

SÁNDORFI EDINA

## Az archívum színes árnyai – avagy a rezgés mediális archeológiája

(Thomas Bernhard *Goethe mekhal* című írásának margójára)

Vajon mi a közös egy archiváriusban, egy archeológusban és egy építészen? Nagyon egyszerű a válasz: etimológiailag mindhárom szó visszavezethető az *arche/archein* szótőre, illetve a kezdettel, az alapkővel és ezáltal közvetlenül vagy közvetetten, de egyfajta mérőónnal is kapcsolatban állnak. Ráadásul mindháromat Goethe-nek hívják. Vagy mégsem?! A következőkben azt vizsgálom, miképp felel meg Goethe az archeológus-archivárius klasszikus képének, illetve az ezzel szemben támasztott követelményeknek, továbbá azt, hogyan válik az élő Goethe a Goethe-korszaknak nevezett periódus paradigmaalkotójává, és – paradox módon – egyben lerombolójává. „A kezdőpont (*arche*) újra és újra auratizál majdnem minden diskurzust. Már mindenkor ismerünk eredet archetípusokat, amelyek valamiféle paradicsomi állapotot képviselnek, az Aranykor *status naturalis*ától kezdve az Elíziumon át a tejjel-mézzel folyó Kánaánig. Az *arche* az alapítás mítoszait hozza létre, a személyes identitástól kiindulva egészen az értelmet adó kollektív történelemig.”<sup>1</sup>

Az *arche* tehát kezdetet, eredetet, forrást jelöl, s az „*archein*” igéből ered, amely vizont kísérletet is jelent. Az *arche alapvetően* és immanensen magában hordozza a törést, ezért az építkezés és az alapozás is már valami előre adottnak a feltárása. A kezdet soha nem igazi kezdet egyfajta *a priori* értelmében, hanem már mindenkor megtört, felhasadt: ám mégis arra tesz kísérletet, hogy újra meg újra önmagába gyűljön.<sup>2</sup> „Ez az a pont, amelyen az alapvető jelölő mint minden rámutatás végpontja ígéretként megjelenik, ám azon nyomban le is lepleződik mint olyan, amely az egész jelrendszert egy csapásra szétzúzná. Minden jel kiállítja, de ugyanakkor vissza is vonja önmagát.”<sup>3</sup> Az *arche* fogalomnak ez a (tö)rése és a transzcendens jelölő közvetett jelenvalóságán alapuló definíciója ugyanakkor ebben a kontextusban szembeállítható egy másik közkeletű vélekedéssel, mely szerint az eredet eredményes uralása garantálja a klasszikusok sikerét. A kérdésem így hangzik tehát: Goethe valóban igazi klasszikus, aki birtokolja az eredetet, vagy pedig arról lenne szó, hogy a vállalt feladat megghiúsul, mert a soha meg nem ismételt, soha nem korszerű eredet mindenkor megvonja magát? Az igazság valahol a kettő között rejlik, *in medio*...

<sup>1</sup> Martin ANDREE, *Archäologie der Medienwirkung: Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München, Fink, 2006, 392. (Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. S. E.)

<sup>2</sup> Vö. Ludge SCHWARTE, *Philosophie der Architektur*, München, Fink, 2009, 15.

<sup>3</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, 456.

