

Tanulmány

Papp Ágnes Klára¹

A „NYELVI ARC” MINT MŰFAJI PROBLÉMA: BAHTYIN KONTRA PAUL DE MAN

– Kérdésfelvetés Weöres Sándor *Psychéje* kapcsán –

A „nyelvi arc” fogalma Bahtyin és Paul de Man elméletében

A most következő gondolatmenet² a „nyelvi arc” kérdését két irányból próbálja megközelíteni, pontosabban két gondolkodó: Paul de Man és Mihail Bahtyin³ „arcfogalmát” vizsgálja, a köztük lévő elméleti űrt próbálja kitölteni, közös pontjait megtalálni. Az összehasonlítás kiindulópontját az képezi, hogy mindketten műfaji kódként (is) beszélnek az irodalmi szöveg arcadásának módjáról. Közismert, hogy Paul de Man a *Hypogramma és inskripció* című tanulmányában foglalja össze mindazt, amit a líraolvasás alakzataként értelmezett prosopopeiáról mint arcadásról ír. Ebben a tanulmányban szerepel a prosopopeia mint „magának az olvasónak és az olvasásnak az alakzata”, „arc adományozása”, „a költői diskurzus alaptrópusa”, és végül, mint katakrézis, lévén, hogy „a *prosopeia* azt jelenti, hogy arcot *adni*, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik”.⁴ De a „nyelvi arc” kérdése már előbb, a romantika kapcsán előtérbe kerül az 1984-es *The Rhetoric of Romanticism* kötet több írásában.⁵

¹ A szerző a Károli Gáspár Református Egyetem tanszékvezető egyetemi docense.

² A tanulmány alapját képező előadás a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen rendezett *Az arc misztériuma – másság és reprezentáció* című nemzetközi konferencián hangzott el, 2019. május 12-én.

³ A kettőjük elméletének rokonságáról, összeegyeztethetőségéről, a kérdés angolszász recepciójáról magyarul lásd: MENYHÉRT Anna, „Dialógus, ideológia, perszonifikáció: Bahtyin/Volosinov és Paul de Man”, in MENYHÉRT Anna, *Egy olvasó alibije* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2002), 179–279.

⁴ PAUL DE MAN, „Hypogramma és inskripció”, ford. NEMES Péter, in PAUL DE MAN, *Olvasás és történelem* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 395–432, 422, 425, 427, 421, kiemelések az eredetiben.

⁵ PAUL DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984.) Ebben a kötetben szerepel a *Wordsworth és a viktoriánusok*, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, az *Antropomorfizmus és trópus a lírában* és *Az eltorzított Shelley*. *Nota bene* az utóbbi tanulmány eredeti címe – *Shelley Disfigured*, akárcsak az *Autobiography as De-Facement* – a nyelvi archoz, illetve annak elvesztéséhez kapcsolódik. Lásd „A kitörlés vagy olvashatatlanná tétel (effacement) való-

Az arc fogalmát ezzel összhangban „beszélő arcként” határozza meg a *Wordsworth és a viktoriánusok* című tanulmányában: „Az »arc« mindenekelőtt »beszélő arc«, a beszéd helye, az artikulált nyelv létének szükséges feltétele.”⁶ Vagyis a prosopopeia, és ennek következtében maga a líra, ebben az értelmezésben a hang elsőbbségével jellemezhető a beszélő szubjektummal szemben, aminek képzetét a befogadó teremti meg az olvasás során. A Paul de Man-féle arcfogalom további vonásait tárja fel az a gondolat, amit a szerző még mindig a Wordsworth és a romantikus lírafogalom kapcsán fejt ki: „Az ember azért képes megszólítani másokat és másokkal szembesülni (az arcukba nézni), mert arca van, arca viszont csakis azért van, mert részt vesz egy olyan diskurzus-formában, amely se nem egészen természeti, se nem egészen emberi...”⁷ Ebben az állításban az arc fogalma mindenekelőtt előfeltételezi a diskurzus fogalmát, ez alapján azt mondhatjuk, hogy a líra azért kényszerít bennünket arcadásra, mert a lírai hang feltételezi a diskurzust, és minden diskurzus feltételez egy beszélőt. (Ehhez kapcsolható az *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmány következtetésében a „megjelenített hang instanciája”: „Mindен szöveg, mint szöveg megértésre kényszeríti az olvasást. Amit lírának nevezünk, tehát a megjelenített hang instanciája [...] a trópus antropomorfizmussá váló transzformációja. A líra nem műnem, hanem egyike azoknak a neveknek, amellyel a megértés defenzív mozgását jelöljük.”⁸) Ha előrefutunk a gondolatmenetünkben, ez az arc alapvető dialogikusságát feltételezi: „Olvasni pedig annyi, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejtetni [...] – vagyis nem más, mint végtelen prosopopeia, melynek révén a halottak archoz, hanghoz jutnak, amely lehetővé teszi számunkra, hogy megszólítsuk őket.”⁹

Itt jutunk el a másik gondolkodónkig: Bahtyinig, aki *A szó a regényben* című tanulmányában a költészet és a regény, próza¹⁰ viszonylatában ír a műalkotásban megképződő nyelvi arcról, méghozzá a kétféle, az orosz teoretikus által alapvetőnek

ban az arc, franciául figure elvesztése. Rousseau-nak immár nincs, vagy aligha lehet arca (hiszen a nyomok nem mind tűntek el, ám több mint a felük kitörlődött). Akárcsak a Hardy-elbeszélés főhőse, ő is eltorzult (disfigured), défiguré, arca olvashatatlanná válik (defaced).” Paul de Man, „Az eltorzított Shelley”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Partitura* 5, 1. sz. (2010): 3–28, 10.

⁶ Paul de Man, „Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. FOGARASI György, *Helikon* 46, 1–2. sz. (2000): 115–124, 120. A „beszélő arc” megfogalmazást Wordsworth *Prelude*-jéből meríti Paul de Man.

⁷ de Man, „Wordsworth és a viktoriánusok”, 121.

⁸ Paul de Man, „Antropomorfizmus és trópus a lírában”, ford. NEMES Péter, in de Man, *Olvasás és történelem*, 392–393.

⁹ de Man, „Az eltorzított Shelley”, 27.

¹⁰ Bahtyin „költészetről” és „regényről”, „prózáról” mint egymással szembeállított beszédmódokról értekezik, amelyek alapján elkülöníthető a költői és a prózai műfajok csoportja (ez utóbbinak reprezentatív képviselője a regény). Ennek köszönhető, hogy sokszor szinonimaként használja a regényt és a prózát, mint a monologikus költői beszédmóddal szembeállított dialogikus beszédmód megnevezését.

tartott irodalmi beszédmód különbsége kapcsán. Itt a költészetet mint alapvetően monologikus: egyetlen hangra, a költő hangjára „hangszerelt” műfajt definiálja, ezzel szemben a regény(próza)t mint soknyelvű, sokszólamú, dialogikus műfajt határozza meg: „A költészet személytelessé teszi a mindennapokat a nyelvben, míg a próza [...] gyakran szándékosan különválasztja, testet öltött képviselőkkel megszóltatja, és kiúttalan regénybeli párbeszédekben dialogikusan szembeállítja őket.”¹¹ Noha már a fentiekből is sejthető, hol fog helyet kapni az „arc” ebben az elgondolásban, lássuk magának a tanulmánynak a megfogalmazását: „[a költészetben] nem szabad, hogy a szavak mögül egy szociálisan tipikus *nyelvi arc* (egy potenciális elbeszélő arca) kandikáljon elő. A költői alkotásban mindenütt *egyetlen arcot látunk: a szerző¹² nyelvi arcát*, aki úgy felelős a mű minden egyes szaváért, mint a sajátjáért.”¹³ Ezzel szemben a „prózaíró nem tisztítja meg a szavakat az idegen intencióktól és tónusoktól [...], nem rekeszti kívülre azokat a *nyelvi arculatokat és beszédmódokat* (a potenciális elbeszélő-szereplőket), melyek átderegenek a szavakon és nyelvi formákon.”¹⁴

A két tanulmányt egymás mellé helyezve egy olyan elméleti keret látszik kialakulni, ahol a (nyelvi) arc mint a műalkotás megértésének, a dialógus létrejöttének elengedhetetlen feltétele határozódik meg. Ez legnyilvánvalóbban Paul de Mannál,

¹¹ Lásd még: „hangsúlyozzuk: a legtöbb költői műfajban a költői stílus elengedhetetlen előfeltétele a nyelvi rendszer egysége, valamint a benne önmagát közvetlenül realizáló individualitásnak – a költő nyelvi és beszédbeli individualitásának – az egysége [...] a regény ellenben nemcsak, hogy nem támaszt ilyen követelményeket, hanem [...] a valódi regénypróza előfeltétele épp a nyelv belső rétegzettségé: a nyelv mint szociálisan heterogén beszédmód-sokféleség, mint individuális szólamokból felépülő heterofónia.” Mihail BAHTYIN, „A szó a regényben”, ford. S. HORVÁTH Géza, in Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája – A szó a regényben* (Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007), 107–345, 116, 154.

