

A szem és a szemlélet alakzatai a *Prae*-ben*

“Az élet olyan, mint egy hullám belseje, költői anatómiája, a róla szóló epika pedig ennek a hullámnak legfelső kontúrja, a felület felülete. Vannak dolgok, melyeknél kontúr és belső között lényegi összefüggés van, de a hullámnál nincs így; mi köze van a véletlen és szökevény-azúr határvonalnak, a szinte érzéstelenített víz-élnek a belsejéhez: apró állatokhoz, milljó kis kagyló-szeszélyhez, tengernyi mikroszkopikus autonómiához? Semmi.

[...]

Vannak, kik ok és okozat viszonyát csak optikai csalódásnak nevezték – efféle a viszony valóságos élet és elbeszélése között: csak megszokott kapcsolat, minden reális összefüggés nélkül.” (I/197-8.)¹

Az idézett második passzusa jól detektálható, mindazonáltal obskúrus hasonlításokat szekvenál, amelyek előbb logikai (a kauzalitásra vonatkozó) kérdéseket helyeznek optikai-vizuális összefüggésbe, majd a szöveg az így konfigurált kételyt élet és irodalom viszonyára vonatkoztatja. A hasonlítások logikáját követve így érthetjük a második passzus első mondatát: ahogyan nincsen összefüggés ok és okozat, kép és appercepció között, azonképpen egyedül a szokás hatalma teszi², hogy valóság és irodalom között relációt tételezünk, amelyet megalapozottnak vélünk. Amikor a *Prae* a megszokáson alapulónak mutatja két dolog kapcsolatát, nemcsak empiria és elvont tudás viszonyára kérdező ismeretelméleti teorémákra utal, de az ehhez kapcsolódó nyelvfilozófiai problémát is megidézi³, majd ebbe a filozófiai horizontba helyezi az irodalomra vonatkozó kérdést. A *Prae* számára nyelvi kifejezés és életvalóság inkongruenciája nem egyszerűen a nyelvi jel önkényes voltában gyökerezik, föl is merül a két tartomány (elbeszélés és élet) összeegyeztethetősége, csakhogy a megszokás (éppen

* Részlet egy hosszabb munkából.

A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ A hivatkozott kiadás: SZENTKUTHY Miklós, *Prae I-II*, Magvető, Budapest, 1980. A pontos szöveghelyeket a főszövegben, zárójelben adom meg.

² Vö.: “ha elmesélem látogatásom történetét, [...] csinos epikai falakat vágok (nem kis fáradsággal) [...] Az egész szabályos ornamentikának nem sok köze lesz az én életemhez, de így cselekszem, mert a barátnőm is így csinált, a barátnőm életét öröktől fogva csak így, epikává szortírozva ismerem, és én majomként utánzom a játékot, és igyekszem az életemet »történeté« kirakni.” (I/197.) Az élet-elbeszélés itt, a főszövegben tárgyalt részlet közelebbi kontextusában az “elmesélés”, az epika előállítás, megszerkesztése, létrehozása újfent fáradságos munkaként, bizonyos értelemben erőt igénylő (erőszakos) materiális alakításként inszcenírozódik. A beszéd, a történetmondás szokásos formái és módusai ugyanakkor mimézisnek, utánzásnak nevezetnek, csakhogy a történetmondás utánzó tevékenységének tárgya nem a saját élet, amit el kell mesélni, hanem egy másik élet már elmondott története: a mimetikus viszonyba nemcsak az élet és az azt mimetikusán leképző beszéd tartozik, hanem a már elmondott egyéb történetek is kontaminálják. Ez a mozzanat szintén az életre közvetlenül vonatkozó beszéd lehetőségét vonja kétségbe.

³ Nyelvhasználat és megszokás (konvenció) konstitutív viszonyának dilemmája Platón óta biztosan ismert, a *Kratülosz*ban már ott található az elképzelés, miszerint „természettől fogva semminek sincs semmiféle neve, hanem csak elfogadjuk és megszokjuk azoktól, akik a neveket adják.” (384e) *Platón összes művei kommentárokkal. Kratülosz*, ford. HORVÁTH Judit, Atlantisz, 2008.

a nyelv kommunikatív használatának biztosítéka) által – és a szöveg szerint éppen ez, a megszokás áll ellentétben irodalom és “valóságos élet” “reális összefüggésével”. Ha a hume-i értelemben vett, tapasztalati mintákból lepárolt megszokásra⁴ gondolunk, úgy a *Prae*-beli részlet “irodalomkoncepcióját” a “valóságos élet” által kompromittálnak, egyszersmind attól tökéletesen elkülönültnek kell látnunk, ami az olvasást nehezítő újabb aporiához vezet. Mert van ugyan viszony “elbeszélés” és “valóságos élet” között, ám ez a viszony éppenséggel egy nem-viszony, azaz megtévesztő, tévedésekre alapozott, ugyanakkor a *sensus communis*, a közvélekedés által mégis affirmált kapcsolat, amely “irreális”, fedezet és garancia, “valós”, kézzelfogható bizonyíték nélküli, szóbeli és szokásjogon alapuló megállapodás, éppen mint ami a nyelvi szimbólumok jelentése ügyében köttetett, és amit szintén feszít, sőt annulál a nyelvi jel instabil volta.

Az idézet szerkezetében olyan értelemalakzat jön létre, amely különbözőségeket viszonyít különbözőségekhez, ám ez csak azt jelentheti, hogy az egyik különbözőséget (élet–hullámbelső) a másik különbözőséghez (epika–hullámtarék) egy harmadik különbözőség (élet–epika) köti. Fölvethető, hogy a *Prae* saját, epikáról tett megállapításainak korrelátuma, avagy a szövegről íródó szöveg ellentmondásosságainak vetületeit látni benne viszont azon jelentésáthelyeződésekben, amelyek saját esetlegességükről is tanúskodnak. A szóban forgó részlet poétikai-kognitív eseményszerűsége abban áll, ahogyan a látszólag élet és epika viszonyára kérdező szöveg a kérdés folyamata közben épp a kérdés föltehetetlenségét performálja. A szöveg folytonos megkettőződése jelentéstulajdonításra és -kioltásra, állításra és cáfolatra, vagy megütköző különbségtételekre, amelyek azután újabb különbségtételeket, opozíciókat keletkeztetnek, annak a kódrendszernek a mását hozza létre, amely akár az életet, akár a nyelvet immanens lényegiséggel ruházza föl (ez lehetne máskülönben az összevetés, a hasonlítás fedezete), a nyelvet pedig az életről/valóságról/stb. való beszéd vagy az élet (stb.) ábrázolásának közegeként érti. “Vannak dolgok, melyeknél kontúr és belső között lényegi összefüggés van, de a hullámnál nincs így” – ekként folytatódik a fenti idézet. Nehéz nem ironikus olvasatát adni: az idézet kezdetének hasonlításait éppen a hullám felszínének és mélységének föltételezett különbözősége alapozta meg, csak ez tette lehetővé, hogy e különbség mentén artikulálható legyen élet és epika egymásra vonatkozása (vagy ezen vonatkozás hiánya). Ám ha a hullám felszíne és belseje között lényegi különbség nincsen (ami egyúttal azt implikálja, hogy felszínnek és mélységnek úgynevezett lényegisége, szubsztantív jellege egyáltalán nincs is, mert ha lenne, különbség is fönnállna ezek között), úgy élet és epika összevetése szintén *üres beszéd*, és a frazéma – “életről szóló beszéd” – azon szokásrend szimptomája, amely a “valóságos élet” és nyelvi megnyilatkozás (“epika”, irodalom, “elmesélés”, beszéd stb.) kategóriáit különmemüként, ugyanakkor egymásra vonatkoz(tathat)óként fogja föl. A *Prae* ezzel szemben csak annyiban hoz létre ilyen vonatkozásokat, amennyiben a nyelvi rendszer erre utalja, és amennyiben a nyelvi kifejezés csak

⁴ Vö.: “Emberünk az egyik dolog létezéséből azonnal a másik jelenlétére fog következtetni. Ámde azokról a titkos erőkről, amelyeknek segítségével az egyik dolog a másikat létrehozza, tapasztalatai ellenére sem lesz képes fogalmat alkotni vagy ismereteket szerezni magának, s nincs is oly értelmi folyamat, amely arra készítetné, hogy az említett következtetést levonja. És mégis kénytelen levonni, s bár tisztában kell lennie azzal, hogy nem az értelme jutott el erre az eredményre, ennek ellenére ki fog tartani e gondolatmenet mellett. Valamilyen más elv készíti ugyanis erre a következtetésre. Ez az elv a szokás.” David HUME, *Tanulmány az emberi értelemről*, ford. VÁMOSI Pál, Helikon, Budapest, 1973, 44.

nagy nehezen lehet meg a grammatikai struktúra támasztéka nélkül: a nyelv ekként, és a *Prae* poétikája is, mindenekelőtt szimbólumok (a nyelvi rendszer tagjainak) szintaktikai egymáshoz kapcsolásaként jellemezhető, amely számára a jelentésképzés vagy értelemadás feladata mint származékos-külsődleges követelmény jelenhet csak meg.⁵

Amikor a *Prae* – a kauzalitást is gyanúba keverve – az “optikai csalódás” hatásához hasonlítja az irodalmi beszéd (“elbeszélés”) referencialitását (azt a viszonyt tehát, amely a szöveg rajta kívüli referenseknek való megfeleltethetőségét föltételezi), egyúttal az írott textus vizuális érzékelhetőségére is utal. Mielőtt azonban kitérnék a betű látványának és az olvasási praxisnak a kérdésére, egy olyan szövegrészt kommentálnék, amely az irodalom önszemléletével függ össze, és amely így a *Prae*-nek az általa föltételezetten őt megelőző, az ő tágabb kontextusát, ha tetszik, irodalomtörténeti pozícióját kijelölő poétikai eljárásokhoz fűződő viszonyát is segít megérteni. Az alábbi részlet a szemlélet és elmélet, észlelet és érzéklet szavak konszonanciáját fölismerve kapcsolatukat rendkívül komolyan veszi, minél fogva a vizualitás metaforái egy gondolkodásmód sajátosságait jellemezni hivatott fogalomkészlet elemeivé lesznek.

Az “optikai csalódás” *Prae*-ben legtöbbet említett megvalósulása a perspektivikus torzulás effektusa. Láthattuk, amint a szöveg az irodalmat a “valóságos élet”-hez képest torznak, csalókának, előbbi az utóbbihoz közvetlenül és “reálisan” nem kapcsolódónak írta le. Az “elbeszélés” torzító volta, ami ellehetetleníti, hogy “reális” viszonyban álljon a “valóságos élet”-tel mint realitással, a perspektíva figuratív – alakító, átalakító, azaz a “valóságos élet”-et torzító – képességével analóg. Lássuk, mit mond egy helyen a *Prae* a perspektíváról, ahol utóbbi azzal az “új szemléletmód”-dal összefüggésben artikulálódik, amelynek bejelentését a mű kezdetén olvashatni. Az “új szemléletmód” az “elhunyt lírikus elődök” szemléletével oppozícióban fogalmazódik meg: a szövegrész a hullámok apropóján fejt ki kritikát azzal a poétikával szemben, amely saját elrugaszkodási pontja, amelyhez képest kimondható az elkülönböztetés, és annak paraméterei – megkockáztatható, hogy a *Prae* egyik legfontosabb önértelmező passzusáról van szó, amennyiben az eddig említett motívumok, a víz, a hullám, a perspektíva és a *Prae* kísérleti eljárása itt találkoznak.