Thomas Bernhard 1982-ben, a *Die Zeit*ban megjelent *Goethe sctirbt* (Goethe mekhal) című elbeszélése az abszolút eredet(i) illúzióján alapszik, amit az is alátámaszt, hogy a szöveg látszólag kéziratként, mindenféle korrektúra nélkül, tipográfiai, nyelvi-stiláris hibák tömkelegével látott napvilágot.<sup>4</sup> Az egész szöveg az élet/halál, eredeti/hamisítvány, saját és idegen, illetve reális *versus* irreális nagyon keskeny határán mozog, és Goethe mind ez ideig titokban maradt hagyatékeként értelmezendő, amelynek valódiságát még homály borítja. Elbeszélését Thomas Bernhard az írófejedelem halálos ágyánál történetekre visszaemlékező, részben fiktív szemtanúk szimbolikus dokumentumaként állítja az olvasó elé. Ha azonban kicsit szemügyre vesszük ezt a helyzetet, valami más is megmutatkozik. A „legnagyobb német”, Goethe utolsó kívánságában elsősorban egy minden további helyesbítés és korrekció nélküli *korrektúra*, a kanonikus felülírása jelenik meg. Goethe ugyanis még halála előtt „színről színre” kívánja látni Wittgensteint, az „osztrák bölcselőt”, a „legeslegtiszteltemélőbb férfit”, „aki számára a legfőbb, a csúc”. Az én-elbeszélő, aki névtelen szem- és fültanúja az írófejedelem halálos ágya mellett játszódoó jeleneteknek, anamorfikus szerzőjévé válik egy apokrif, látszólag összevissza, torz és kusza írásnak, amely Goethe haláláról, a halálát megelőző eseményekről, illetve kinyilatkoztatásokról szól. Eckermann, Riemer és Kräuter mindössze beékelődő, összekötő formulaként („így Riemer”, „így Kräuter”) jelennek meg, akiket a titokzatos elbeszélő ismétlődően (be)idéző. Johann Peter Eckermann *Gespräche mit Goethe* (1836), illetve Friedrich Wilhelm Riemer *Mitteilungen über Goethe* (1841) című műveit, azaz a kanonikus, a „középponti perspektívát” képviselő életrajzi kiadásokat ez az idézettechnika lényegében felülírja. Eckermann szó szerint el is űzi Goethe, hogy aztán a szöveg végén névként, nevének folyamatos ismétléseként térjen vissza.

A filozófus Wittgenstein, aki Goethe géniusának holt árnyék-szellemeként kísért Bernhard szövegében, saját maga is egész életében küzd a szinte kényszeres önkorrek-túrával. Számptalan olyan szövegvariánsa létezik, amelyek egymásból következnek, egymást támogatják, feltételezik. A *Philosophische Bemerkungen* előszavában Wittgenstein metaforikusan utal az építkezés, a gondolatok felépítésének egy másfajta módjára: „Ez a könyv azok számára íródott, akik barátságosan viszonyulnak szellemiségéhez. Ez a szellemiség valami egészen más, mint az európai vagy az amerikai civilizáció nagy áramlata, amelyben mindannyian benne állunk. Ez a haladásban, az egyre nagyobb és komplikáltabb szerkezetek megépítésében nyilatkozik meg, míg az a másik a tisztaságra, az átláthatóságra törekszik, legyen bármiféle struktúra. Ez előbbi a világot a perifériáról – a maga sokszínűségében – akarja megragadni, amaz viszont a középpontban, a lényegben. Épp ezért ez az egyik megképzett formát a másikra halmozza, kvázi fokról-fokra halad egyre tovább, míg az a másik ott marad, ahol van, és mindig ugyanazt akarja

<sup>4</sup> Thomas BERNHARD, *Goethe sctirbt*, *Die Zeit*, 1982. 03. 19. Magyarul: Thomas BERNHARD, *Goethe mekhal*, ford. GYÖRFFY Miklós, Jelenkor, 2011/7–8, 721–730. (A továbbiakban az idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. S. E.)

megragadni.”<sup>5</sup> Láthatjuk, hogy a szellem két különböző építkezési szokásának metaforájával az érzékelésnek és az ábrázolásnak két paradigmáját taglalja Wittgenstein. Egy olyan építészről (*Architekt*) beszél, aki mindent tisztáznai, tökéletesíteni szeretne, transzparenssé tenni, aki tiszta formalitásként gondolkodik az épített világról, de mellé állítja az ún. építőmestert (*Baumeister*), aki a perifériális, a homályos struktúrákat részesíti előnyben. Az idézet még további kérdéseket is felvet, különösképpen a lényeg (az általános) és a periféria/részlet/különös ellentéte szempontjából, s tovább vezet Goethe korrigált metamorfózis elméletéhez és mediális szimbólumértelmezéséhez, amelyekre a későbbiekben még röviden visszatérek.