¹² Fontos itt megjegyeznünk, hogy mai irodalomértésünk szempontjából ebben az 1934–35-ben írott tanulmányban megtevesztő lehet a „szerző” fogalma. Bahtyin semmiképpen sem a szerző naiv, életrajzi fogalmát érti rajta, és nem az életrajzi szerző és a vesszuszubjektum erőltetett azonosítását szorgalmazza. Erről árulkodik, hogy a szerző „nyelvi arcáról”, azaz a mű szövege által megteremtett arcról, személyiségről (lásd még 9. lábjegyzet: „nyelvi és beszédbeli individualitásról”) ír. Már az 1926-os *A szó az életben és a költészetben* című tanulmányában, ahol a „szerző”, a „hős” és a „hallgató” interakcióját vizsgálja mint a műalkotás formai jegyeit alapvetően meghatározó viszonyrendszer, így ír Bahtyin: „a szerzőt, a hőst és a hallgatót mi sosem a művészi eseményből kiemelve nézzük [...]. Eleven erőknél tekintjük őket, amelyek alapvetően meghatározzák a formát és a stílust [...]. Ezért azok a lehetséges meghatározások, amelyeket az irodalomtudós vagy a társadalomtörténész adhat szerzőről és hőseiről (a szerző életrajza, a hősök pontosabb időrendi és szociológiai elhelyezése stb.) bennünket nem érdekelnek: a mű struktúrájának nem közvetlen részei, határain kívül rekednek. Másfelől csupán azt a hallgatót vizsgáljuk, akivel maga a szerző számol.” Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba (Budapest: Európa Kiadó, 1985), 40.

¹³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163, kiemelések tőlem: P. Á. K.

¹⁴ Uo., 165, kiemelések tőlem: P. Á. K.

„az olvasás vagy megértés figurájának”¹⁵ titulált önéletrajzi diskurzus kapcsán fogalmazódik meg: „a prosopopeia figurája egy hiányzó, holt vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, amely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel. [...] a hang szájat, szemet s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: prosopon poiein, maszkot vagy arcot (prosopon) adni.”¹⁶ A műnemek pedig – ez Bahtyinnál fogalmazódik meg koncepciónálisan, Paul de Mannál a líra meghatározásából kiindulva feltételezhető¹⁷ – mint a diskurzus ezen vonását különbözőképpen kihasználó írásmódok tételeződnek: a líra a de Man-i gondolatmenetben olyan diskurzusként, amely az arc nélküli hang megszólalásával arc kölcsönzésére készíti az olvasóját; az elbeszélő műfajok (melyek közül Bahtyin a regényt emeli ki) pedig, mint olyan művek, amelyek a szövegben magában arcot adnak a hangnak (azaz fikciót képeznek), vagy fordítva: arcokat szólaltatnak meg, személyiségeket beszéltetnek (sőt állítanak dialógusba), és ezzel egész világlátásukat, következőképp világlátást is megteremtik. Ennek a koncepciónak a gyakorlatba ültetésére különösen alkalmasnak látszik Weöres *Psychéje*, egyrészt mint olyan alkotás, amely a legkülönbözőbb műfajokat foglalja magában a lírai költeménytől az önéletrajzi elbeszéléstől az értekezésig, amivel – különösen a megjelenés utáni időkben – komoly vitát indított el a recepcióban arról, hogy az egész korpusz milyen műfajúnak tekinthető (a javaslatok közt a verseskötettől a regényig a legkülönbözőbb meghatározások szerepelnek).¹⁸ Másrészt mint olyan mű, amely önmagában viszi véghez, a szövegalkotás részévé teszi a folyamatot, melynek során a hangból arc, alak, sőt Psyché esetében hangsúlyozottan test válik.

Ugyanakkor előre kell bocsátanunk, hogy már a rövid felidőzésben is jól érzékelhetők a két elképzelés közti feszültségek, mindenekelőtt abban, hogy Bahtyin arcot, a „*szerező nyelvi arcát*” feltételezi a lírai megszólalás mögött, míg Paul de Man épp ellenkezőleg: az *arc értelmezésre kényszerítő hiányát* tekinti a líraolvasás feltételének, ezzel lírai szövegen olyan szöveget értve, amely önmagában csak hang, arc nélkül.

Ezt a két teoretikus koncepciója közt fennálló eltérést tovább élezi Weöres művének példája, hiszen már a költeményeket nézve is kérdésessé válik, hogy mi alapján is adunk arcot, illetve kinek az arcát kölcsönözzük a versek hangjának: a 19. század eleji költőnéit, vagy a 20. századi költőit, azaz a versekből szóló hang vagy a kötet címlapján először szereplő név irányít-e bennünket. Vagy, ha Bahtyin fenti megha-

¹⁵ Paul de MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 8, 2–3. sz. (1997): 93–107, 99.

¹⁶ Uo., 101.

¹⁷ Amennyiben, amikor a líráról, mint a befogadót arcadásra készítő olvasásmódról beszél, előfeltételezi, hogy vannak szövegek, amelyek *nem így* működnek: nem csak arc nélküli hangként szólnak meg.

¹⁸ A kérdés recepcióját összefoglalja: TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Psyché* (Budapest: Akkord Kiadó, 2008), 32–37.

tározásából indulunk ki, melyik hangot és a hozzá tartozó arcot értjük a „szerző nyelvi arcán”: Psychéét vagy Weöresét? És ha mindkettőt (amint azt az eredeti kiadás sugallja, ahol rögtön Weöres neve után szerepelt Psyché neve – eldönthetetlené téve, hogy ez a szerzői név része, vagy már a cím, és az *Egy hajdani költőné írásai*ból pedig maga a cím-e vagy csak alcímnek tekinthető¹⁹), szóval abban az esetben, ha mindkét név valamilyen módon a „szerző nyelvi arcát” jelöli, akkor ez nem vonja-e kétségbe a monologikusságot már a versek esetében is, amennyiben a két arc, két hang óhatatlanul kölcsönhatásba kerül. Erre a kérdésre az elemzés végén próbálunk választ adni, a műfaj és az arcadás módja közti összefüggés fényében.

Az arcadás fokozatai Weöres művében

A „nyelvi arc” megteremtése szempontjából először is a „Psyché tollából” származó (azaz Weöres művének fikciója szerint²⁰ Lónyay Erzsébet által írott) szövegeket kell elkülönítenünk a róla vagy neki szóló egyéb írásoktól. E kettő elválasztása azért alapvető, mert míg az első csoport egyes szám első személyű *hangként*, a beszéd alanyaként, a lejegyzett mű forrásaként definiálja a költőnt (és ezzel minket, befogadókat készlet többé-kevésbé a figura megteremtésére, *elképzelésére*), addig a második csoport a beszéd megszólítottjaként (második személyben) vagy tárgyaként (harmadik személyként) maga teremt arcot, alakot, testet Psychének. (Jellemző a műre, hogy e kettő közt különféle átmeneteket teremt, például a levélváltásokban vagy a fiktív, illetve valós művek fordításaiban – erre később még visszatérünk.) A kétféle – *hangként* és *fiktív alakként*, *szereplőként* – megteremtett szubjektivitás egyben eltérő befogadói, olvasói magatartást feltételez: az első esetben ez a hanghoz való arcadással írható le, a másodikban a szöveg által megteremtett alak rekonstrukciójával. (Ehhez hozzá kell tennünk, hogy ez a csoportosítás független attól a kérdéstől, hogy maguknak a szövegeknek ténylegesen ki a szerzőjük: Weöres írásai-e vagy intertextusok.)