A következő tengerleírást az “új szemléletmódot” illető megjegyzések váratlanul, illetve hirtelen cezúrát követően jelennek meg, akárcsak az alábbi részletben figurált hullámok, amelyek különös módon mintha nem a tengerből, hanem egyenesen a fővény homokjából törnének föl:

“az óriási homoksáv úgy hevert a délelőtti kék tálalóján, mint egy óriási lapos
hal: a távolabb heverő kövek és sziklatörmelékek úgy látszottak, mint a hal

⁵ Vö. ezt a *Prae* egy a mondatot és – ismét – a táj összevetését “célzó” passzusával: “Ahogy bizonyos retorikusan felépített mondatok egy bizonyos pont után elvesztik logikai és nyelvtani jellegüket, és csakis a ritmus sötét hullámú, de biztos folyama érvényesül, úgyhogy a következő gondolatok igazságát már mindössze csak a ritmus predesztinációs íve biztosítja, mielőtt az szavakban még kifejeződött volna: úgy a Riviérától még messze fekvő, külső jegyekben még nem is igen hasonló tájkép alól már előtör mint szédült eretnekáram a vidék leglényege és feltartóztatlan tendenciája: az erőmentes feszültség, témátlan point, szűrő tű-hipotézis, spektrális szűrkeség, dogma-hálózatos semmi.” (I/182-3.) Arra is látni példát, amikor a szöveg elmarasztalja mint „unalmas pastiche”-t a „legkülönbözőbb fogalmak, elképzelhető lehetőségek” összeegyeztetését (I/359.); azonban a következő passzus a „mal-á-propos”-t mint a „szerkezet ritmusának fő meghatározója” nevezi meg. (I/360.) Az utóbbi kijelentéseket a szöveg mintegy idézetekként, egy cikkből származó idézetekként iktatja be, ám a *Prae* saját eljárásmódját illető kritikákként és a kritikákra adott válaszokként, azaz metapoétikai dialógusokként is olvashatóak.

zöldesfehér héja, melyet a pincér melegen legöngyölt a kanállal, s most ott csillog fehéréssárga habszerű húsával a tálon; egészen lapos, csak egy minimális ívelése van a közepén, a végtelen messziségben szelíden megkeskenyül és láthatatlan fejét holtan belehajtja az ég és felhők szeszélyesen szervírozott eszkatologikus salátájába. A sós hullámszegélyek nem keltették azt a benyomást, hogy a tengerből jöttek, hanem a homokból buggyantak elő: hirtelen hajszálvékony ezüst repedések támadtak a homokban, melyek lágy, de gyors kígyózással végigfutottak a felszínen, mint a hullócsillag barázdamaradéka az égen, ha lassított filmen nézzük.

Meglehetősen taktikátlan lépés egy új szemléletmód tósztyszerű apológiáját adni, és utána rögtön lépéseket tenni az új pupilla-konvenció megvalósítása felé, mely még nem találta meg a maga igazi nyelvét, és így könnyen visszasüllyedhet a régi látástípus nyelvéhez. Én is valamiképpen »részletre« lesek, és elhunyt lírikus elődeim is: nézhette volna ezt a tengerparti homokot a tavalyi szezon érzékeny paralitikusa – de ő a »részlet«-ben mindig valami melankolikus mulandót látott, programszerű ellenképét a »heroikus«-nak, és ebben csak affektált esztétizmus vezette: gyenge idegei nem bírták el a racionális kommentárt a homokhoz, csak a lusta appercepció felelt meg neki, és így alkotta meg azt a Neuron-Rokokót, ahol a plasztika csak »aperçu« alakjában létezett, és az egész természetet iparművészeti aukciónak fogta fel – filigrán, hipochonder csecsebecse-készítő nézőpont volt az övé.

Valami pipeskedő zenélgetés is ellenszenvessé tette az elődöt: kis tájképeit, portrétöredékeit mindig álzenébe öblítette, és ez a melodikus point még jobban legyengítette a téma természetes erejét. Mindig volt egy beteges előképzete a »szép«-ről, ami alatt a legkispolgáribb értelemben vett díszletszerűt értette, minden kispolgárellenes idegessége dacára: szemben a mi nézésünkkel, mely a perspektíva révén mindent szépnek lát, illetőleg: nem a tárgyat, hanem magát a perspektívát látja.

Az előde a rövidlátás volt, melyet az álom vezérelt: két út egyszerre, mely konvencionalizmushoz vezet; hiszen a »perspektíva« nagy többletet jelent: aktív látást a passzív helyén – elődöm mindent összevéve mégiscsak saját magát látta szépnek, és a külvilágot ékszernek használta, de én meztelenül vetem magamat egy tudományos csodálkozás vizeibe: anyag-szerelmes volt ő is, utód is, de az utód a tudományos és esztétikai szemlélet azonosságában él, anélkül hogy valami népszerű kompromisszumról vagy érzelgős együttműködésről volna szó.

Perspektíva és ébrenlét két tűrhető tartalom egy stílus számára: a régi anyagszemléletben túltengett az álomszerű, plasztikus szerkesztésében valami gyáva képmutatás, mellyel ernyedtt érzékiségét leplezte: azok a »pár vonással« odavetett portrék, azok a kis vers-médaillok, melyek Párizst vagy a régi Bécset foglalták magukba, mindig az állás nélküli érzékiség kézenfekvő asszociációi voltak, hiányzott belőlük az alkotás ereje, az igazi bátor mesterkéeltség; az anyag értelme elpuhult szimbólum lett, és így csak az álprecízió stílusa lehetett, mely nem jutott el az anyag önmagáért való szeretetéig: jellemző, hogy az előd, aki

annyi »lelki motívum« alapján fordult az »anyaghoz« (a »Sache«-hez), a legmonotonabb materializmust mutatja, míg mai szemléletünk, mely az anyagot mint ilyent élvezi, a lehető legspirituálisabb stílusnak mutatkozik.

Ez a felfogás dolgozott Leville-Touquéban is [...]” (I/310-311.)

Az “előd” kritikusan *szemlélt* szemléletének tárgya a tengerparti homok szemrevételezés módja – látszólag; ám ez inkább példája-metaforája egy csak stiláris műszavakkal, fogalmakkal leírható szemléletmódnak, amelyet a szöveg az esztétizmus, az affektált, melodramatikus hangnem, egyfajta pátosz, túlzott, neurotikus érzékenység, kispolgári ízlés és más jegyekkel lát el. A műalkotás ismérveit a szöveg tehát – metaforikusan – a perspektíva nézőpontszerkezetével, egyfajta esztétikai-elméleti fokalizációval összhangban teszi mérlegre.

Azáltal ugyanakkor, hogy szóban forgó részlet a *szemlélet* magának a perspektívának a *látását* teszi kritériumává, újabb – *látszólagos* – paradoxonba ütközünk. Hiszen ez olyvalami meglátásának a képességét állítja, ami a látványban (a) láthatatlan. A perspektívában – a horizontban vagy egy a perspektíva szerkezeti szabályait implementáló képi ábrázolásban – *maga* a perspektíva nem vehető észre, pontosabban csak észre vehető, csak a reflexív tudat képes tárgyává tenni; a perspektíva önmagát elrejt, leplezi, és a dolgok érzékletének vagy ábrázolásuknak módja az egyedüli, amit perspektívának vagy perspektivikusnak lehet nevezni. A perspektíva *in sé*: technika, de méginkább gondolat, fogalom, egy *szemlélet* – ennyiben láthatatlan, ugyanakkor mégis, sőt éppen a perspektíva absztrakt, fogalmi jellegénél maradva oldható föl a paradoxon. A perspektíva láthatóvá tételét úgy is érthetjük, mint magának a látásnak a láthatóvá tételét. A látás láthatóvá tétele a látás módjának a láthatóságát jelenti. A látás láthatóvá tételének eredménye nem más, mint a látást illető nyelv, a látásról való írás, azaz a látás és a látás-mód írása. A *Prae* egy olyan képet figurál, amelynek referense fikatív tartományba utalódik, így csak a szöveg poétikai működése válhat a percepció, illetve a befogadás, az olvasás tárgyává. A szövegiesült, a szövegben szemantikai és grammatikai rendszerek révén konstruált nézőpont vagy látásmód ugyanakkor egy fikatív képpel dialektikus viszonyban képződik meg. Az olvasásra ebben az összefüggésben úgy is gondolhatunk, mint amelyben egyidejű a betűk vizuális érzékelése és az imagináció vagy a kogníció.

A betű képként, a kép betűként történő olvasását és az olvasásra szoruló látvány perspektivitivusságát a *Prae*-ben a *Perspective* nevű mulató kapcsolja össze. A szöveg egyik dialógusából kiderül, hogy a “*Perspective* világítóreklámjában elromlott a *RSPE* betűsor”. (I/56.) A szó vizuális elrendeződésénél maradva, az elsötétült, láthatatlanná, érzékelhetetlenné vált betűket a szó belsejében lévő, míg a látható, világító betűket a szó külsején, a szó szélén, a szó periferiáján lévő betűkként határozhatjuk meg. A vizuális-térbeli metaforák, amelyekkel a fényreklám paramétereit, a látható és a láthatatlanná vált betűk helyzetét lehetséges leírni (kint–bent stb.), ugyanazok, amelyekkel a szöveg tenger és hullám, élet és epika viszonyát írja le. Ugyanakkor az elromlott betűsor és a még működő betűk voltaképpen a perspektivikus ábrázolás jellemzőivé válnak, amennyiben a (betű)kép két szélén látható betűk a perspektíva távlatosságának illúzióját megadó szerkezeti vonalak analogonjai, míg a szóközép láthatatlanná vált része voltaképpen az enyészpont helyzetébe kerül. A fényreklám hibája voltaképpen a középső részlet “enyészete”-ként jelenik meg, mintegy a fényreklám által mondott szó – perspective/perspektíva – jelentését meghatározó struktúrára való utalásként. A fényreklám ezen

vonásai a fényreklámot a perspektívát kimondó performatívummá teszik, miután a kimondás aktusa, a kimondás “módja” (hogy épp a kép “enyésszpontja” “néma”) és a kimondott szó denotatív jelentése egybeesnek.

A perspektívaszerkezet azután megjelenik Leville arcán is: a fölirat fénye az arcára vetül, és az arc, a szemek úgyszintén periférikus és centrális tartományokra oszlanak, akárcsak a fölirat betűi. Az elromlott reklám nemcsak fényét, hanem szerkezetét is az arcra “másolja”: kettős jelleget kap a tükröződés.