Goethe Bernhardenál látszólag istenként jelenik meg, akinek mindenható és irreális kívánságai is lehetnek. Isteni teremtként és építőmesterként mégis szüntelenül az események függelékeként tűnik fel: Goethe már nem úr a saját házában, de Wittgenstein is trónfosztottá válik. Nem véletlen, hogy Markus Janner ironikusan a két *Über-Väter* (apa fölötti apa) kivégzésekként olvassa a szöveget. „A Bernhard által tervszerűen moderált szerepjátékban a döntő mozzanat a szubverzió, a gondolati kollízió virtuális aspektusa. Az átláthatóság és a struktúra alapjának művészi megjelenése egy ajándékul kapott pohár, mely Goethét Wittgensteinnel ábrázolja.”<sup>6</sup> Ez a fajta transzparencia azonban fokozatosan homályossá válik, ugyanis a látszólagos szimbolikus kollízió elhalványul: az író és a filozófus nagy találkozása elmarad. A *Vonzások és választások* című regényben Eduard egészen hasonlóan vélekedik saját maga és Otília kapcsolatáról: a levegőbe feldobott és onnan szerencsés véletlen folytán egészben visszahulló pohár neveik kezdőbetűjével a tökéletes egységet szimbolizálja számára. A szimbolikus (értelme) azonban végül mégis átalakul, módosul a regényben: egy eredendő differencia mutatkozik meg, két cserép, amelyek alapvetően, eredendően széttörttek. „Mert a *symbolon* a törés révén keletkezik [...] és majd csak a hasadás által konstituálódik az, ami a későbbiekben [...] szimbólumként funkcionál. [...] Az egy-ségbe forrasztás és az egymásra találás azonban nem az interpretáció, hanem az érzékinek, a szemrevételezésnek (*Anschauung*) az eredménye. [...] A *symbolon* lényege, hogy ráutal a tapasztalásra, az *aisthesisre*. [...] A *symbolon* nem mond semmit [...], *megmutatón* (*zeigend*) jár el.”<sup>7</sup>

Bernhard szövegében is kézenfekvő, hogy elsősorban nem az igazságot kimondó irodalomról vagy a kanonizált weimari klasszika írófejedelméről szól. Sokkal inkább az irodalmi-poétikai-filozófiai „tájéék” ábrázoló újrafelosztása, amennyiben Goethe már nem az elmúltnak, az archaikusnak szentel nagyobb figyelmet, hanem egyfajta köztes

<sup>5</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Bemerkungen, Vorwort*, Werkausgabe Bd. 2, hg. von RUSH RHEES, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 7.

<sup>6</sup> Vö. Markus JANNER, *Der Tod im Text. Thomas Bernhards Grabschriften: Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa*, Frankfurt am Main, Lang, 2003, 286–287.

<sup>7</sup> Dieter MERSCH, *Die Sprache der Dinge: Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme = Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg. Martin ZENCK, Tim BECKER, Raphael WOEBES, München, Fink, 2008, 49. (Kiemelés tőlem. S. E.)