E két típuson belül azonban további fokozatokat különíthetünk el. A Lónyay Erzsébet által írott szövegek első csoportját maguk a versek alkotják, amelyekre Paul de Man teóriája minden további nélkül alkalmazható. Ez a korpusz képezi az egész kötet magját. Ez tekinthető a mű fókuszának abból a szempontból, hogy az itt még „arctalan”, a befogadó antropomorfizáló tevékenységére szoruló szöveg később e hang köre teremt alakot. Azt, hogy ez a korpusz valamiképpen a kötet „magja”, „fókusza” alátámasztani látszik az a tény, hogy ezek a szövegek születtek legkorábban. (Egyes darabjai már a *Merülő Saturnus*ban napvilágot láttak 1968-ban. Az első darabok ’64-es keletkezését valószerűsíti, hogy az *Utószó* fiktív kutatója is arról ír,

¹⁹ Az első kiadás belső címlapján ez szerepelt: „Weöres Sándor. Psyché. Egy hajdani költőné írásai.”

²⁰ Innentől kezdve természetesen valamennyi fiktív hang és szereplő jellemzésére vonatkozik a „Weöres művének fikciója szerint” megjegyzés.

hogy „Az ismeretlen poetria tíz verse, teljes neve nélkül, »Psyche« jelzéssel, egy vegyes régi kézirat-kötegből bukkant elő 1964-ben.”²¹⁾

E tekintetben azonban ki kell emelni – mint a mű további részei és azok arc- és alakteremtő tevékenysége felé mutató részeket – az önreflexív szövegeket. Akár ön-életrajzi vonatkozásúak, mint az *Éjszaka s virradat*, *Az oktalan*, az *Epistola ennen magamhoz*, akár a saját életével, költői létével, önmagával számot vető versek közé tartoznak, például a *Tarantella*, *Az én Daemonom*, a *Psyche confessioja*, a *Thais kerserve*, a *Tükör előtt*, stb. (a két csoport közt természetesen bőven vannak átfedések). Kiemelendők ezek a művek mindenekelőtt azért, mert Psyché ezeknek egyszerre alanya és tárgya. Itt külön érdemes figyelni a tükör motívumára, ahol a versszubjektum mint szemlélő és mint a szemlélet tárgya egyszerre van jelen, az arc nemcsak a beszélő alany számára érzékelhető „belső arc”, hanem „külső arccá”, vizuálisan érzékelhető *arcképpé válik*. (Lásd: *Acrostichon*, *Tükör előtt*, *Nap kelte*. A tükör, a kettősség, és a Weöres gondolkodására oly jellemző egymást kiegészítő ellentétek az egész kötetet áthatják kezdve a férfi-nő kettősségtől egészen a lélek és a test kettősségéig.²²⁾ Másrészt azért is érdekesek az önreflexív versek, mert – *különösen az ön-életrajzi témájúak* – nemcsak a szubjektum megalkotásának lírai módozataival élnek, hanem egy teret, időt és hőst teremtő történetet állítanak a szubjektum mögé: a hang antropomorfizációját elősegítik azzal, hogy *narratív identitást* teremtenek. Érdemes felhívni a figyelmet e versek hangjának „testet öltésével” kapcsolatban a Psyché nevében rejlő utalásra, és arra, hogy az önreflexív versek milyen gyakran használják a testetlen, megfoghatatlan, repülő lény képét²³⁾ saját szubjektumuk megteremtésére; kezdve az olyan játékos „zsengéken” mint *A késértet*, vagy *A boszorkány*, folytatva az álom, a képzelet fikcióját felhasználókkal (*Barátnéjaimnak*: „Psyché nem tetem,/ Szita-szárnya sintsen,/ Könnyebb mint a moly,/ Hogy árnyat ne hintsen,/ Láthatatlan gomoly”; *Maylad Jósefné Haller Christának*: „Távolbúl lebegek, látlak is, és te nem./ Fúvllat vagyok én rebben a lámpa láng”), egészen a *Psyché confessiojái*g. E tekintetben ez a motívika a lélek (psziché)–test, a hang–alak (szereplő), illetve az alany–tárgy kettősségét a képzelet–valóság, a halhatatlan–halandó

²¹⁾ A *Psychéből* idézett részletek a Steinert Ágota által gondozott kiadásból származnak. A továbbiakban a prózai részletek után szerepelő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. WEÖRES Sándor, *Psyché: Egy hajdani költőné írásai*, kiad. STEINERT Ágota (Budapest: Helikon Kiadó, 2010), 267.

²²⁾ Harmath Artemisz kíséri figyelemmel a tükör metaforájának és a tükrösségnek a műben játszott szerepét az identitás megteremtésének és elbizonytalanításának viszonylatában. HARMATH Artemisz, „Psyché, a papír és a prostitúció”, *Alföld* 64, 2. sz. (2013): 91–103. A tükör metaforájának jelentőségéről Bartal Mária a következőket írja a *Tükör előtt* kapcsán: „E versben a tükör metaforájának segítségével jön létre test és lélek, kint és bent, női és férfi szétválaszthatóságának illúziója” BARTAL Mária, „Amor és Psyche karneválja – testrepresentációk és az Apuleius-betét-történet újraírásai a *Psyché*-ben”, in BARTAL Mária, *Áthangzások: Weöres Sándor mítoszpoétikája* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014), 345–387, 381.

²³⁾ A motívumot, az álom motívumával összefüggésben, részletesen elemzi uo., 369–387.

kettősségként értelmezi. A versekben a testetlenség legalább olyan fontos szerepet játszik, mint a mű elbeszélő részeiben (Psyché alakjának megteremtésében) a testi-ség; eljátszva Psyché láthatatlanságának, test nélküli hangszerúségének és szereplő-ként, fiktív alakként nagyon is kézzel fogható, érzéki valójának ellentétével. A két végletet kapcsolja össze, teszi egymás tükörképévé a *Psyché confessioja*:

Ha majdan egyszer tsendre térek,
Nem forgok többé: meg-lelem,
Hogy Szerelemre vált a Lélek
S Lélekre vált a Szerelem.

A hang antropomorfizációjára készített versekhez képest az alakteremtés egy következő fokozatát képviselik, a narratív identitás megképzését alapozzák meg a versekhez kapcsolódó paratextusok, amelyek hozzásegítik az olvasót, hogy a lírai művek hangjának arcot adjon. Akár úgy, hogy egy konkrét élethelyzést rajzolnak meg (például „Eme pásztori Idyllum megett valóságos történet rejlik...”: kommentár a *Meg-lepett szeretőkhöz*); akár úgy, hogy megjegyzést fűznek hozzá, és ezzel árulnak el többet a beszélőről („Hát így vagyunk. Őrizzem-é féltett szabadságom? Azt hiszem bármikor vissza szerezhetem, de alig leszen kedvem akarnom.” *Zedlitz Miksa báróhoz*); akár egyszerűen úgy, hogy térben, időben elhelyezik a verset, ezzel a szerző életútját követhetővé, vagy az ajánlások, címzések alapján ismeretségeit feltérképezhetővé téve (például „*Nagy-Mihályon, Desevffi József Bátyáméknál, 1812. év Novemberében*”; *Illustrissime Kazinczy Ferencz Úrhoz; Mariska leányom*). Ennek részét képezi a versgyűjtemény időrendje, ciklusokba rendezése, amiből egy életút rajzolódik ki (*Hegyaljai évek 1808–1812, Bolyongás évei 1813–1816, Asszony évek 1817–1831*) az ebben elhelyezett versek egyszersmind úgy értelmeződnek mint – téma-választásukkal, hangnemiükkel – *Lónyay Erzsébet* életének egyes szakaszairól is valló írások.