“Különös volt Leville arca a kék-piros nappali fényreflexekben [...] Sajátos rugalmassági szerkezete volt a szeme körülötte izmoknak: sohasem »nyitotta« vagy »zárta« a szemét, inkább csak a szeme körüli izomcárnákat és bőrbetéteket igazította át idegei precíz váltóival, és magát a szemgolyót mereven hagyta, csak a ráncok iránya meg csoportosulási helye változott; a vékony erek duzzadtsági foka, azé a finom vörösesbarna hálózata, mely a tölgyfalevelek érdudoraira emlékeztetett: ki lehetett volna közülük dörzsölni fogkefével a barna hártyát, hogy külön maradjon miniatűr térképként az érrendszer. [...] (I/56.)

A szem körüli izmok mozgása, a ráncok és az erek rajzolata “hálózatot”, hálót képez akörül a szemgolyó körül, amelyről a szöveg azt mondja, “ki lehetne dörzsölni”, hogy csupán a “térkép”, a “rendszer” maradjon meg. A perspektíva (és a *Perspective* felirat[ának]) *vetülete* a szemek képét saját szerkezeti törvényszerűségei hatálya alá vonja, a felirat chiaroscuro-hatása a látószervet megfosztja funkciójától, és kizárólag a szem látványának (és *nem* a szem által látottaknak az) architektúrája válik lényegessé. A “barna hártya” “kidörzsölése”, amelyet a szöveg a levélerezettel összefüggésben említ, a szem (ki)dörzsölésével is asszociálódik: ha a szemkörnyéki erek a levélekhez hasonlóként elgondolhatók, akkor a “barna hártya” a szivárványhártyát okvetlenül megidézi. A látószerv és a vizuális érzékelés jelentéstartományába egy oda nem illő elem keveredik, méghozzá a láthatatlan föltételezése (az enyésszpont) és a vakság problémája, illetve egy olyan szemnek a képzelete, amelyik nem lát – ellenkezőleg: őt veszik szemügyre. A szem itt a látvány tárgya, nem a vizualizáció eszköze vagy ágense.

A *Perspective*-fölrirat státusa kép és szöveg, vizuális érzékelés és olvasás interferenciájának kérdéséhez vezet, amelynek legszembetűnőbb szövegbéli megjelenése a reggeli táj szöveggént olvasására való fölhívás: “Nem tudom, nem tudom ezt így nézni, hogy ne oktrojáljam rá embertársaimra azt a vallást, földimádást, melyet például egy ilyen reggel szuggerál. Szuggerál? Nem is szuggerál, ez már nem szuggesztívó, ezek betűk, melyeket olvasni kell.” (I/389.) Az “ezek” deiktikus rámutatása akár magára a *Prae* textusára vonatkozó utalásként is érthető, noha ezáltal sem vehető számba a megmutatott tartomány minden eleme, ha minduntalan azt láthatni, a szöveg tájként (látványként, obszerválásként stb.), a táj (kép) pedig akár szó szerint szavakként, betűkként válik érzékelhetővé, mint ahogy ez az iménti két példában (fényreklám és táj) látható. A szöveg másutt is a betűket, illetve betűk plasztikáját idézi, ám a betű ebben az

összefüggésben egyenesen az értelemdarással oppozícióban, olvasásuk az olvashatatlannal való szembesülésként jelenik meg:⁶

“Az üvegszanatórium [...] falain azonban volt egy átlátszatlan terület is: két óriási, lefektetett fekete »U« betű. [...] Ez a két óriási fekvő »U« betű is ilyenformán volt az üvegre ragasztva, egymáshoz viszonyítva derékszögben: az egyik, a nagyobbik, a tenger felé néző falon, a másik, a soványabb, a hegyek felé forduló falon – a két »U« a hajlatánál érintette egymást.

A két óriási monogramnak semmi értelme sem volt, mert a szanatóriumra vonatkozható szavak egyike sem kezdődött »U« betűvel. [...]

Az »U« betűk elnyúló szárai (különösen a soványé: tervszerűen félrehangolt logikai hangvilla) határozottan irányjelzők voltak, a legélesebb irányok szigorú mutatói, viszont mivel betűk voltak, vagyis jelek, melyek azonban a világon éppenséggel semmi de semmit itt nem jelenthettek, az energikus célba mutató és abszolút értelmetlenség szédítő kettősségét mutatták. A fekete betűkről az ember első pillantásra azt hitte, hogy vak csövek végre valamit elárulnak a klinika folyton-folyvást önhazudtató térverődései fölött: az agy mohón nyúlt a betű értelmi csalétké, a jelentés obszcén rajza után, viszont éppen az abc csapta be a legjobban, mert az egyetlen, logikai ok nélkül kiválasztott betű az értelmetlenség cinikus koronája, Act of Nonsense volt.” (I/377-8.)

A látás, a látásnak és a szemeknek nemcsak az érzékelés, hanem a tudásszerzés szerveként való elgondolása (ami a *Prae* esetében nem választható szét megnyugtató módon⁷) és a szemléletmód/gondolkodásmód föltételeinek közös diszkurzív térbe történő beemelése, amelyről a ‘perspekíva’ poliszemiája és sokszoros, variatív metaforizációja gondoskodik, a kogníciót és a vizuális érzékelést egyaránt kulturálisan (nyelvileg) meghatározottként engedi leírni.⁸ Sem az ész, sem a szem műveletei nem biztosítanak közvetlen hozzáférést a “valóságához”, a “valóságos élethez”, a “realitáshoz”. A szem és az ész műveletei egyaránt csak a nyelv rendszerén prizmatikusan áttörten, perspektivikusan torzultan, metaforikusan és közvet(it)etten válhatnak érzékelhetővé: láthatóvá-olvashatóvá.

⁶ A nem kontextuális betűk mellett, ugyancsak az írás olvashatatlanságának példájaként, a tengert és a textust közelítő hasonlításban az írás túltengése, bősége válik az olvashatóság akadályává: “a szoba összevissza van húzgálva tenger-reflexekkel, mint egy kék tintával agyonjavított kézirat”. (I/262.)

⁷ És talán egyébként sem: Paul de Man egy lábjegyzetben Proustra hivatkozva írja: “Annyira sűrűn fordulnak elő hasonló alakzatok, amelyek gyakran a fény/homály és a belső/külső ellentétpárjai köré szerveződnek, hogy – mondhatni – ezek alkotják a regény egészét [...], amely a látásnak mint a megértés alapvető episztemológiai metaforájának szó szerinti értelmezése köré összpontosul” Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006, 76.

⁸ A vizuális érzéketet konstituáló tényezőknek és a látás módjának – tehát annak, hogy amit a szem lát, a kogníció miképpen tulajdonít jelentést, azaz a kérdésnek, hogy voltaképpen mit is látunk, amikor nézünk – kulturális (történelmi, társadalmi, nyelvi) meghatározottságát illetően ld. pl.: Michael BAXANDALL, *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford. FALVAY Mihály, Corvina, Budapest, 1986.; Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999.; Clifford GEERTZ, *A művészet mint kulturális rendszer*, ford. SAJÓ Tamás = Uő., *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, 239-267, Századvég, Budapest, 1994.

“úgy festette ő a víznek nem annyira hullámain, mint túlképzelt belső átlátszóságát, melynek eredményeképp a tenger egy folyton (de nem rendszeresen és arányosan) mélyülő homorúság lett, anélkül hogy ezért tölcser, örvény vagy bármiféle edény formáját vette volna fel – főleg azokra az optikai csalódást célzó képekre emlékeztetett, melyeken átlós irányban egy lépcső van rajzolva, és csak felfogásunk belső váltó-rántásától függ, hogy rendes emelkedő vagy felfordított lépcsőnek lássuk: itt a képen is távolság és mélység egybejátszottak; [...] a víz szeszélyes önelemzések és fénysebes summák nyughatatlan tere lett.

Touqué érezte, hogy a tengernek ez a tér-leckéje: egyszerre lépcső és lomb, összedobált tükrözés-körök, melyek együttvéve sem pasztikát, sem síkot nem adnak: üvegkígyó, mely rohanó spirálban egyszerre kúszik a magasba (vagy a mélybe?), úgy a sík, mint a tér közel álló skála-fáin, s közbe csillogó teste hullámtükrökben egyszerre veri vissza a kettőt – körülbelül ez a tenger Bournol képén.

Sík és tér ezen a tengerképen valóban naiv töredékfogalmaknak látszottak, melyek helyébe más természetű valóság csempésződött. A tengernek nem volt perspektívája, sem rossz, sem jó, sem erőszakoltan naiv vagy elméleti tökélyig abszurd: ehelyett kis tér-bolygókká bomlott a víz képe, szerteszórt autonóm térszisztémákká, melyeken belül még valahogy fel lehetett ugyan ismerni a »síkszerű« és »térszerű« vagy a »mélység« és »felület« némi emlékeit [...]” (I/176-7.)

Jacques Bournol, a festő, akinek képéről a szöveg beszél: a szöveg találmánya és kitalációja, akárcsak a hivatkozott – “láthatatlan” – kép. A képleírás itt látható retorikája – amint az eddig idézett részleteknél is látható volt – hasonlítások egymásutánját alkalmazza, az “úgy..., mint...”, “olyan, mintha...” szerkezetek mint szintaktikai varratok szolgálnak, amelyek a hasonlítotthoz kapcsolódó asszociációkat összetartják. A színre vitt Bournol-kép a szöveg terében széttartó, nehezen stabilizálható absztrakciók kollázsaként jön létre. A hullámmal ellentételezett “túlképzelt belső átlátszóság”, a morfológiai azonosíthatósággal ellentételezett “mélyülő homorúság”, az illuzórikus lépcső aligha összeegyeztethető képzeleinek lineáris olvasása azzal a tapasztalattal kell, hogy szembesüljön, amit a szöveg rögvest jelez is, amikor az értelemadást “felfogásunk belső váltó-rántás[aitól]” teszi függővé. A képként inszenírozott leírás tehát a leírás metapoétikai föltételeire referál, és a kép megfigyelésének, nézésének és leírásának aktusa a folyton változó “felfogás” leírásaként olvasható. A metaforizáció ekkor a tengerként leírt látvány és a tengerként – alakját fölfoghatatlanul változtatóként – íródo szöveg között létesül, amit a szöveg – önmagát továbbra is szorosan követve – újfent kimond, amikor “szeszélyes önelemzések és fénysebes summák nyughatatlan teré”-nek tekinti a vizet, azután pedig a térre vonatkozó “lecke”-ként hivatkozik rá. Analízis és tudásszerzés kognitív műveletei az idézetben a (szkeptikus-spekulatív) szemügyrevétellel magyarázódnak. A *Prae* illetén fölfogása azzal az episztemológiai hagyománnyal polemizál, amely szerint a gondolat az érzéki tapasztalat derivátuma⁹, amennyiben a Bournol-kép leírásának poétikája elbizonytalanítja ezt az

⁹ Az angol empirizmussal kiváltképp – John Locke írja a tapasztalásról: “Igazság szerint ez az egyetlen út, amelyet fel tudok fedezni arra, hogy a dolgok ideái az értelemben kerüljenek.” Majd, immár kifejezetten a látás, illetve a

ismeretelméleti álláspontot. A szöveg hangsúlyosan szembefordul az *a posteriori* tudás kizárólagos föltevésével, amennyiben a grammatikai alanyhoz társított akció éppen az érzéki tapasztalattal szembeni kételkedés és gyanakvás. A részlet azonban nemcsak a tapasztalat bizonyosságával, de a leírás mint olyan hitelességével szemben is kétségeket támaszt, miután a descriptióban vagy az ekhprasziszban a nyelvi szkepszis kifejezési lehetőségeit látja, “amely a képet valami »kimondhatatlannak« fogja föl, a költészetet pedig végletesen sokjelentésűnek tartja”¹⁰. Ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a *Prae* esetében a leírás tárgya hangsúlyosan fikatív, tehát a nyelv nem a tárggyal szembesülve jön zavarba, nem egy képet akar “kimondani”.¹¹ Ami a Bournol-képek *Prae*-beli helyzetét illeti, inkább a szövegben megképzett, “fogalmi látványról” vagy egy “látvány-fogalomról” lehet beszélni, és a nyelvi figuráció kép-metáforába helyezéséről.