jelen-létnek: a Mostban megmutatkozó eljövendőnek, egy olyan Mostnak, ahol minden egybegyűlik, ahol ő maga végeredményben megszüntetve megőrződik. Goethe fiktív figurája arra készül, hogy házát, vagyis a saját Kamrájával szomszédos szobát felajánlja Wittgensteinnek, aki így Goethe örökösévé lép elő. Csakhogy ekkor már Wittgenstein maga is halott: paradox módon pár nappal korábban hal meg, mint Goethe. Így az el-rendezés/végrendelkezés és a szó szerinti, illetve szimbolikus kilátások üres tere jön létre. Mindez azonban nem egy megmutatkozás (*Sich-Zeigen*) logikus elrendezéseként nyilvánul meg, hanem egy *aperçu* keretében, miközben az eredeti mint önmaga idegensége meg is rendül. Dieter Mersch több helyen is hangsúlyozza, hogy a mutató (*Zeigen*) fogalmának és nyelvi gesztusának jegyében Wittgenstein életművében jelen van egyfajta kontinuitás, amit azonban megszüntetve megőrzésként ért.<sup>8</sup> A *Tractatus*ban – amelyet egyébként a *Goethe mekhal* Goetheje mintegy kvázi bibliaként a párnája alatt tart<sup>9</sup> – „[s]zinte mindvégig olyan diszkontinuus tételezésekkel van dolgunk, melyek tagolása koncentrikus körökhöz hasonlít, s így folyamatosan tágítják a mélységüket, miközben rögtön vissza is húzódnak középre. [...] Mégis van ennek a folyamatos tisztulási munkának egy hirtelen, motiválatlannak tűnő tematikus váltása, amely váratlanul átcsap valamiféle metafizikusba, és átvezet az etika, az esztétika és a misztika nagy témáihoz. Olyan megállapítások, melyek inkább elstetettnek és *aperçus*szerűen összekapottnak tűnnek, hogy aztán végül az önfelszámolás gesztusával egy grandiózus paradoxonban végződjenek, amely [...] minden filozófia vége, miközben ezt az értelmetlenség mindent átfogó gyanújának teszi ki. [...] Itt valaki nyilvánvalóan végső igazságokat nyilatkoztat ki – mindez teljességgel ellentmond a *Vizsgálódásoknak* (*Untersuchungen*), amelyek csupán felmutatni igyekeznek és óvatosan fogalmaznak meg kérdéseket, vagy a »példák kitalálásával« az olvasót mint beszélgetőpartnert ebbe vagy abba az irányba próbálják terelgetni.”<sup>10</sup> A tételezés Mersch szerint a hiány, a szakadék megmutatásával válik. Vagyis eszerint már Wittgenstein korai nyelvfilozófiája is a mondás és mutató nyomatékos megkülönböztetésén alapszik.<sup>11</sup> Ez a mutató-jelleg, amely kezdetben még eredetet jelöl, a későbbiekben átbillen: nem az eredetet veszi szemügyre, hanem a mutatót mint eredetet és véget egyben. Azaz az eredet mostjában előfeltételez egy önmagát erőként megmutató vég-eseményt.

Fontos megemlítenem, hogy a *Goethe mekhal* című szövegben Schiller és Newton is helyet kapnak, mégpedig Goethe ellentétes pólusaiként. Míg a kantianus Schiller *in effigie* idéződik meg, hiszen a Kamra éjjeli szekrényén egy portréja áll, amelyhez Goethe ironikus-szarkasztikus monológot intéz, addig Newton csak közvetetten vonó-

<sup>8</sup> Dieter MERSCH, *Setzungen: Wittgensteins Stil im Tractatus = Sagen und zeigen: Wittgensteins „Tractatus”, Sprache und Kunst*, hg. Chris BEZZEL, Berlin, Parerga, 2005, 145–157.

<sup>9</sup> „február végén szinte kizárólag, mintegy mindennapos reggeli gyakorlat gyanánt Riemerrel [...] a *Tractatus logico-philosophicus*-szal foglalkozott.” BERNHARD, *i. m.*, 721.

<sup>10</sup> MERSCH, *Setzungen, i. m.*, 146.