A költeményektől még jobban elszakadnak, de a paratextusokban megkezdett fiktív figurateremtést folytatják azok a még mindig Psyché által írt különféle műfajú prózai betétek (emlékezés, levél),²⁴ amelyek életének egy-egy korszakáról tanúskodnak. Ezek már egyértelműen narratív identitást teremtő, történetelvű elbeszélések, ugyanakkor – lévén, hogy az önéletrajzi elbeszélés különféle hangjait szólaltatják meg – a lírához hasonlóan a személyes vallomás státusra tartanak számot: alanyuk, egyszersmind tárgyuk a költő. Ezt támasztja alá, hogy egyes költemények, ame-

²⁴ A *Levélváltás 1821–22* című rész a *Psyché* első kiadásában még nem szerepelt, csak a későbbi kiadásban toldotta hozzá Weöres a műhöz. De már az első kiadás is tartalmaz levelezéssel rokon szövegeket, mindenekelőtt szép számban episztolákat (*2 zettli Josónak, Ifjú báró Vesseléni Miklós-hoz, Illustrissime Kazinczy Ferencz úrhoz, Levél cousinomnak Újhelre, Válasz Josónak stb.*), illetve ilyen a kutató utószavába foglalt állítólagos Toldy-kritika, vagy ugyanitt Lónyay Erzsébet által Fáy Andrásnak címzett levél részlete.

lyek Psyché emlékeit, életének fordulópontjait beszélük el – mint az *Oktalan*, a *Sétalovaglás*, az *Epistola ennen magamhoz* – gyakorlatilag ide is sorolhatók lennének, és nem is annyira verses formájuk, mint inkább a kötetben elfoglalt helyük alapján kerültek más csoportba, ahogy az aposztrophé alakzatával élő episztolák pedig (feltéve, hogy nem önmegszólításról van szó, mint az *Epistola ennen magamhoz* esetében) a levelekhez hasonló státust foglalnak el. Ezt az is alátámasztja, hogy ezek egy része a mű fikciója alapján valóban a levelekben vagy szóban megkezdett párbeszéd része, mint a Kazinczyhoz vagy a Toldy Ferenchez írott levél (ez utóbbi Toldy állítólagos kritikájára válaszol, amelyet a fiktív kutató által írott *Utószó* tartalmaz).

Külön figyelmet érdemel, lévén, hogy sokat elárul a mű szemléletmódjáról, a levelezés jelentősége. Ezt persze igazolja a levélnek a korszak irodalmi kommunikációjában betöltött meghatározó szerepe. Ugyanakkor sokatmondó az a tény, hogy kétoldalú műfajról van szó: két személy párbeszédéről, amely során *egymás tükrében* látjuk a két alakot kibontakozni. Weöres művében a – többek közt a levélváltás beemelésében is megmutatkozó – dialogikus szemléletnek kiemelkedő jelentősége van, mint a későbbiekben is látni fogjuk. Itt csak visszautalnék példaként az olyan versekre, amelyek valóban létező alakot szólítanak meg (Kazinczyt, Toldy Ferencet, Ungvárnémeti Tóth Lászlót), és ennek következtében egy már ismert figura, szemléletmód felhasználásával világítják meg a kitalált alakot. Így válhat Psyché arcképévé is a hozzájuk írott vers, hiszen az legalább annyira árulkodó a költőnő személyére (akár jellemére, akár költészetére) nézve, mint a megszólítottéra:

Magyar századok

Kohójában forrott s ájúlt a vérem,
 Hazámat mint természetes leget
 Szívom, nem érzem, s róla hallgatok.
 De honfiú buzgalmát tisztelem,
 Antúl inkább, mert új és feltörő,
 S én könnyelmű vagyok, nyíltan bevallom,
 Öcsém Uram bocsájtsa-meg nekem.
 (Toldy Ferencz úrhoz)

Ne Philosophiábúl,

Tanulj Empiriábúl
 S Naturábúl, barátom,
 Hogy fűzőmet meg-oldhassd.
 (Ungvár-Németi Tóth Lászlónak)

A levélváltás, illetve az egy személyhez írott, sokszor formájukban is episztolaszerű versek már átvezetnek a nem Psyché által írott, hanem a róla vagy hozzá szóló szövegekhez. Hiszen az itt említett verseknek – csakúgy, mint a leveleknek a válasza – megvan a tükörképe: azok az akár valós, akár fiktív szerzőtől származó művek –

mindenekelőtt Ungvárnémeti művei (amit a kötet *Ficzkónak hozzám vagy rúlam írott verseiből* alcímmel ad közre) –, amelyeknek a mű fikciója szerint ő a címzettje. A nem Lónyay Erzsébettől származó változatos műfajú és formájú írások tovább folytatják a fenti folyamatot, melynek során Psyché beszélő hangból, alanyból az elbeszélés tárgyává, látható, tapintható (!), befejezett alakká válik. Ebből a szempontból indifferens, hogy a mű szerzője kitalált (Achátz Márton vagy a huszadik századi kutató) vagy valós személy (Ungvárnémeti, Kazinczy, Toldy Ferenc). Ahogy az is, hogy a szöveg intertextus (lásd Ungvárnémeti művei), vagy Weöres kompilációja (például Toldy Ferenc kritikája Psyché verseiről).

Ezekben a részekben maga az „arcadás” zajlik, ami nem lenne említésre méltó – hiszen a fikciós elbeszélések mind ebből a gesztusból/műveletből nőnek ki –, ha nem a versek arcadásra készítő hiánya indítaná be ezt a mechanizmust. Ezáltal az a folyamat, ahogy alak, szereplő lesz az antropomorfizált hangból, a szemünk előtt bontakozik ki, mondhatni a mű tárgyává válik. A fenti szövegek különféle módokon adnak fiktív arcot a hangnak. Először is az önéletrajzi részekben megkezdett folyamatot továbbvivő *narrativizálás* révén. Mint a kutató pontosan adatolt életrajza, amely elhelyezi Psychét a korban és a kortársak közt, vagy Achátz Márton elbeszélése Lónyay Erzsébet neveltetéséről, bécsi „botrányáról” és haláláról, amelyben egész kis regényt kerekít alakja köré. (Az írást a rendkívüliségre, a regényes-ségre törekvés jellemzi, kezdve az életrajz kiindulásától [„Egész élete egy kalandos regény”] a fia jellemzéséig [„Miksa élete mint egy Jókai regény”]). Végül kommentárral, reflexióval, értelmezéssel: már az utóbbi „emlékezés” is a maga korára jellemző (a *Magyar asszonyok arcképcsarnokába* illő) hősnőt farag Psychéből. Még inkább értelmezi alakját a száz évvel későbbi állítólagos kutató. Jelképesnek tekinthető, hogy mind Achátz, mind pedig a rá hivatkozó kutató írásában szerepel Psyché halálának elbeszélése: az a momentum, amely lezárja az életet és a személyiséget, amely nem válhat önéletrajzi elbeszélés tárgyává, épp azért mert alanyként, hangként a szubjektum csak nyílt folyamatszerűségében képes megszólalni. A halál ábrázolása végérvényesen tárggyá teszi, lezárja.²⁵

Weöres műve azonban a harmadik személyű elbeszélés tárgyszerűen ábrázolt és az első személyű vallomás alanyként megszólaló szubjektivitása közt többféle átmenet lehetőségét tárja fel: a tekintet és a megszólítás feltételezte én–te viszony lehetőségeit. A *megszólítás* (itt most a Psychét megszólító, a mű fikciója szerint neki címzett szöve-

²⁵ Az önéletrajzot személyes cselekvésként, akcióként meghatározó H. Porter Abbott írja: „amennyiben az önéletírás esetében egyáltalán beszélhetünk befejezésről, ez a befejezés a diskurzus cselekvése maga” 296; „Az önéletírás elbeszélése [...] az alkotás jelenében kezdődik és végződik: olyan elbeszélésmód ez, amely különös figyelmet szentel a jelennek.” 297. Ebből von le következtetést a főhős identitásának lezárhatatlanságára is: „A végső forma hiányában az önéletírás főhőséből mindig is hiányozni fog az a nagyon is kézzel fogható identitás, amely a jól-megformált cselekmények szereplőinek sajátossága.” H. PORTER ABBOTT, „Önéletírás, autográfia, fikció: Kísérlet szövegtípusok osztályozására”, ford. PÉTI Miklós, *Helikon* 46, 3. sz. (2002): 286–304, 299.