Leville szemének és a táj olvasásának példájánál egyaránt bizonyosfajta erőszak (“kidörzsölés”, illetve “oktrojálás” és “szuggesztió”) jelent meg. Az erőszak és az erőltetés a látvány- és gondolatképzés, az érzékelés és kogníció aktusait is érintik – ahogyan a *Prae* maga fogalmaz: “Nincs természetes fejlődés a gondolatok természetrendjében, csak erőszak és kényszer. Azok a gondolatok, amelyek a legerőszakosabbak, biológiai szempontból, később éppen a legtermészetesebb logikai rend illúzióját adják.” (I/249.) Emitt a gondolat, másutt a látvány létrejöttét övezi kényszer: “egy olyan embernek az erőfeszítése, aki a tárgyakat nem úgy látja, mintha a külvilágban volnának elhelyezve, hanem saját szemgolyójában, és két kezével igyekeznék onnan kitolni a világba a különböző tárgyakat, hogy igazában láthassa őket” (I/84.). A látvány tárgyát “kintről” “bentre” áthelyező elgondolásra Descartes *La Dioptrique* című értekezésében is találhatni utalást: “Semmi esetre sem szabad továbbá úgy képzelünk (mint azt

camera obscura metaforával élve teszi hozzá: “az értelem nem nagyon különbözik egy egészen fénymentes zárkától, amelyen némely meghagyott kis nyílások vannak a külsőleg látható hasonmások vagy a külső dolgok ideái számára; ha az ilyen sötétkamrába érkező képek csak egyszerűen ott maradnának, és olyan rendben feküdnenek ott, hogy alkalmadtán meg lehessen őket találni, akkor ez nagyon hasonlítana az emberi értelemnek a látás tárgyai és azok ideái közti viszonyához.” John LOCKE, *Értekezés az emberi értelemről, I. köt.*, ford. DIENES Valéria, Akadémiai, Budapest, 1964, 153. Bár Jonathan Crary érvelésében Locke és Descartes ugyanarra az álláspontra helyeztetnek (CRARY, *A megfigyelő...*, 60.), a *Prae* látásfigurációjának földerítését segíti a közöttük lévő különbségre való rámutatás. A *Prae* olyan látványokat inszeníroz ugyanis, amelyeket hangsúlyosan nem látás hoz létre, és ehhez jóval közelebb áll Descartes, mint Locke, amennyiben előbbi azt írja: “a testeket [...] nem annak alapján észlelem, hogy megérintem vagy látom, hanem pusztán azon az alapon, hogy megértem őket [...] s az is lehetséges, hogy egyáltalán nincs szemem, amivel valamit is láthatnék”. René DESCARTES, *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. BOROS Gábor, Atlantisz, Budapest, 1994, 42-43.

¹⁰ Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*, Kijárat, Budapest, 1998, 20.

¹¹ A tárgy érzéki tapasztalata nem is föltétlenül követelménye az ekhpraszisznak, noha képleírásnak is tartják, azaz az ekhprasziszra úgy is szokás gondolni, mint *valaminek* a leírására, valaminek, ami a leíráson kívül található, és nem a (le)írás(a) hozza létre. Nem áll itt módomban áttekinteni az ekhpraszisz szakirodalmát; annyit mégis megkockáztatok, hogy a legkritikább esetben tekintik az ekhprasziszt autonóm műnek, fundációnak, vagy elsősorban textuális létmódú alkotásnak. Az ekhpraszisz – és mint azt Akhilleusz pajzsának példája is alátámasztja: tévesen – referenciálisnak van tartva. A művészetelméletben is akad, aki reflektálatlanul vezet vissza a műleírást a képzőművészeti alkotásra, és miközben fittyet hány a szövegnek a képtől eltérő létmódjára, a nyelvet és a szöveget csupán a képről való gondolkodás közegeként érti. (Ld. pl.: “But though ‘description’ and ‘explanation’ interpenetrate each other, this should not distract us from the fact that description is the mediating object of explanation.” Michael BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale UP, New Haven–London, 1985, 1.)

filozófusaink általában gondolják), hogy a léleknek az érzékeléshez valamiféle képeket kellene szemlélnie, melyeket a tárgyak küldenek az agyba [...]”¹². Descartes kétségbe vonja, hogy a tárgyaknak az érzékelésben megképződő képe a tárgyak képével azonos volna; az érzetet a lélek “mozgásai” és a külvilágból érkező benyomások kölcsönhatásaként fogja föl. Az érzékelt kép és a tárgy “valós” képe közötti hasonlóságot esetlegesnek tartja, és viszonyukat éppen a perspektivikus torzulás effektusával magyarázza: “nincs egyetlen olyan kép sem, amelynek minden szempontból hasonlítania kellene a tárgyra, amelyet megjelenít: hiszen másképp nem volna semmi különbség a tárgy és képe között: ezzel szemben elég, ha csak néhány dologban van közöttük hasonlóság; sőt, tökéletességük gyakorta épp azon múlik, hogy nem hasonlítanak rájuk annyira, amennyire hasonlíthatnának. Mint ahogy látja, hogy a rézmetszetek [...] – a perspektíva szabályait követve – sokszor helyesebben ábrázolják a köröket oválisokkal, mintsem más körökkel; s a négyzeteket rombuszokkal, mintsem négyzetekkel, és ugyanígy az összes többi figura esetében, úgyhogy a rézmetszetet mint kép gyakran akkor lesz tökéletesebb, akkor ábrázol jobban egy tárgyat, ha nem hasonlít rá.”¹³ Az alkotás tehát éppen a nem-hasonlósága, a különbözősége (ha tetszik, hamissága) okán érheti el a tökéletességet. Minél inkább különböző, minél kifinomultabb lehetőségeit dolgozza ki a különbezésnek, annál közelebb kerül valamifajta tökéletességhez. Merleau-Ponty írja: “A modern festészet erőfeszítése nem annyira abban áll, hogy válasszon a vonal és a szín között, vagy még inkább a dolgok ábrázolása és a jelek teremtése között, mint inkább abban, hogy megsokszorozza a megfelelések rendszereit, hogy megszüntesse a dolgok külső megjelenésükhöz való tapadását, amely új anyagok vagy új kifejezőeszközök megalkotását követelheti, de amely néha a már meglévők felülvizsgálatával és újra-felhasználásával is létrejön.”¹⁴ A differenciaképzést Merleau-Ponty mint “erőfeszítést” említi, arra vonatkozó szándékként, hogy a percepcióba törés vagy zavar iktatódjék. A különbségek megtétele ezekben az esetekben – és ez segít a *Prae* látást és erőszakot illető passzusait jobban érteni – az alkotás tevékenységéhez rendelődik, egy mesterséghez (pl. a festészethez), és kifejezetten a vizuálisan érzékelhető differencia szolgál rá példaként. Hasonlóságot és különbséget mindenekelőtt mint vizuálisan fölfogható gondoljuk el – ez a kognitív beállítódás (szemléletmód) a nyelvi differenciák, a szemantikai mátrixok divergenciáját is mintegy vizuális metaforákkal magyarázza.¹⁵ A *Prae* metaforái és jelentésképzése éppen ezt használja ki, amikor vizualitás és kogníció, kép és nyelv, látvány és textus viszonyára utal, és a két tartomány közötti viszonyt nem polárisnak vagy különeműnek, hanem oszcillatívnak mutatja. Az érzékelés hovatartozása (vizuális vagy kognitív?) olyan dilemma, amelyre a szöveg tanúsága szerint vagy erőszakos válasz adható (a kitalálás, az erőltetett-mesterkélt alkotás

¹² René DESCARTES, *A dioptrika. Negyedik értekezés. Az érzékekről általában* [részletek], ford. LÖRINSZKY Ildikó, Enigma, 1994/4, 120.

¹³ DESCARTES, *I.m.*, 121.

¹⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a lélek* [részlet], ford. VAJDOVICH Györgyi, Enigma, 1994/4, 112. Kiemelés tőlem: B.G.

¹⁵ Vö.: “Akár abból is ki lehetne indulni, hogy a képekre tett hivatkozások az irodalomtudomány diskurzusában rendre azokat a pontokat világítják meg, ahol a poétikai, retorikai, stilisztikai stb. leírás önnön elégtelenségével kell, hogy boldoguljon.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A nyelv képei – a képek nyelve = Uő., A jelölő visszahúzóódása. Az irodalmi nyelv kulturalizációjának néhány kérdéséhez*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2021, 126. Fölvethető, és további vizsgálatot kíván, hogy a *Prae* – noha az irodalomtudományos diskurzushoz tartozása kétséges – egy ezzel ellentétes tendenciát alakít ki, amikor részecskefizikai vagy morálfilozófiai (stb.) lexémakészletet mozgosít a vizualitás szokott alakzatait átalakítandó.

drasztikusan asszociatív praxisa), vagy fájdalomhoz vezet. A szemek kinyomása, eltörlése, a látvány égető kínja, az eldönthetetlenség és az elme, a fölfogóképesség zavara társulnak jellemzően az említett aktusok és képességek mellé.

Az alábbi részlet Leatrice szemeit az érzékelésbe avatkozó fájdalom mechanizmusát tárgyalja.