<sup>11</sup> *Uo.*, 148.

dik bele a géniusz testamentumába. Schillert, talán nem véletlenül, a képén túl még a háza is reprezentálja, amelyet meghíusult projektként értékel Goethe („Szegény! Ház az Esplanade-on, mint nekem a Frauenplanon! Micsoda tévedés! Őt sajnálom...” 726), míg a fizikus a saját vizsgálati, kísérleti tárgya révén, mégpedig fény(játék)ként jelenik meg. Épp ebből adódik az írás legfontosabb és legmegdöbbentőbb kijelentése a személyvesztésre, az igazság meghamisítására vonatkozóan, mintegy csattanóként az elbeszélés zárlatában. A szöveg az én-elbeszélő vallomásával zárul, mely szerint ő, Riemer és Kräuter megegyeztek, hogy Goethe utolsó szavai a „mehr Licht!” voltak, és nem „mehr nicht!” „A vég nem esemény. Fényhasadék, tisztás” – olvasható Bernhard *Korrektúra* című regényében,<sup>12</sup> s ha ezt a befejezést párhuzamba állítjuk a *Goethe mekhal* anonim életrajzírójának végső vallomásával, emlékezetünkbe idéződik a heideggeri világlás (*Lichtung*) fogalma. „A tisztás/világlás annyit tesz, világlani, felhúzni a horgonyt, kiirtani az erdőt. Ez nem jelenti azt, hogy ahol a világlás világlik, ott világos van. A megvilágított maga a szabad, a nyitott, ám ugyanakkor az önmagában rejtőzködő megvilágítottja. [...] A világlást/tisztást nem szabad a fény felől, muszáj a görög nyelvből megértenünk. Bár a sötétség fény nélküli, de megvilágított. Arról van szó, hogy az el-nem-rejtettséget világlásként tapasztaljuk meg. Ez az el-nem-gondolt a gondolkodástörténet egészének elgondoltjában.”<sup>13</sup> A fény megvonódásáról van tehát szó, ahol az üresség tisztása, Nyitottja nem fényként, hanem az el-nem-rejtettre való ráutalásként, a soha el nem gondolt sötétség megmutatkozásaként, átsejléseként jelenik meg. Ez nem csupán a Goethe-korszak és a századfordulós modernség közti paradigmaváltás, hanem az esztétika és a filozófia területén bekövetkező fordulat is: a képelmélet visszavezetődik a genezishez, a forráshoz, saját ősfenomenájához, a látás elméletéhez.<sup>14</sup> A korrektúra az ősjelenség határ-tapasztalata, érzése: „ez maga a határ!”

De haladjunk szépen sorjában. A Bernhard-szöveg épp az archiváltat, a Goethére s az egész korszakra vonatkozó dokumentumokat kérdőjelezi meg alapjaiban. De miféle archívum fogalom munkál Goethe esetében? Ahhoz, hogy tiszta képet alkot-hassunk, és betekintést nyerhessünk Goethe archívumába, egy kitérőt kell tennünk, amelynek során az archívum kimozdításáról ejtünk pár szót. Michel Foucault két fajta *a priori* különböztet meg, amennyiben bevezeti a *formális/abszolút a priori* mellett a *történeti a priori* fogalmát is. Ez utóbbi kapcsán arra utal, hogy ez „nem az *ítéletek érvényességének feltétele*, hanem a *kifejezések valóságosságáé*”.<sup>15</sup> „Ráadásul ez az *a priori* nem szabadulhat meg a történetiségtől: nem képez időtlen struktúrát az események fölött, valamiféle mozdulatlan mennyben [...] nem pusztán valamely időbe-

<sup>12</sup> Thomas BERNHARD, *Korrektúra*, ford. HAJÓS Gabriella, Bp., Ferenczy, 1996, 309.

<sup>13</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, Eugen FINK, *Heraklit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1970, 260.

<sup>14</sup> Vö. Hans BELTING, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, C. H. Beck, 2008, 9–23.