gekről beszélünk) különlegességét az arcadás szempontjából úgy fogalmazhatjuk meg, hogy átmenetet jelent az alanyból tárgyvá válás felé: egyrésztől nem hangként, írott (vagy kimondott) beszédként, hanem (fiktív) alakként, szereplőként teremti meg Psychét. A Paul de Man gondolatmenetét továbbvivő Jonathan Culler az aposztrophéről írva összekapcsolja az arcadás műveletét a második személyt megcélzó beszéd-móddal. Culler azt írja, hogy „az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van kezelve, én-ként, amely viszont bizonyos típusú *te*-t implikál.”²⁶ Ebből is következik az a jellemző, amiről az episztolák, versbéli címzések, illetve a költőnő által írt levelek kapcsán már szóltunk, hogy ezek a szövegek egyszerre teremtik meg beszélőjük/írójuk és címzettjük *nyelvi arcát*, ennek következtében *nyelvi tükkörként* is szolgálnak. Ugyanakkor ez a beszéd-mód nem az elbeszélés *lezárt* tárgyaként, témájaként, hanem a folyamatban lévő *nyitott* dialógus résztvevőjeként viszi színre a költőnőt. Tanulságos az, amit a diskurzust teremtő aposztrophé és az elbeszélés egymást kizáró viszonyáról, „feszültségéről” ír Culler, amennyiben mindkettőnek megvan a maga sajátos temporalitása, ami „... annyit jelent, hogy [a megszólítottakat] az aposztrophé idejében helyezük el [...] egy speciális temporalitásban, amely [...] inkább a diszkurzus, mint a történet ideje”, vagyis „[a]z aposztrophé ellenáll az elbeszélésnek, mert *mostja* nem egy időbeli sorozat, hanem a diszkurzus, az írás *mostja*.”²⁷ Ez azt is jelenti, hogy a kétféle temporalitás korrelációban áll kétféle szubjektumképzéssel: a megszólítás által előállított diszkurzív én-te viszony, ami két szubjektum lezáratlan, jelen idejű kapcsolata, lényegileg eltér a narráció alanya (elbeszélője) és az elbeszélés tárgya közti alapvetően időbeli távolságot feltételező viszonytól. Ebből következik, hogy míg az utóbbi egyértelműen külső, lezárt, kép-, objektumszerű megjelenítést adja az ábrázolt személynek, addig az előbbi két szubjektumot feltételez: a nyitott, hangszerű beszélő személyt és a kívülről látott (képszerű), de a beszéddel megszólított, válaszképesnek tekintett, szintén nyitott Másikat. (Az olyan dialogikus szövegformák, mint például a levelezés prózai és verses formái – amelyeket Weöres előszeretettel használ fel – a megszólítás és a megszólítottá válás, azaz a hangként és a beszéd címzettjeként való szubjektumképzés eszközeivel egyaránt élnek.)

Itt érdemes közbeszúrni, hogy Weöres hangsúlyosan még egy átmeneti formával él: a nem Lónyay Erzsébet által írottak feltüntetett szövegek a Psychére irányuló *tekintetnek* köszönhetően is megteremtik alakját. Ebben is ott rejlik a személyes jelenlét, a látás én-te viszonya, ugyanakkor ez a viszony már az ábrázolás feltétele (tárgya) lesz csak: képből szóvá fordított leírás. (Temporalitását tekintve a jelen idejű látás, kontaktus tapasztalata az írás múltidejébe helyeződik.) Különösen jellemző Acház Márton állítólagos fejezete a *Magyar asszonyok arczképcsarnokából*, amelyet

²⁶ Jonathan CULLER, „Aposztrophé”, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 46, 3. sz. (2000): 370–389, 376–377, kiemelés az eredetiben.

²⁷ Uo., 383, 386.

a kötet az *Egy kortárs Psychéről* címmel ad közre, mivel az elbeszélő mint *szemtanút* állítja be magát („Találkozhatnom vele csak egyszer volt szerencsém...”): látta is Lónyay Erzsébetet – Jókaihoz méltóan részletes leírást ad róla –, ugyanakkor negyven év távolából, majdhogynem ismeretlenül, szinte teljesen szabadon, a saját kora (az 1870-es évek) elvárásainak, divatjának megfelelően alkot róla képet (így egyszersmind saját személyét, korát is jellemezve beszédmódjával).

Visszatérve a megszólítás jelentőségéhez: ezen szövegek dialogikusságához járul hozzá, hogy részben viszontválaszt is kiváltaknak, azaz Psyché maga is él a megszólítás alakzatával. Mi több: nemcsak a dialógus két résztvevőjeként határozzák meg a megszólított és megszólítottat, hanem egyben bizonyos szerepbe helyezik őket. Erre utal Cullernek az a – csak a költői aposztrophéra vonatkoztatott – megállapítása, hogy ebben az aktusban „a költői hang megteremti magát”.²⁸ Sőt – még mindig Culler szellemében – úgy is fogalmazhatunk, hogy a hang költői hangként teremti meg magát (legalábbis erre utal az a megállapítás, hogy „a hang azért szól, hogy hivatottság lehessen, hogy színre vigye saját elhivatottságát [...], és ezáltal költői [...] hangként hozza létre saját identitását”).²⁹ Ez azért fontos, mert a második személyű megszólítás azon vonására hívja fel a figyelmünket, hogy bizonyos szerepbe helyez: a lírai aposztrophé „költői hangként hozza létre identitását”, ahogy a szónoki a szónok szerepébe helyez, vagy a levélbeli egyrészt a levélíróba, másrészt a levél megszólítása és aláírása révén egy másik kapcsolat (legyen az családi, szerelmi, hivatalos stb.) részeseként határoz meg.³⁰ Azaz ezeknek a vocativusszal élő megnyilatkozásoknak a beemelése egy irodalmi műbe a szöveg általi arcadás műveletének része lesz. Mint például a *2 zettli Jósónak, avagy: Les situations ne sont pas toujours simples* című Psyché-versben, amely egyrészt vágyakozó szerelmes nőként határozza meg a beszélőt és a vágy tárgyaként a megszólítottat („Segíts rajtam szerelmem, / Lopódzz-be éjtszaka hozzám...”), másrészt, lévén, hogy versről van szó – még ha alkalmi versről is –, költőnőként.

A kölcsönös arcadás példajaként hozhatjuk fel a Lónyay Erzsébetnek szóló írások közül Toldy Ferenc – az *Utószóban* szereplő – állítólagos kritikáját (amelyet egyébként levél is követ, erre ad választ Psychének az előbb idézett, Toldyhoz címzett verse³¹). A szöveg párbeszédszerűségét fokozza, hogy a „kutató” Psyché jegyzeteivel együtt közli a bírálatot:

„»Dall.« – »Ha feléd gondolok, harmatos a testem.« Tudja-e Ngs. Bároné, ez mily associatot kelt menthetetlenül? (Utána Psyché kézírása:) Hogy ne, sz azért írtam. [...] »Levél Cousinomnak Ujhelre.« – E vers se milyen nyelven sincs. Kezdeté, a szuszogás s herébe rúgás, talán nyírségi cigány idioma,

²⁸ Uo., 377.

²⁹ Uo., 377.

³⁰ Lásd például a *Levélváltás 1821–22* című rész megszólításait: „Nagy Méltóságú Grófnő! Kegyelmes Asszonyom” – „Nagy becsű és érdemű Consiliarius Uram!”.

³¹ Az itt hivatkozott szövegek egyike sem intertextus, valamennyi Weöres-szöveg.

mikor jól felöntötték a garatra. Folytatódik németül, de keverve francziával és olaszal. S hogy tovább mely nyelven szól, azt már a pütkösti tüzes nyelvek se tudják. Scandal: ilyen szó nincsen. Latinul scandalum, németül Skandal, francziául scandale, spanyolul escandalo, sat. Magyarul – botrány. Nem folytatom. (Psyché kézírása:) the scandal, ánglus.” (275.)