“Mély szemei az árnyék fészkei voltak [...]; az arcába sustorgó reggeli nap mélyen belespriccelt ezekbe a fészkekbe, mintha ki akarta volna mosni az ijedten összebújt kis árnyakat [...] vagy bátor plastikát vesz fel ez a szép szem, vagy porrá ég a követelő fényben: ilyen szívós határozottságot és megváltó kegyetlenséget érez az, akinek a szemébe nyúlnak valami kemény műszerrel [...] sebnak érezte két szemét (mintha eddig sohase lettek volna és csak most fúrt a Nap két friss lyukat a homlokára) [...] Nyomkodta, simogatta a szemét: hiába, két kis golyó volt. Élesen emlékében volt, hogy a nap szinte sebbé égette és így óriásira növesztette, viszont most maga előtt látta saját magát: az óriási test-tudat nem illett lekicsinyült teste méreteihez, és ez a groteszk disszonancia óriási önperspektíva és kolibri-kicsinységű teste között idegesítette; próbálta összehangolni a kettőt, de nem sikerült; úgy ficánkolt a fájdalomtól megezerszerezett test-tudatában a teste, mint egy óriási üvegmedencébe pottyant idegen kis rovar.” (I/316-8.)

A vizuális érzékelést övezi itt erőszak okozta fájdalom, mintha a látványkonstrukció kizárólag a látószerv elviselhetetlen gyötrelme által történhetne vagy jöhetne létre. A látást itt a szöveg “lágyan szétterjedő “látás”-nak nevezi, mintsem “határozott fixálás”-nak (I/316.), azaz, a fixál és a fixíroz jelentéseket is fontolóra véve, itt nem a stabilizált, rögzített látvány szemügyrevétele vagy megképzése, esetleg a látottak vizsgálata a látás célja; a fentebb idézett részlet azonban, amely a látvány szemekből való kinyomásáról szól, az “igazában látás” céljához köti a literálisan értett nyomásgyakorlást. Az értő, értelmező, leleplező, “igazat” látás aktusához éppúgy a kín járul, mint a bámészkodáshoz, a szemet pihentető nézelődéshez Leatrice esetében. A látvány megképződése tehát a voltaképpeni látás, a látószerv-használat kudarcát kell, hogy jelentse, azt, hogy aki lát, az egyszersmind meg kell, hogy vakuljon. A látás = vakság ekvivalencia a látvány természetét immár nem a vizualitás, hanem kogníció tartományába utalja: az értelem- és jelentésképzés egyedül a szemműködés ellehetetlenülésével, és a tudat szimultán működésbe lendülésével valósulhat meg. Az erőszak a szemek “kinyomására” vonatkozik, azaz a megvakítást, valamint a szem “tartalmának”, a szemben lappangó dolgok napvilágra hozatalát övezi, és a szöveg másik gyakori figuráját, a vajúdást/szül(et)ést is megidézi. Ami azonban a napvilágra kerül, paradox módon többé nem látható, mert a szemek, amik láthatnák, csődöt mondanak, mikor megszülik a látványt. A szem, mondhatni, belehal a látvány megszülésébe. A láthatóvá tétel így szigorúan érve nem jelentheti egy látvány, egy táj vagy egy kép létrejöttét, inkább egy olyan elvont látásról van szó, amely absztrakt képeket, azaz fogalmakat termel (vajúdik-szül). A látás ilyenén transzfigurációja, melynek során a látóképesség elvesztése egy

más jellegű látás(mód) kialakulásával párosul, közismert, elég lehet Teirisiászra utalni.¹⁶ Tanulságosabb lehet azonban ezúttal Platón *Timaiosz* című dialógusát¹⁷ föl idézni, amely szerint

a “szemtől származó legfőbb jó” a *filozófia* – “a látás véleményem szerint a legnagyobb haszon oka számunkra, mert a mindenségről most elhangzó beszédekből egy szót sem mondhattunk volna el, ha nem látjuk a csillagokat, a Napot, az eget [...] mit zengedezzünk a többiről, amik kevésbé értékesek s amiknek elvesztésén a nem filozófus, ha megvakul, hiábavaló módon jajveszékelné! Mi csak maradjunk meg e mellett az ok mellett, hogy isten azért találta ki és adományozta nekünk a látást, hogy látva az Észnek az égen feltáruló körforgását, használjuk fel a gondolkodás bennünk lévő körmozgásai javára, melyek háborgatott voltuk dacára rokonok azokkal, az örökké zavartalanokkal; ezeket kikutatva és a számolásnak természetes helyességében részesülve s az isten teljesen tévút nélküli körforgásait utánozva, hozzuk rendbe a bennünk ingadozó mozgásokat.” (*Timaiosz*, 47a-c)

A látás genealógiája Platónnál elválaszthatatlan a láthatóság kritériumától, mert ami “keletkezik, annak testinek, láthatónak és tapinthatónak kell lennie” (31b). A teremtet világ elsődleges tulajdonsága a “világ testisége”, amely egyértelműen a világ érzéki megtapasztalhatóságát jelenti. Az érzéki tapasztalat számára adott világ szükségképpen, illetve a világot alkotó lény szépre és jóra való törekvését föltételezve, arányos, és azt az alakot veszi föl, amely lényegéhez méltó; ez az alak pedig – “amely minden alakot magába foglal” – a gömb, “mert ez az alak a legtökéletesebb és önmagához minnendenütt leghasonlóbb az összes alakok közül” (33b). Az érzékelhető és az értelemmel fölfogható közötti különbségtétel, amely a világ teste és lelke közötti differenciához hasonló természetű, egyúttal a vélemények és hiedelmek, illetve a tudás és belátás elválaszthatóságát is létrehozza (37a-c). Hasonlóképpen, a világ kerekded alakjának mintájára a fej, mind közül a legistenibb része az emberi testnek, gömb alakú lett; és gömb alakú lett a “fényhozó szem”, a lélek minden előrelátó tevékenységének szerszáma (45b). A látás során azután az emberben lévő “tisztá tűz” a “szemen át árad” (45c), és amikor ez a belülről fakadó látósugár összeütközik azzal, ami a külső tárgyról jut az útjába, látásnak nevezhető (45d). A világ érzéki megtapasztalhatóságának, elsősorban a látásnak köszönhető az ember megismerő tevékenysége – a platóni szöveg így is érthető; csakhogy az érzékletekhez mégsem a tiszta megismerőképeség, hanem a vélekedések és hiedelmek tartoznak. Hogyan stabilizálható a látás platóni alakzata, ha a tiszta filozófiát a látás érzéklete szükségszerűen beszennyezi, hiszen a megismerés számára kizárólag az érzéklet, méghozzá a látás nyújt

¹⁶ Vagy Orpheuszra: a *Prae* látás-alakzatai azt a különös eseményt is föl idézik, amikor éppen a tekintet, a pillantás okozza a megpillantott eltűnését. A látás a látvány enyészését, Orpheusz esetében Eurüdiké halálát, illetve Eurüdiké megpillantása Eurüdiké megéneklésének kudarcát (vö.: “az Eurüdiké felé forduló Orpheusz lerombolja a művet, a mű azon nyomban megsemmisül [...] Orpheusz tévedése [...] abban a vágyban gyökerezik, mellyel látni és megszerezni akarta Eurüdikét, holott sorsa kizárólag arra rendelte, hogy megénekelje.” Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi et al., Kijarat, Budapest, 2005, 140-141.), a *Prae* esetében a látvány és leírása diszperzióját okozza.

¹⁷ Az alábbi kiadásra hivatkozom: PLATÓN, *Timaiosz*, ford. KÖVENDI Dénes = *Platón összes művei. Harmadik kötet*, ford. DEVECSERI Gábor et al., Európa, Budapest, 1984, 307-410.

segítséget, és a tudás a látottakból derivált: “látva az Észnek az égen feltáruló körforgását, használjuk fel a gondolkodás bennünk lévő körmozgásai javára”? Látás nélkül nincsen megismerés, ugyanakkor: a tudáshoz nem a látás, hanem a gondolkodás vezet el. A látás továbbá nemcsak a megismerés folyamatával forr egybe, hanem a beszéddel is összefügg: “a mindenségről most elhangzó beszédekből egy szót sem mondhattunk volna el, ha nem látjuk a csillagokat...”. Timaiosz érzékelést illető okfejtése hamar a megnevezés problémájához érkezik, és fölmerül a kérdés, hogy a (változatlan) szó milyen viszonyban állhat a (folytonosan átváltozó) dolgokkal, amelyeknek átalakulásait éppen az érzékeink által fogjuk föl. Timaiosz válasza egy háromelemű tipológia keretei között születik meg, amelyben helyet kap azon dolgok köre, amelyek érzékelhetők, keletkezők, folytonosan mozgásban vannak, születnek és eltűnnek, és az érzékeléssel együttjáró vélekedés számára hozzáférhetőek. Mivel a két másik kategória – az érzékelhetetlen, csak az ész belátása útján megismerhető; és a romolhatatlan tér, amelyről nem szerezhető sem érzéki, sem észokoskodás által tudomás – mintegy eleget tesz a szavak alaki állandósága által támasztott változatlanság követelményének, arra juthatunk, hogy az érzéki tapasztalás és a szóbeli kifejezés viszonya nem tisztázható megnyugtató módon. “[S]oha ne szóljunk úgy”, mondja Timaiosz, “mintha valami állandósága volna, akárhány dolgot vélünk is az »ez« és »az« mutató szócskával világosan megjelölni: hiszen e tünemények nem várják be, hanem elillannak az »ez« és »az«, »így« és általában minden elnevezés elől, ahány csak maradandó létezőként tüntetné fel őket” (49e). A nyelvi kifejezés már a deiktikus rámutatás során kudarcot vall az érzékelhető világ dolgainak jelölésében – “amit mutatni *lehet*, azt nem *lehet* mondani”¹⁸.

Az érzéklet szüntelen alakulásának problémáját a *Prae* másutt a kép(zet)hez társított algebrai spekuláció nyelvi eszközeivel, mit több, az alfabetikus kódot lecserélve numerikus kódhasználattal kísérli meg föloldani. A föloldás nem a probléma megoldását jelenti, inkább egy általános kép(zet) (egy nő) refigurációját, amely nem a nő leírására tör, hanem a nő képének a nyelvi kifejezésre gyakorolt hatásával küzd. Az emlegetett szövegrészlet az “Ez a nő elsősorban kép volt a számomra, a szó legkizsákmányolóbb értelmében” (II/446.) tagmondattal kezdődik, amelyben a “szó kizsákmányoló értelme” valószínűsíthetően a ‘kép’ szóra utal vissza. Később a nő mint “csak-látvány” jelenik meg: a ‘kép’ szó értelme azért kizsákmányoló, mert a jelenségtől – a nő színrelépésétől – megtagadja az érzéki mivoltot, és az érzetet nyelvi jelekké “desztillálja”. A ‘kép’ szónak azonban nincsen immanensen ilyen jelentésszűkítő effektusa: a szövegnek a ‘kép’ szó reduktív szemantikáját létre kell hoznia, ami viszont – és ebben újfent a *Prae* egy sajátos vonását azonosíthatjuk – a szöveg további többszörözésével, a redukció paramétereinek szószaporító meghatározásával, pleonazmus révén lehetséges. A szöveg illetően gyarapodása analóg a kép(zet)ből kibomló és a kép(zet)hez társítható, asszociatív jelentések gyarapodásával:

“először megjelenik a nő képe, vagy inkább a nő mint kép a maga analitikus gazdagságában, vonalak, színek, árnyékok [...] sokaságával, és (ez a fontos) vonalak, árnyékok, színek szinte örök újabb lehetőségeivel; minden pillanat a

¹⁸ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Akadémiai, 1989, 35. Kiemelések az eredetiben.

grafikus alkotóelemek újabb diatonikus kiképzését varázsolja arcra, testre, ruhára.
 // De talán ha ez az időben lejátszódó sok lehetőség nem is adódnék, csak egyetlen örök stabil rajz állna előttünk a női jelenségben, akkor is, a rajz, a kép lényegében hordozza a végtelenséget [...] A kép mindig nyitott, a síkban szétterjedő dolog, számtanilag mindig több, mint amennyi; úgyhogy itt mindig például $2 = 2 + q$, és $n = n + q$. Ez a q teszi a képet képpé; a kép mindig olyan summa, mely csak akkor egyezik önmagával, ha többlet kerül hozzá [...] a kép mindig ezt a logikai azonosság-kerület jelenti [...] a vizualitás teljessége elhagyja a »látvány«-t, mert ez egy vízió belül annyi új részletvíziót fedez fel, hogy az összetevő-víziók szétbomlasztják az eredeti egységes képet – vagyis minél vizuálisabban reagálok egy képre, például nőképre, annál vadabbul rombolom azt a képet: vízió és erős vizualitás kizárják egymást.” (II/446-8.)

