Grúztee*, so daß die ungarische Zusammensetzung genommen und nur das zweite Wortglied eingedeutscht wird.⁴⁰ Ein in Ungarn sehr beliebter Kuchen von Emil Gerbeaud, dem Schweizer Konditor in Budapest, heißt in ungarischer Schreibweise und in einer ähnlichen Mischform *Zserbókuchen*.⁴¹ Der sprachliche und kulturgeschichtliche Zusammenhang bleibt in dieser Schreibweise jedoch fast jedem Deutschen vorenthalten. Ähnliche Beispiele ließen sich noch lange aufzählen. Weder die Erzählung noch das Buch löst diese Eigentümlichkeiten, ja diese sprachliche Eigensinnigkeit auf, so daß die Vermutung naheliegt, es geht hier um sprachlich Wesentliches.

Durch die Unsicherheit, die in jedem Rezipienten hervorgerufen wird, dem keine ungarische Sprachkompetenz zur Verfügung steht, wird das Gefühl der Fremdheit, die der Flüchtling aus Ungarn, die Mutter sowohl als auch die Tochter, die Ich-Erzählerin des Romans bei ihrer Integration in die deutsche Gesellschaft der 1960er Jahre empfunden haben muß, in den Erzählvorgang zurückprojiziert. In dieser schimmernden Widerspiegelung wird es als existentielle Befindlichkeit jedweden Flüchtlings im deutschen Sprachraum auch für Deutsche zum literarischen Erlebnis. Es mag als ein unscheinbares stilistisches Mittel vorkommen, es ist das aber deutlich mehr. Dieses Phänomen der Mischung von Erst- und Zweitsprache gehört zum tragenden Grundzug jenes dichterischen Versuchs, der in dem Bánkschen Roman zum literarischen Ereignis wird. Es hilft eine Grundwahrheit des Flüchtlingsdaseins nachzuvollziehen: Migrationstraumata bleiben mit der Flucht insofern fest verwachsen, als ihre Verwindung schon in der Sprache der Zuflucht vor sich geht, da sie von dem Erfolg der Integration in der neuen Heimat abhängt, mithin davon, ob der Fliehende in dem ihm fürs erste noch fremden Haus des Seins in der Tat Zuflucht findet. Denn der Weg zur Zuflucht führt unumgänglich durch den komplexen und paradoxen Vorgang einer Verfremdung im Vertrauten. Nur durch diese Verletzung von Denk- und Sprachregeln wird die Sprache als Haus des Seins schließlich doch nicht vertan und versäumt, zu guter Letzt nicht ver-*letzt*.

40 Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt: Fischer 2002, S. 112.

41 A.a.O., S. 66.