A szövegek dialogikussága azonban sokkal mélyrehatóbb: ott is jelen van, ahol nem válik a szó szoros értelmében párbeszéddé. Toldy véleménye a versekről (amelyeket persze olvashatunk is a kötet elején!) saját korának irodalomértését éppúgy megvilágítja, mint Psyché ettől eltérő személyiségét és verseit (ahogy ez a Psyché által írt válaszversről is elmondható volt):

„»Két familiaris portrait.« – Végre valahára igaz érzemény; a szülők iránti tisztelet és szeretet. Csak ne hemzsegne mesterkedő túzásoktól, tekerintményektől.

»Epistola ennen magamhoz.« – Ez még lehet jó költemény, csak átalakításra szorúl. Ne legyen személyi vallomás, mert így durva és nyers. A fő személy legyen egy teherbe esett egyszerű paraszt leány, a ki önnön hibáján kívül meggyaláztatott; így írandó, de több részvétellel, érzékenyen, nem ily kegyetlenül. »Gyász orgonája bűgő szél« sat., a csecsemő sír nélküli sírjának ábrázolata: bombasticus ugyan, de felemelő. Hanem a fához vert pólyás: lesújtó s túrhetetlen. – Erre Ngs. Báróné felsikolt: De hiszen így történt, így igaz! Tehát a költészetben hazudnia kell? – Nem, a költészetben nem kell hazudni, nem is szabad; hanem a realitast az idealissal harmoniába rendezni.” (276.)

Ez alapján az is megragadhatóvá válik, hogy mennyiben alakítja át a vendégszövegek értelmét az, hogy a Weöres-műben egy személyes, és ezért arctulajdonító viszony idézőjelei közé kerülnek. Ez az értelmi változás azonban aligha írható le Culler terminológiájával, aki maga is azzal kezdi az előbb idézett tanulmányát, hogy „az aposztrophé abban más, hogy nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton, vagy szituáción”,³² vagyis indirekt módon azt állítja, hogy a kommunikációs szituáció megváltozása nem vonja magával a szó jelentésének megváltozását. Ezzel szembeszegezhetjük Bahtyin dialogikus nyelvfelfogását, aki természetlennek tartja a *langue* steril „szótári szó” fogalmát, helyette a *parole*-ról, az „eleven társalgásról” beszél, amelynek köszönhetően tetten tudja érní, milyen értelmi változáson mennek keresztül az „eleven társalgás” szavai a párbeszéd során: „Minden szó a rá adandó válaszra irányul, nem kerülheti el az anticipált válasz-szó erőteljes hatását. [...] A válaszoló megértés lényegi erő, mely részt vesz a szó meg-

³² CULLER, „Aposztrophé”, 370.

formálásában: emellett *aktív* megértés, melytől a szó gazdagodik.³³ Jelen esetben a címzés, a „Ficzónak hozzám vagy rúlam írott verseiből”, vagy a Kazinczy-versek „sugallójának”, „Músájának”³⁴ Psychével való azonosítása egyrészt „gazdagítja” a fenti művek értelmezését, a Weöres-mű egész arcadó tevékenységét rájuk vonatkoztatja, másrészt be is határolja eredetileg sokkal tágabb jelentésmezőjüket, miközben e művek természetesen visszahatnak Psyché arcának, alakjának megalkotására.

A „nyelvi arc” mint műfaji kérdés

A költőnő hangjának, alakjának különféle módokon való megteremtése, az arcadás itt leírt fokozatai szoros összefüggésben állnak a kötet többféle értelemben is megvalósuló műfaji heterogenitásával. Az előző fejezet csoportosításából jól lehet látni, hogy a lírai részek hangszerű, a befogadót a hang antropomorfizálására készítő szubjektivitása épp az arcadás módjában tér el az elbeszélő részek narratív jellegű elbeszélte identitásától. Bettine Menke is Paul de Man koncepciójának a fiktív alakteremtés felé való meghosszabbíthatóságát jelzi a retorika hagyományára támaszkodva: „A *prosopopoiia* retorikai szempontból a hangkölcsonzés alakzata, amely száját, arcot ad a beszédnek, amelyet ő talál ki. Mint *prosopon-poiain* [...] annyit jelent »to give a face«, »maszkkal vagy arccal (prosopon) ellátni«. Ezért *fictio personae*-nek, »személyek kitalálásának« is lehet tekinteni, ahogy Quintilianus fordította, egy fiktív beszédhez szükséges személyek, *personae*, létrehozásának.”³⁵ Csakhogy míg az elbeszélés magára vállalja az arc megteremtését – ez lenne maga a fikció –, addig a lírai hang a befogadót készíti arra, hogy arcot tulajdonítson a hangnak. E tekintetben az első személyű – kiemelten az önéletrajzi (vagy azt imitáló) – elbeszélés képviseli az átmenetet, amennyiben az elsősorban hangként, beszélő alanyként megszólaló szubjektum köré narratív identitást, fiktív világot teremt, ami persze megnyitja az utat e fiktív világ benépesítése, további nyelvi arcok megjelenítése felé.

Ez a gondolatmenet természetes módon kapcsolható össze Paul de Man önéletrajz-koncepciójával. Ezt a kérdést azonban csak akkor fogjuk teljes mélységében látni, ha visszakanyarodunk a tanulmány elején nyitva hagyott kérdéshez: a lírai arcadás – Bahtyin szavával élve – monologikusságához. Hogyan fér össze ez az elképzelés a Weöres-mű hangjának kettősségével és ebből következő „kétarcúságával”? Hiszen az nemcsak a mű elbeszélő, fikciós részeinek, hanem már a Psyché-verseknek is elidegeníthetetlen vonása, mely alapvetően kétségbe vonni látszik az orosz teoretikus megállapítását, miszerint „a költői alkotásban mindenütt egyetlen arcot

³³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 138–139.

³⁴ *Az én sugallóm és a Músámhoz* című Kazinczy-versek, melyeket ugyancsak az *Utószó* idéz, mint Lónyay Erzsébethez szóló műveket.

³⁵ Bettine MENKE, „Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében”, ford. TÖRÖK Ervin, in *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella és ODORICS Ferenc (Budapest–Szeged: Gondolat Kiadó–Pompeji Kiadó, 2004), 87–118, 87–88.

látunk: a szerző nyelvi arcát”.³⁶ A kérdés azért is fontos, mert visszakapcsol bennünket a műfaj problémájához. Az ellentmondást a stílusimitáció kérdésén keresztül érdemes megközelíteni. Bahtyin ugyanis a soknyelvűség belátásának folyamatában különös jelentőséget tulajdonít a stílusimitációnak, a paródiának, a műfajokkal folytatott játéknak:

„A nyelvekkel folytatott humorisztikus játék, a »nem szerzői« (hanem az elbeszélő, a fiktív szerző, a szereplő személy nevében megszólaló) elbeszélés, a hősök beszéde és beszédzónái s végül a beillesztett vagy keret-műfajok – a beszédmód-sokféleség regénybeli szerepeltetésének és megszervezésének alapvető formái. E formák lehetővé teszik, hogy a nyelvek felhasználása közvetett, fenntartásokkal teli, distancionált módon valósuljon meg. Mindezek a formák jelzik a nyelvi tudat relativizációját, s – e nyelvi tudatra jellemző érzékelésnek megfelelően – kifejezik a nyelv objektumszerűségét, a nyelv határait mint történeti, szociális, sőt elvi határokat (a nyelvnek mint olyannak a határait).”³⁷

Itt látszik igazán, hogy maga a mű egészét megalapozó fikció: Lónyay Erzsébet alakjának és költői nyelvének megteremtése (lásd: „a fiktív szerző ... nevében megszólaló elbeszélés”), a versgyűjtemény, az emlékezés, a levelezés felhasználása, korra jellemző beszédmódjuknak, stílusuknak imitálása („beillesztett vagy keret-műfajok”) e soknyelvűség, beszédmód-sokféleség tapasztalatát hordozza, abban az esetben is, amikor lírai megszólalás *imitációjáról* van szó. Ezt Bahtyin azzal magyarázza, hogy ezekben a megszólalásokban több világlátás, nyelv, „szólam” rejtett párbeszéde zajlik (ezért is beszél ez esetben „kétszólamú szóról”):

„A kétszólamú szó mindig belülről dialogizált. Ilyen a humorisztikus, az ironikus, a parodisztikus szó [...] s végül a beillesztett műfajok nyelve. Mind-egyikben egy-egy potenciális dialógus rejlik kibontatlan formában: két szólam, két világszemlélet, két nyelv sűrített dialógusa.”³⁸

Azaz a Psyché-versek már önmagukban hordozzák a későbbi, nem lírai szövegekben kibomló dialogikusság csíráját: Psyché és Weöres kora, stílusa és világszemlélete folytat párbeszédet a parodisztikus imitációban. (De nemcsak Psyché írásaiiban, hanem valamennyi első személyben megszólaló szereplő szólamában ott lappang ez a kibontatlan párbeszéd, még az intertextusokban is, amelyek azáltal, hogy bekerültek Weöres művébe, kétszólamúvá váltak.) Az arcadás kérdéséhez visszatérve: az, amit az antropomorfizáció zavarba ejtő kettősségeként érzékeltünk,

³⁶ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163.