Az idézett részlet elején a pontosítás vagy helyesbítés a szintaxis átrendezése után történik, ami ugyanakkor duplikálja a képre utaló jelölőket. Az így képződő “nyitott” vagy “végtelen” képet éppen a megjelenése sokasítja a végtelenségig, amennyiben a szemléletben a kép önmagától folyamatosan elkülönбöződik. A kép egységét a szemlélet bontja meg, a kép ezért válik a kép és a szemlélet által “hozzáadottak” összegeként meghatározhatóvá. A szemlélet által a képhez társított információkat a szöveg maga a kép faktoriális tényeinek nevezi (I/447.).

Hogy a lineáris írás nem bizonyul elégségesnek, ha a képet “magyarázni kell”, mert az (írásbeli) elemzés linearitása nem képes kritikusan viszonyulni a képelemek szerkezeti viszonyainak átkódolási folyamatához, Vilém Flusser-nél is megjelenő elgondolás. Flusser szerint a kalkuláció és a numerikus kódra való átállás “elemző, széttagoló és szétfeszítő” szándékánál fogva képes a gondolkodást “felülmúlhatatlan absztrakciós szintre” emelni.¹⁹ A komputizáló képalkotás kódhasználatára révén a képet képek soraként, képfolyamként jeleníti meg, amelyben a képek “rögzíthetők, majd továbbalakíthatók [...] az így átalakított képeket aztán más képalakítókhoz lehet továbbítani [...] és azok még tovább alakíthatják”²⁰. Ekként a kép megalkotása olyan egyenletek létrehozásává válik, amelyek “rendkívül összetett és »önmagával-hasonló« (mondhatni: kaotikus) rendszereket elemeznek. Az ilyen kalkulációk váratlan (informatív, »szép«) képekkel járnak és gyakorlatilag végtelen a játékterük.”²¹ Flusser azután a partvidéket, ezt a *Prae*-ben is föl-fölbukkanó geológiai formát hozza példaként, mint amely olyan képet ad, amelynek inherensen algebrai, “fraktális” szerkezete van. A képzelőerő ilyen megvalósulása meghaladja azt a folyamatot, amely az életvilágtól “hátralépve” képet alkot róla, és azt is, ahogyan a képtől “hátralépve” leírja azt, majd a lineáris írás elemzéséhez érkezik. A komputáló művelet ugyanis olyan befogadói gesztussort képez, amelyben a képek és gesztusok “nem oldják fel és váltják egymást, hanem elfedik és egymásba érnek”²² Amikor tehát a *Prae* az alfabetikus kódot a numerikus kódra cseréli, a képet szintetikus képként rekonfigurálja, amellyel szemben többé nem alkalmazható az ábrázoló, leképező, lineáris nyelvi eszközhasználat. Flusser az eljárás intencióját a “váratlan kibontakoztatásaként” nevezi meg, és

¹⁹ Vilém FLUSSER, *Az új képzelőerő*, ford. TILLMANN József A., Athenaeum, 1993/4., 258.

²⁰ *Uo.*, 260.

²¹ *Uo.*, 261.

²² *Uo.*

egy olyan absztrakciós álláspont megkonstruálását várja tőle, amelyből “át- meg átelemezett képek vetíthetők ki”²³. Az idézett *Prae*-beli részlet pedig valóban olyan új érzékelésformát alakít ki, amely a hagyományos percepció felé radikális kritikával fordul, noha a matémák és a kalkulus szűkebb szövegbéli kontextusa megmarad az írás lineráris kódjánál, és a képhez való viszonyt alapvetően ez az absztrakciós lépés határozza meg. Ugyanis az algebrai művelet említése a szövegben mindenekelőtt a képanalízis textuális, az olvasás időbeliségében való kibontakozására, valamint egy kép szemléletének, azaz egy kép fenomenalizációjának szukcesszív voltára²⁴ utal. A szöveg éppúgy egyfajta előrehaladásban, egymásra-következtésben létesül, azaz a szemiózis úgyszintén jelölők egymást megváltoztató-helyettesítő áthelyeződésével írható le, mint ahogyan a képfenomén egymást módosító benyomások temporális soraként konstituálódik. Ez a strukturális hasonlóság a fenti idézet metaforájának alapja, amely a vizuális érzékelést és a tudat (textualizált) reflexióját hozza egymás közelségébe – azt a két aktust, látást és kogníciót, amelyek viszonyát illetően a timaioszi passzusok kérdésekhez vezettek. A timaioszi elgondolással összefüggésben tehát úgy is érthetjük a *Prae* spekulatív kép- vagy látványanalíziseit, mint amelyek számot kívánnak vetni az érzéki tapasztalat és a nyelvi jelölési paradigma közötti inkongruenciával, és a dolog (kép, látvány, bárminemű érzékelhető tárgy) megnevezése (leírása) helyett, illetve a megnevezés eseményével szimultán-dialektikusan a megnevezés nyelvi folyamatát is a tárgyukká teszik. Az érzéklet pusztán mint a megnevezés, megfogalmazás, figurálás, azaz mint (a) szöveg (tárgya) lehetséges, és természetéhez tartozik, hogy a figuráció során a nyelvi szimbólum (‘nő’, ‘kép’) variációk “sorozat-mozgásaként” válik olvashatóvá²⁵.

A látvány mesterségesen megalkotott mivoltára, pontosan a perspektivikus ábrázolás torz (és éppen ezért valóságosnak ható) jellegére a *Prae* visszatérően utal. Leatrice “mély szemei”-nek

²³ Uo.

²⁴ Vö. KOMORJAI László, *Idő és folytonosság. A tapasztalatfolyam fenomenológiája*, L'Harmattan, Budapest, 2017, 201-266.

²⁵ Különösen a „a kép lényegében hordozza a végtelenséget” kijelentést vö.: „a jelölő vég nélkülsége [nem] valamilyen kimondhatatlanságra utal (egy megnevezhetetlen jelöltre), hanem a játékra. Az örökös jelölő létrehozása a szöveg mezejében nem valamiféle organikus elérési folyamattal vagy az elmélyülés hermeneutikai folyamatával azonosítható, hanem inkább az elmozdulások, átfedések és variációk sorozat-mozgásával. A Szöveg logikája nem átfogó (nem azt akarja meghatározni, hogy »mit jelent a mű«), hanem metonimikus; és az asszociációk, kapcsolódások és utalások mozgása szimbolikus energiák felszabadulásával jár.” Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé* = Uő., *A szöveg öröme*, ford. BABARCZY Eszter et al., Osiris, Budapest, 2001, 69-70. Kiemelések az eredetiben. A barthes-i szöveg 1971-ben született; a *Prae* 1934-ben jelent meg – úgy vélem, nem túlzás azt mondani, hogy Szentkuthy azon írók sorába tartozik, akik a barthes-i értelemben vett „szöveg” strukturális sajátosságait aknázták ki műveikben, egyrészt hátrahagyva a mimetikus-reprezentatív kifejezés- és szemléletmód paradigmáját, másrészt elősegítve a jelölési szisztémára fogékony írás- és olvasáspraxisokat. (Ez utóbbi fölvetést vö.: NOVEMBER Éva, *Szentkuthy – az első magyar strukturalista. A Prae ürügyén*, Magyar Műhely, 1974/45-46., 55-64.) A *Prae* hasonlítási és metonimizáló eljárásait és Barthes-nak a variációkra vonatkozó megjegyzését illetően a költői nyelv azon vonására lehet érdemes emlékeztetni, amelyet Roman Jakobsonnál találni, és amelyet egy Potyebnyára való utalással – „egy hasonlat egy időbeli sorozat formájában jut kifejezésre” – vezet föl: „A költészetben nemcsak a fonológiai sor, hanem a szemantikai egységek bármely sora is egyenlőség létrehozására törekszik. Az »érintkezésre« épített hasonlóság adja meg a költészetnek szimbolikus, sokrétű, több értelmű lényegét [...] Szaknyelven szólva, minden szekvencia egy hasonlat.” Roman JAKOBSON, *Hang-jel-vers*, ford. BARCZÁN Endre et al., Gondolat, Budapest, 1969, 224. A továbbiakban Jakobson az ismételhetőséget és a szekvencialitást a hasonlósággal és a (metonimikus) „érintkezéssel” újfent összefüggésbe hozza, amely a *Prae*-t hasonlításokkal és metaforikus-metonimikus áthelyezésekkel-fölcserélésekkel operáló, a cseréket a differenciák kiemelése és felfüggesztése által lebonyolító gyakorlatként segít megérteni.

“mélységét” is a képarchitektúrát magyarázni képes fogalomkészlet teszi leírhatóvá. Itt a mondhatni síkba lapuló “egyszerű”, “homogén” szem egyszersmind “meddő”, ellentétben a térmélység benyomását keltő, azaz látvánnyal terhes szemmel.

“Vannak szemek, melyeknek fizikai felülete és mintegy a lelki felülete teljesen azonosak: ezek üres, tartalmatlan és meddő-nézésű szemek. Vannak aztán bizonyos »mély« szemek, ahol ez a távolság a kétféle »felület« között oly nagy, hogy a fizikai szinte teljesen elenyészik, és az egész szem azt a benyomást kelti, mint egy végtelen hosszú enfilade szobasor utolsó árnyékos szobája, vagy mint egy alacsony szoba plafonja, amelyen perspektivikus freskó van, és így a szoba szinte az égboltig látszik kitágulni felfelé: a szem sokkal messzebből (»mélyebbről«) jön, mint az arc, és elveszti fizikai egyszerűségének és homogéniségének jellegét, hogy helyette külön térszuggesztíót alkosson magának, tele árnyékokkal és a folytonos mélyülés plasztikus fokozataival. Mintha egy meleg sátor legmélyébe néznénk, ahol nincs fény és világosság, csak a távolság érzése, amely sugárként realizálható csak számunkra. Ilyen »mély« szem volt a Leatrice-é.” (I/63.)

Az idézett passzus a festészet és az építészet műszavaival figurálja “sík” és “mély” szemek különbözőségét, amely az előtér és háttér differenciájából fakadó távolság-érzet révén jut kifejezésre, ugyanakkor a bonyolult, sőt talán zavarosnak is nevezhető fejtegetés sem a szemet, sem a közreműködésével alkotott képet, sem a szemről alkotott képet nem azonosítja. A szintagma-lánc ahhoz a folytonosan mélyülő folyosóhoz vagy szobasorhoz hasonló, amelyről a szöveg számol be, és amelyben az egymásra épülő hasonlatok, illetve pleonazmusok meghatározatlanul hagyják a szem voltaképpen pozícióját. A tekintet – az olvasó tekintet – elvész a leírás enyészpontjában, amikor a “külön térszuggesztíót alkosson magának” vagy a “folytonos mélyülés plasztikus fokozatai” szerkezeteket igyekeznek “követni”, méghozzá *szem előtt tartva*, hogy egy szem “mélységének” kérdésénél időzik. Az olvasást, amely a szem “mélységére” irányul, a szöveg önmagán kívülre irányítja. A quadratura festészetet, Andrea del Pozzo-t, az Il Gesù mennyezeti freskóját és polivalenciájánál fogva megannyi mást idéz meg a szöveg, ami az értelmezést a szöveg kimondott-kimondatlan intertextusai és szűken értett textusa közötti interferáló mozgássá teszi. Ez a mozgás a szemgolyó ide-oda ugrásaihoz hasonlítható, amint a figyelem fókusza időről időre megváltozik, ám a szöveg a szóban forgó, a Leatrice szemének “mélységét” tárgyazó passzusának folytatásában távolról sem egy a koncentráció szolgálatába szegődő tekintetet említ; ellenkezőleg.

“Sötétszürke volt a pupillája körül a gyűrű, amely puhán hullámzott-úszott a szemében. Ha forgatta, nem volt semmi élesség vagy határozottság a szeme mozgásában, mert valahogy a szeme nemcsak a pupilla körüli kis részre redukálódott, hanem nézés volt a homloka alsó sávjától kezdve az arccsontjáig minden [...] mert nem a pupillájáról villantak le az éles nézés-nyilak, hanem egész középső arca egy hullámzó, sötétszürke nézés-terület volt.” (I/64.)

Amit a szöveg egy későbbi pontján “lágyan szétterjedő látás”-nak nevez, itt, a szöveg egy korábbi²⁶ pontján úgy látszik, az arcra, az arcon terjed szét. A szöveg a nézés nézését inszcenírozza, azaz az olvasás – a szöveg “nézése” – Leatrice nézésének “nézését” jelenti. A szöveg nézőpontoszerkezete ugyanis azt implikálja, hogy valaki azt nézi, Leatrice miként néz. A szöveg nézőpontjához igazodva kísérhetjük figyelemmel Leatrice nézését, csak így nézhetjük végig, ahogy néz, azt, amint ez a nézés “szétterjed”, ám arra is emlékeznünk kell, hogy a szöveg ekkor éppolyan szerkesztési-torzítási megoldásokat alkalmaz, mint amilyen a perspektivikus szerkesztés “hamisítása”, és amelyre a szöveg nem győzi újra és újra felhívni a figyelmet. Amikor azt olvassuk, “nézés volt a homloka alsó sávjától az arcsontjáig minden”, a metafora a nézést az arcfelszínre, a test meghatározható, körvonalazható felületével kapcsolja össze, és azt állítja, hogy “Leatrice arca néz”, vagy hogy “a nézés Leatrice arca”. Sőt, a szóban forgó összetett mondat első tagmondata a szem önmagán való túlteszkeskedésére vonatkozó állítást tesz, majd a második tagmondat már ezt a “kiterjedt szemet” nevezi nézésnek, hogy azután a nézéssé növekedett szem az egész arcot elborítsa. Ám a nézés, ami Leatrice arcára irányul, aligha lehet Leatrice “saját” nézése; annak a szöveg által konstituált nézőpontból érkező nézésnek kell lennie: csak ez lehet képes arra, hogy Leatrice szemét, arcát és nézését integrálja egyetlen látványban, és lehetségessé tegye a kijelentést, “egész középső arca egy hullámozó, sötétszürke nézés-terület volt”. Mégis, a szöveg Leatrice nézését firtatja. Ha azonban a “Leatrice nézése” szintagma grammatikai indexeit vizsgáljuk, egyszeriben eldönthetlenné válik, a nézést és Leatrice-t birtokos viszony fűzi egymáshoz, vagy Leatrice a nézésnek a tárgya; nem tudni, arról van-e szó, hogy Leatrice néz, vagy arról, hogy Leatrice-t nézi valaki.

Leatrice nézését ugyanakkor ismét a tenger, a víz hullámozó felszínének, a hullámozás révén instabil, folyton átváltozó képű-képletű jellege határozza meg, amit fentebb egy nő megjelenésének algoritmikus színrevitele esetében tapasztalhattunk: “Mikor [Leville] Leatrice-t figyelte, ugyanaz az idegesség fogta el, mint mikor a tengerparton ült és az egymás után jövő lapos hullámvégződéseket nézte: egyik a másikba folyt, és fizikai gyötrelmet érzett, hogy nem tudta őket izolálni, úgyhogy le kellett hunyni a szemét, hogy el tudja képzelni az egyetlen hullámot”. (I/274.) Megintcsak a szemmel való nézés fölfüggesztése teszi lehetővé annak a fájdalomnak a megszűnését, amit a konkrét látvány befogadása okoz. A testi kín itt a látványelemek sokaságának elviselhetetlenségére adott reakció (amellyel szimultán megjelenik a hullám fraktálszerkezetének elemeire, mintegy bitjeire és pixeljeire bontásának, a tenger szintetikus részleteire redukálásának igénye is), és ez az önmagától elkülönülő képzet magát Leatrice-t is jellemzi. Erre utal, hogy Leville szeretett volna “valami szempontot találni,

²⁶ A későbbi és korábbi határozók óvatos használatát illetően érdemes hangsúlyozni, hogy a *Prae* szerialitása egy olyan olvasási metódust követel, amely a szöveget hálózatszerű struktúraként kezeli, amelynek elemeit nem kronológia szervezi, sokkal inkább a térbeli egymás-mellettségükből fakadóan rendezgethetők, áthelyezhetők, viszonyba léptethetők egymással, és ez válik az olvasás voltaképpeni eseményévé. Az olvasás ilyen való mozgása és átmozgató tevékenysége a szöveget nem lineárisan, a lapszámok diktálta rend szerint követi és tapogatja le, inkább metaforikus nyomok után ered, azokat követi, azoknak enged, mint valami csábításnak, hogy ezáltal a *Prae*-olvasás egyfajta mozgáskultúrájára tehesen javaslatot. Ekként tehát azon szövegrészek esetében, amelyek Leatrice nézését illetik – a szöveg, az írás-linearitás szükségszerűsége mellett, vagy annak ellenére – szimultaneitásról lehet beszélni, egyazon nézés többszöröződött, szimultán jelenlétéről, amelyek egymáshoz való viszonyuk révén magyarázzák egymást. A fragmentált textust azonkívül azért is lehet tanácsos egy prizmatikusságra hajlandó befogadás tárgyává tenni, mert így talán az olvasás tapasztalata révén a szöveg szem- és látásalakzataihoz is közelebb lehet kerülni.

amelyből egységbe tudná tömöríteni hosszadalmas impresszió-sorozatát erről a nőről [...] most folyton kicsúszott a kezei közül, mint egy angolna, amelynek csak a vége van a kezei között, de a fejét folytonosan elnyeli a következő másodperc”. (I/273.) A szöveg azután, mint a stabilizálási kísérleteket követően kimondott kudarc után oly sokszor, újfent az íráspraxishoz fordul: “Ha ezt látjuk, akkor nincs más hátra, mint programszerűen művelni a fikciót”. (I/274.) Leatrice azonosíthatóságának kétségessége, miután a szöveg ismét érinti valóság és fikció kategóriáit, a “művészeti szerkesztés” mintájául szolgál, amennyiben ez utóbbi éppen kettőségben, oppozíciókban találhatja meg szempontjait: “ott, ahol millió változás van a valóságban, ott mindig egyetlen álló állapotot látunk, és ahol valóban merev töredékek szerepelnek [...], ott másságból másságba zökkenünk a legszeszélyesebb ugrásokban.” (I/276.) Leatrice és a szöveg viszonya több szempontból is kérdéses. A szöveg ugyanis egy olyan szereplőt figurál, amelyik önmagát illetően az identitás kríziséről vall. Amikor azt mondja, “meg akartam nektek mutatni magamat, de nem sikerült” (I/305), azt vélhetően arra a szövegrészre való utalásként kell érteni, ahol szintén az önmagától való különbözés, illetve a hasonlóság terhe a monológ tárgya:

“Most még hasonlítok magamhoz, és ez az átkom: ezért szólíhattok még a régi nevemen, akkor is, mikor már semmi közöm ehhez az álarchoz, amely itt lóg az arcomon, és semmi közöm hozzá. Ó, milyen szörnyű, hogy ezt nem lehet letépni máról holnapra, hogy tűnöm kell, hogy az álarcom névére én forduljak vissza, hogy az álarcom tovább is elébem tolakodjék. Tegnap vagy mikor kéj volt, hogy az a hülye fiú még az arcomon engemet akart tapogatni: hogy megijedt volna, ha észrevette volna az új, az igazi, a régi arcomat.” (I/257.)

A megmutatkozás sikertelensége egy olyan szöveg összefüggései között olvasható, amely – azon túl, hogy a láthatóval szembeni állandó gyanakvás hatja át – előre bocsátja a “regényhős” átalakulását a “róla szóló regény stílusává, szerkezetévé, nyelvtanává” (I/37.) – Leatrice dezorganizációja, amint metaforákba, különböző nem-énekbe szóródik szét, mint egy olyan szöveg (“regény”) szerkezete jelenik meg, amelyről az olvashatni, “epika-szaggató epika-kísérlet” (I/341.). Az idézett szöveghelyek egymás mellé helyezését indokolja továbbá, hogy a regényhőst a szöveg a regény stílusának jellemzésén keresztül mint “két gömbölyített végű végtelen kúp” írja le, az epika-kísérletet pedig az összegöngyölt papirusztekercs alakja konnotálja, amely “két végén egyszerre gönyölődött befelé, úgyhogy középen összeütközött a két szembecsavarodott vég”. (I/341.) A példák sokasíthatók azon passzusokkal, amelyek Leatrice-t a tengerhez, hullámhoz vagy halhoz, a tengert vagy a hullámot az epikához stb. hasonlítják. Összeálló, majd szétbomló, tisztuló és elhomályosuló látványként konfigurálja a szöveg Leatrice-t, és a metamorfózis Leatrice perceptuális tevékenységét is meghatározza, a ‘Leatrice érzékelése bizonytalan’ szintagma kétértelműségét hozva létre.