³⁷ Uo., 204.

³⁸ Uo., 205.

pontosan ez a „kétszólamúság”, vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy már a versekben is érzékelhető kétarcúság volt: a „potenciális dialógus”. (Ebből egyenesen következik, hogy Bahtyin koncepciójának keretein belül maradva, már ez sem nevezhető költészetnek.) Weöres annyit tesz hozzá ehhez, hogy ki is bontja ezt a stílusimitációban rejlő dialógust és regényszerű, a szöveg által megképzett (és nem a befogadó által tulajdonított) narratív identitást teremt a hang köré.

Vizsgáljuk meg, mi is történik az autobiografikusnak tűnő szövegekben e kettőség következtében. A Bahtyin terminusaival leírt, már a lírai szövegekben benne rejlő „belső dialógus” ugyanis arra is rávilágít, hogy a *Psyché* önéletrajzi szövegeinek státusa miért tűnik olyan ellentmondásosnak. Ez az ellentmondásosság mintha épp azon a kérdésem alapulna, amit Paul de Man úgy fogalmaz meg, hogy „nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletrajzi vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”, mi több:

„kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, még hozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre?”³⁹

Hiszen Weöres Lónyay Erzsébet nevével jelölt autobiografikus szövegei pontosan ezt a „referenciális termelékenységet” használják ki, amikor a versből szóló hang köré szerzői nevet, majd fiktív arcot, narratív identitást teremtenek, mi több, ezt beleírják a tizenkilencedik század elejének magyar irodalomtörténetébe. Weöres műve tehát két szempontból is létrehozza, majd lerombolja az önéletrajz illúzióját, kétszeresen is arcot létesít és arcot „rongál”. Először is élesen rávilágít az önéletrajz referencialitásának teremtettségére a fiktív önéletrajz gesztusával, aminek alanyát egyszerre állítja be referenciával rendelkezőnek és fiktívnek (ami abban a gesztusban mutatkozik meg legnyilvánvalóbban, hogy a címlapon szereplő „Psyché” egyszerre szerzői név és cím). Weöresnél ennek következtében maga a mű tudatosítja, hogy mi is történik, amikor önéletrajzot olvasunk: folyamatosan reflektáltatja és ezáltal tudatosítja az arcadó és az arcrongáló olvasói tevékenységet. A mű szövegébe kódolt utasítások (mindenekelőtt a címlap kettős szerzői neve) – a „belső dialógus” értelmében – felépítetik egyszersmind le is bontatják velünk az arcadás illúzióját. De mindezt csak azért, hogy aztán újra felépítsük a művet, mint Paul de Man tág értelmezésében („Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”)⁴⁰ Weöres „önéletrajzát”, vagyis egy olyan művet, „tükrot”, amelyben immár Weöres nyelvi arcát fürkésszük. (Ezt az olvasási lehetőséget sugallja az a jegyzet is,

³⁹ DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 94–95.

⁴⁰ Uo., 95.

amit az első, kötetben megjelent *Psyché*-versekhez fűzött a költő maga a *Merülő Saturnus*-ban: „A magyar irodalomban talán szokatlan, hogy valaki az énjének egy-egy megvalósíthatatlan részét másik személlyé sűrítse, olykor más korszakba is. [...] Ez a »pót-én-kivetítés« alkalmat ad más stílus és más temperamentum megnyilvánulására, a szókinccs és mondatformálás más módjára.”⁴¹) De hihetünk-e ennek a képnek, amikor egy illúziót már elvesztettünk? Aligha. Bahtyin terminusaira váltva: pontosan a két név, két hang, két „potenciális arc” dialógusa teszi lehetetlenné, hogy bármelyikük önéletrajzaként olvassuk a szöveget, lényegében a belső dialógus bontja le az önéletrajz illúzióját.

A *Psyché* azonban az önéletrajz és arcadás illetve -rongálás kapcsolatának kérdésében még egy érdekes problémára rávilágít. Itt ugyanis mind az alkotás, mind pedig a befogadás idő- és sorrendje alapján egy *folyamat* bomlik ki, ahol a lírai szöveg előzményként szolgál az önéletrajzi szöveg számára. Ez alapján egy *hang-arc-név-narratíva* ív sejlik fel. (Paul de Man szavait minden további nélkül vonatkoztathatjuk a Weöres-mű kibontakozásának folyamatára: „A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A *prosopopeia* az önéletrajz trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc.”⁴²) Ez a folyamat az önéletrajz kérdését a másik irányba nyitja meg: *Az önéletrajz mint arcrongálás* ugyanis az önéletrajz és a fikciós műfajok közti összefüggésre koncentrálna, azokat vezeti vissza az autobiografikus beszédmódra, itt viszont – a *Psyché*nek köszönhetően – a lírainak nevezhető szövegek és az önéletrajz közti kapcsolatra nyílik rálátás. Ez alapján pedig egy érdekes műfajelméleti konzekvencia rajzolódik ki, amelyben az arcadás, a *prosopopeia* lenne a motorja a műfajok képződésének, amelyek épp az alapján különböződnének egymástól, hogy milyen mértékben integrálják magukba az arcadás gesztusát: teljes mértékben a befogadásra bízzák (ez lenne a líra), az első személyű hangot magát készítetik az arcadásra, figuraképzésre, narratív identitás teremtésére (önéletrajzi és önéletrajziként is olvasható beszédmódok), vagy már eleve harmadik személyű beszélő figuraként léptetik fel: ez esetben a narráció által teremtett fiktív arc, figura mindenképpen megelőzi a hangot. (És itt rendkívüli hangsúllyal lép fel az a kérdés, hogy egy ilyen szöveg is olvasható-e Paul de Man megállapítása értelmében önéletrajzi módon?)

A „nyelvi arc” értelmezése mint a nyelvfelfogás függvénye

Itt érünk vissza a két gondolkodó elképzelése közti különbség mélyebb okaihoz. Ez ugyanis Bahtyin terminológiájával azt jelentené, hogy a monologikus szöveg az *előzménye* lenne a dialogikusnak. Bahtyin azonban nem ezt mondja, hanem arról ír, hogy a költő „megtisztítja” a nyelvet dialogikus felhangjaitól: „A költői

⁴¹ WEÖRES Sándor, *Merülő Saturnus* (Budapest: Magvető Kiadó, 1968), 125.