“[Leatrice] [k]ét mutatóujjával lehúzta a bőrt a szeme alatt, mint a kisgyerekek, amikor a szörnyeteg kínai sárkányt akarják játszani: sárgás volt belül a hús, és nagy pontok voltak az orra felé (különösen a jobb szeme alatt), mint a tigrisliliom zöldes szirmán a kehely belseje felé sűrűsödő barna pettyek;

ellentétben volt a szeme »szellemi« homálya evvel a brutális anatómiai leleplezéssel.” (I/257-8.)

A “szellemi homály” ellenpontja Leatrice beszéde közepette jelenik meg:

“itt összehunyorított a szemét, mintha valami nagyon apró és nehezen magyarázható dolgot fixírozna, a hangja is halkabb és értekező jellegű lett, mint aki nagyon precízen és sokoldalúan akar megvilágosítani valamit” (I/258.)

Egy másik szöveghely, ami szintén a nézés homályát-tisztaságát illeti, azt mondja el, amint Leville-Touqué egy szobrot igyekszik nézni-elképzelni:

“Egész közel dugta a szemét a szobor szeméhez, és próbálta mint nem-szemet elképzelni azt az oválisra idomított körérszletet, úgyhogy az emberi szemforma már csak hajszálvékony és erőtlen álarc volt a kő anyagán.” (I/155.)

Ezekben az esetekben a nézés minősége nem az adódó látvány megfigyelésével, földolgozásával függ össze, mit több, a szemek és a látvány egyáltalán semmiféle közvetlen kapcsolatban nem állnak. A nézés aktusához a fény okozta gyötrelem tartozik, a fény és a külvilág szemek ellen intézett támadása, és a szemek esetében is azok látványa, semmint az általuk látott dolog válik fontossá. Leville-Touqué esetében a nézés éppen a nézés felfüggesztését célozza, és a nézés annak az állapotnak az előidézését szolgálja, amikor a vizuális tapasztalat kudarca a tudat és a képzelet motorját indítja be. A nézés a látottak identikusságának felszámolására tör, avagy a nézés a látványt írja felül.

Leatrice beszéd közben, illetve ahogyan a szöveg fogalmaz, amikor “meg akart világosítani valamit”, hunyorít: amint a szemekre ereszkednek a szemhéjak, és sötétbe borítják a szervet, csak ekkor derülhet fény a dolgokra. Természetesen a gondolatról van szó, nem a tárgyi környezetről. Leatrice-nek meg kell vakulnia, hogy gondolkodni (*fogalmazni*) tudjon; Leville-nek úgyszintén, hogy az önazonos tárgyat (a kőszobor szemét) megfossa azonosságától, mintegy felfüggeszse a percepcióból származó információk érvényességét, és autentikus képzeteket léptessen a helyükre. Leville a szemek helyett a nem-szemet akarja elgondolni: a szobor figuratív jelentképzését megakasztja, hogy azt lássa, ami a metaforák mögött rejtőzik: anyagot, megmunkált követ, oválist, azaz puszta (geometriai) formát. Vagy éppen az a föltevés munkál emögött, amit Diderot ír a vakokról, a fölfokozott és élesebb taktilis tapasztalásról: “Még abban sem kételkedem, hogy a szobrok érintése nyomán felkeltett érzelmük jóval elevenebb lenne, mint az, amit mi a látásunk nyomán érzünk”²⁷, majd hozzáteszi, hogy egy olyan filozófus alkalmasabb volna az érzékelés vizsgálatára, “aki tárgya fölött sötétben elmélkedett, vagy [...] aki kivájja a szemét, hogy könnyeben ismerje meg a látás létrejöttét.”²⁸

Amikor a “tisztánlátás” (a fogalmi gondolkodás, az analízis) a látószervek rendes működésének kiiktatását föltételezi, visszatérünk a szemek terhességéhez, oda, hogy a

²⁷ Denis DIDEROT, *Levél a vakokról, azok használatára, akik látnak* = SZIGETI József (szerk.), *Denis Diderot válogatott filozófiai művei*, ford. CSATLÓS János, GYÖRI János, Akadémiai, Budapest, 1951, 35.

²⁸ Uo., 42.

szemekből kell kitolni a tárgyakat, hogy láthatóvá váljanak. Benyomás és kinyomás inverziója a szavak literális jelentésével való játék által hozza létre a bizarr értelemalakzatot, ahol a presszió a konkrét szervre vonatkozik, és a benyomás mint “in-presszió” párja a szemek csonkítása lesz, miáltal az impresszió, a benyomás és a vizuális érzéklet újfent a szemvilág kioltását konnotálja. A szem továbbá a tudat részeként válik elgondolhatóvá²⁹, amely nagy kínok között szüli a valót. Egy a *Prae*-n kívülről származó részlet segít rámutatnom a szem ilyenén konfigurációjára:

“A szem az agyvelő legtávolabbi képződménye, a koponya kiugró bástyafokán maga is egy látó, szabadon hagyott agyvelő, mely a megismerés lázában, valamikor a lét kozmikus forradalmában két lyukat szakított magának a koponya csontfalán, s ezen a lőrésen kukucskál ki a külső világba, megtudni, hogy mi a célja a teremtésnek.”³⁰

Az *Édes Annából* származó idézet éppúgy a megismerés eszközének tekinti a szemet, ahogyan Platónnál láthattuk, illetve a kitüremkedés jellemzi, hasonlóan a *Prae*-beli passzusokhoz. A szem körül lassan megképződik az ‘ész’, az ‘agyvelő’, a ‘kogníció’, a ‘seb’, a ‘vizsgálódás’ meghatározta szemantikai hálózat. Figyelemre méltó, hogy a látvány minden itt említett esetben másodlagos tényező, míg a koponya sérülése, a lövedék, a lőrés, a lyuk, a fájdalom, azaz a látás traumája mint a gondolkodás kínja Kosztolányinál és a *Prae*-ben is lényeges. Ha a *Prae* erőszakátételének tárgyát kívánjuk közelebből meghatározni, azt a fogalmi analízis és a vizuális érzékelés konfliktusában kell keresnünk. A mű visszatérő problémája, egyben az írást katalizáló válsághelyzet, hogy *nem hihetünk a szemünknek*. A vizuális érzékelés ezért a *Prae* paradigmájában másodrendű tényezővé degradálódik, és az ész lendületes spekulációi fölértékelődnek. Ha ez így van, fontolóra kell venni, hogy a szemek esetleg mégsem a látvánnyal, hanem – mint az “agyvelő képződményei” – az igazsággal, vagy a tudással terhesek. A *Narcisszusz tükre*, Szentkuthynak ez a “*Prae* befejezése után és megjelenése előtt”³¹, 1933-ban írott kötete így utal nézés és írás konfliktusára:

“Testleíráshoz egyetlen forrása az emlékkép-töredék, melyet homályosan lát – épp ezért analizál az író, épp azért halmoz részletet részletre, mert nem látja azt, amit leír, mert így akarja látóterébe erőszakolni a homályos és távoli »meztelen férfitest« képét. // Egy stílus vad vizualitásának ez az egyetlen forrása: az írója nem lát, nagyon rosszul lát, és a rövidlátók szokása szerint összeráncolja szemét. Ezek a ráncok (oh, pauvre rhétoriqueur!) a metaforák vagy analízisek. [...] Az analízis egyik oka tehát a semmit sem látás helyettesítése, az űr kitöltése. Másik oka: az igazság, a valóság.”³²

²⁹ Vö.: “Diderot [...] sem elsősorban fiziológiai szervekként képzelte el az érzékeket, inkább a racionális elme függelékeinek tartja őket. Minden érzékszerv egy megváltoztathatatlan szemantikai logika szerint működik, amely meghaladja működésének pusztá fizikai módját.” CRARY, *A megfigyelő...*, 77.

³⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, Helikon, Budapest, 2022, 161.

³¹ Ld. Tompa Mária, az életmű szerkesztőjének utószavát: SZENTKUTHY Miklós, *Narcisszusz tükre*, Magvető, Budapest, 1995, 248.

³² *Uo.*, 19-20.

Az íráspraxis apropóján világosan kimondatik az analízis és az igazságkeresés, valamint a látás inkongruenciája. Az írás szaporulatát éppúgy egy erőszakos cselekedet serkenti, mint ahogyan a szemgolyókra gyakorolt nyomás a tárgyak megbízható szemrevételét garantálja, és ugyanazt a nézést voltaképpen korlátozó szemráncolást (hunyorítást) találni itt is, mint ami Leatrice arcán mutatkozik, miközben beszél. Ám arra nem kapunk magyarázatot, hogy a ráncokat mi felelteti meg az analízissel és a metaforákkal, egyáltalán, mit tekinthetünk azonosnak az analízisben és a metaforában, vagy a ráncokban és a metaforákban. A tenger ráncainak konfigurációit is fontolóra véve, amelyek a szóképek metaforáiként olvashatók, és hozzátevé a ráncokat mint a gondolkodó sztereotipikus (arc)vonásait, amelyek ekként az analízis metonímikus jegyeivé, illetve a gondolkodó attribútumaivá lesznek, a textust és olvasását egy önmagát folytonosan korlátozó eseményként érthetjük. A szöveg a “rövidlátók szokását” az analízishez közelíti, mégpedig a “semmit sem látás helyettesítése” és az “úr kitöltése” érintésével: olyan írás-, olvasás- és gondolkodásalakzatok jelennek meg, amelyek feltételként szabják egyrészt a vizuális érzékelést, másrészt azonban a látástól való elfordulást, és – a platóni gondolathoz hasonlóan – a látottakból származó tapasztalatnak egyfajta introjekció során történő földolgozását. Miután a *Prae* olyan, önmagát is illető protokollt ír elő, amely a befogadást látás és gondolkodás konfúz interpenetrációjaként föltételezi, amennyiben egyszerre hangsúlyozza és igyekszik leküzdeni a szöveg materialitásából fakadó problémákat, olvasása is e feszültségben történik: az olvasás az olvasás sorozatos felfüggesztése és újraindulása, erőszakosság és eltér(ít)és, előre- és hátramoszgás, azaz állandósult tétovaság jut neki osztályrészül. Az olvasatnak pedig, mint amilyen ez is itt, azzal kell számolnia, hogy minden értelmezési kísérlete egy olyan értelem parodisztikus képe lesz, amely képessé vált cáfolni önmagát. Mert miként a látvány textuális megképződése a látás képességét (a látás bizonyos tapasztalatainak földidézését és az íródó szöveg *szemmel tartását*) és a látástól való *eltekintést* egyidejűleg kívánja, úgy az olvasat (az írás) is az olvasott szöveg jelenlétét és eltolását egyaránt megköveteli.