⁴² DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 101.

műalkotás feszült egysége épp annak a munkának az eredményeként jön létre, amelynek során a költő a nyelv összes mozzanatát megtisztítja az idegen intencióktól, és az idegen akcentusoktól, s eltünteti a szociális beszédmód-sokféleség és többnyelvűség nyomait.⁴³ (Ez az eltérés tükröződik abban a tanulmány elején felvetett kérdésben is, hogy míg Bahtyin egyetlen arcot, a „szerző nyelvi arcát” feltételezi a lírai megszólalás mögött, addig Paul de Man az *arc értelmezésre kényszerítő hiányát* tekinti a líraolvasás feltételének.) Ez jól mutatja, hogy hol is nyílik a szakadék a két gondolkodó elképzelése között. Paul de Man számára ezek szerint a lírai beszédmód, az arc nélküli hang az elsődleges, ahogy ez abban is tükröződik, hogy a prosopopeiát katakrézisként érzékeli.⁴⁴ Bettine Menke (aki az ő gondolatmenete nyomán az „arc katakréziseként” aposztrofálja a prosopopeiát⁴⁵) értelmezi tovább a fenti koncepciót: „A *katakrézisek* helyén épp azért képződnek fikciók, mert azok nyilvánvalóvá teszik a jellestítés figurativitását és önkényességét. [...] Így a prosopopeia, mely hangot kölcsönöz, az a retorikai alakzat, amely a beszéd szubjektumát (először) létrehozza, s aki aztán mindig már adottnak tűnik.”⁴⁶ De Cynthia Chase is ezt hangsúlyozza: „A nyelvi aktus által adott arc az egyetlen arc de Man olvasatában.”⁴⁷ Bahtyin koncepciójában ezzel szemben a nyelv dialogikussága jelenti az alapot, ami azt sejteti, hogy a dialogikus, a soknyelvűséget integráló műfajok jelentik a kiindulópontot. Ez a különbség a kettjük műfajelméleti elképzelését megalapozó nyelvfelfogás eltérése felé vezet tovább. Bahtyin ugyanis az irodalmi műfajokat alapvetően az úgynevezett „beszédműfajok”, a „megnyilatkozások” nagyobb kategóriájába sorolja (ezt legalaposabban az 1952-es *A beszéd műfajai* című tanulmányában fejtí ki⁴⁸). Ebből

⁴³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 164. Lásd még: „a költő megtisztítja a szavakat az idegen intencióktól, és csakis ilyen, idegen intencióktól mentes szavakat és formákat használ; továbbá csakis oly módon használja őket, hogy azok elveszítsék minden kapcsolatukat a nyelv meghatározott intencionális síkjaival és bármiféle kontextussal.” Uo., 162.

⁴⁴ Vö. DE MAN, „Hypogramma és inskripció”, 421.

⁴⁵ MENKE, „Ki beszél?...”, 94.

⁴⁶ Uo., 96, kiemelés az eredetiben. Lásd még: „A prosopopeia a hang *fikciójaként* arról beszél, amit a hang(képző) hatásában elleplezett, a jelen-nem-létről és a hiányról, amit figurál.” Uo., 101.

⁴⁷ CYNTHIA CHASE, „Arcot adni a névnek: De Man figurái” ford. VASTYÁN Rita és Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompeji 2–3. sz.* (1997): 108–147, 112. Lásd még: „De Man azonban nem csak a *prosopopeiát* olvassa az arc adásaként, hanem az *arcot* is úgy olvassa, mint a prosopopeia által adottat. Az emberi személyiségnek nem természetes adottsága az arc. Diszkurzusban, nyelvi aktus révén adott.” Uo., 110, kiemelés az eredetiben.

⁴⁸ „Éppúgy beszédműfajoknak kell tekintenünk a köznapi társalgás kurta replikáit [...], a hétköznapi elbeszélést, a levelet [...]; de ide kell sorolnunk a tudományos előadások változatos formáit és az összes irodalmi műfajt is”, illetve: „Az irodalom műfajait kétségkívül nagy előszeretettel kutatták. Ám [...] csak irodalmi és művészi sajátosságaikat, vagy egymástól való (szintúgy irodalmon belüli) különbségeiket vizsgálták, és eközben elhanyagolták azt a tényt, hogy ezek maguk is a megnyilatkozások egyik típusát alkotják, amelyek különböznek ugyan a másfajta megnyilatkozástípusoktól, viszont a közös *verbális* (nyelvi) alap összeköti őket.” Mihail BAHTYIN,

viszont az következik, hogy az irodalmi műfajokat is a *parole* jelenségeként értelmezi, ennél fogva pedig a műalkotásra is nyelvi megnyilatkozásként tekint, ami – mint minden megnyilatkozás – eredendően rendelkezik beszélővel („nyelvi arccal”):⁴⁹ „A különféle tudományos és művészi műfajú, bonyolult fölépítésű alkotások, bármennyire különböznek is jellegükben a párbeszéd replikáitól, szintúgy a beszédérintkezés alapegységeinek tekinthetők: határaikat éppúgy a beszédalanyok váltakozása szabja meg.”⁵⁰ Ennek fényében viszont nyilvánvalóvá válik, hogy Paul de Man, bármennyire is lírai *diskurzusról* ír, a műalkotás nyelvét mégis alapvetően elvont, személytelen, arctalan *langue*-ként fogja fel, amit csak a befogadás von be a diskurzusba. (Ha Bahtyin terminológiájára fordítjuk át a problémát azt mondhatjuk, de Mannál csak az olvasás által válik megnyilatkozássá a műalkotás.) Ezt szembeállíthatjuk Bahtyin elképzelésével, aki szerint „A műalkotás, ugyanúgy, mint a dialógus replikája, a másik (mások) válaszreakciójára, aktív viszontmegértésére van ráhangolva [...]. A műalkotás a beszédkapcsolatok folyamatos láncolatának egyik szeme.”⁵¹ Paul de Mannál ezzel szemben az alkotás – szemben a befogadással – nem jelent *belépést* egy dialógusba, nem *válasz*, vagyis az irodalom egyfajta félig ló, félig ember kentaur: az alkotó és a mű nyelve a saussure-i értelemben vett elvont, személytelen *langue*, ami a befogadásban (a befogadás által) *parole*-lá változik.

Ennek fényében viszont annál nyilvánvalóbbá válik, hogy Paul de Mannál mennyire ellentmondásos a (lírai) műalkotásnak és ennél fogva magának a lírának a státusza: eredendően arctalan, személytelen hang (amiből arra következtethetnénk, hogy itt a *langue* egy jelenségéről van szó), amit viszont a befogadás arccal ruház fel, ezáltal a diskurzus részévé válik (*parole!*). De ide vezethető vissza az az előbb felvetett nyitott kérdés, hogy vajon valóban *minden* fikciós szöveg visszavezethető-e az önéletrajzként való olvasásra? Igaz-e, hogy „[a]z önéletrajz tehát nem műfaj vagy

„A beszéd műfajai”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 246–280, 246–247.

De már a korábbiakban idézett, 1934–35-ös, *A szó a regényben* című tanulmány (amely II. fejezetének elején olvasható, a nyelv dialogikus működéséről szóló gondolatokat a fenti, az ötvenes évek elején született írás újra kifejti!) is arról árulkodik, hogy a műfaj fogalmát Bahtyin az élőbeszéd jelenségének tartja, még ha nem is fogalmazza meg ennyire explicit módon: „Maga az irodalmi nyelv is [...] rétegekre tagolódik, és a maga konkrét tárgyi-értelmi irányultságában és expresszivitásában beszédmódbeli sokféleség jellemzi, minthogy egységét már nem csupán az általános, absztrakt nyelvi ismertetőjegyek, hanem ezen absztrakt mozzanatok értelmezési formái is meghatározzák. A nyelv eme rétegződését mindenekelőtt a *műfajok* sajátos organizmusai idézik elő.” BAHTYIN, „A szó a regényben”, 150.

⁴⁹ „Beszéd ugyanis a valóságban csupán mint beszélő egyének, beszédalanyok konkrét beszédmegnyilatkozásainak összessége lehetséges. A beszéd formája mindig valamilyen megnyilatkozás, amely egy meghatározott beszédalanyhoz tartozik, és ilyen forma nélkül beszéd egyáltalán nem létezhet.” BAHTYIN, „A beszéd műfajai”, 255.

⁵⁰ Uo., 259.

⁵¹ Uo.

beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”⁵² Nem lehet, hogy ez csak annak következménye, hogy az arcadást, tehát a diskurzussá tevést kizárólag a befogadás gesztusának tekintik Paul de Man, nem pedig a nyelv eredendő vonásának, ennek következtében a dialogikus szövegekre is a monológként (önéletrajzként⁵³) való olvasást erőlteti?

⁵² DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 95.

⁵³ Vö. a „ költői alkotásban mindenütt egyetlen arcot látunk: a szerző nyelvi arcát, aki úgy felelős a mű minden egyes szaváért, mint a sajátjáért.” BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163.