<sup>15</sup> Michel FOUCAULT, *A történeti a priori és az archívum*, ford. PERCZEL István = M. F., *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 164. (Kiemelés tőlem. S. E.)

li kiterjedés rendszere; maga is átalakulásnak kitett halmazt alkot.”<sup>16</sup> A továbbiakban az archívum is újra definiálódik Foucault-nál: szerinte „nem valamennyi szöveg összessége, amelyet egy kultúra a saját múltja dokumentálására vagy a fenntartott identitása tanújaként őrzött meg”. Az archívum nem intézmény, sokkal inkább egy játék, s mint olyan esemény jellegű. A lehetséges mondatok szerkesztési rendszerét kijelölő nyelv és a kiejtett szavakat passzívan egybegyűjtő korpusz között elhelyezkedő *archívum* külön szintet határoz meg: azét a gyakorlatét, amely kijelentések sokaságát megannyi szabályszerű eseményként hívja elő, megannyi feldolgozásra és átalakításra váró dologként.

Az archívum elemzése tehát egy olyan kitüntetett területet ölel fel, amely egyszerre van hozzánk közel, de mégis elrugaszkodik saját aktualitásunktól. „Létezés-küszöbét az a szakadás iktatja be, amely bennünket elválaszt attól, amit már nem vagyunk képesek mondani, és ami kívül esik diszkurzív gyakorlatunkon; önnön nyelvünk külső felével kezdi, [...] kiragad bennünket folytonosságainkból; eloszlatja az időbeli önazonosságot, amelyben azért szeretjük magunkat szemlélni, hogy a történelemből kiűzzük a töréseit [...]. Azt állapítja meg, hogy nem vagyunk egyebek, mint különbözőség [...]: történelmünk az idők különbözősége, énünk a maszkok különbözősége.”<sup>17</sup> Foucault tehát a töredezettségről beszél az archívum mibenlétét keresve, a maszkok eredendő különbségéről, egyfajta ürességről. Miközben a tudás archeológiája – miképp Wolfgang Ernst megjegyzi – „(szöveg)rétegeken keresztül ássa le magát a szilárd alapokig”, addig az archívum a hallgatás helye, „mérhetetlen üresség, a ki nem mondottak hatalmas tere”.<sup>18</sup> Vagyis Foucault számára az archívum nem a már elhangzottak nyomainak katalógusa, nem elmentett információk merevlemeze, hanem a szemantikán „túli” vagy azt megelőző, körülölelő sötét szegély, szél, eleven maszsa,<sup>19</sup> amely minden konkrét és aktuális megszólalást körbevesz, (le)határol. Giorgio Agamben még tovább megy, amennyiben az archívum ki nem mondottját, a nyelv kívülségét kiegészíti a szubjektum ürességének mediális reflexiójával: „Az archívummal ellentétben, ami a ki nem mondottak és az elhangzottak közti relációk rendszere, bizonyítéknak/tanúságtételnek nevezzük a *langue* bentje és kintje közti relációk rendszerét, azaz a mondható és nem mondható közöttijét, a kimondás potenciálja és létezése köztesét [...]. Miközben az archívum konstitúciójának előfeltétele, hogy a szubjektum hatályon kívül helyeződik, pusztá funkcióvá vagy üres pozícióvá redukálódik, és eltűnik a kimondások anonim füstfelhőjében, addig a bizonyíték/tanúságtétel számára a szubjektum üres helye válik döntő kérdéssé.”<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Uo.*, 165.

<sup>17</sup> *Uo.*, 170.

<sup>18</sup> Wolfgang ERNST, *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve, 2002, 29–30.

<sup>19</sup> Vö. Giorgio AGAMBEN, *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 125.

<sup>20</sup> *Uo.*, 126.



Goethehez visszakapcsolódva már itt elmondhatjuk, hogy számára az archiválás, az antikhoz való visszatérés nem a kimondhatóságról tanúskodik, hanem alapjában véve arról, hogy ami archivált, az kvázi soha nem mondható ki igazán. Ezzel szemben átetszhet, áttűnőn megmutatkozhat. Goethe az építőmester, aki alapköveket rak le, helyeket alapít, előtereket (*Propyläen*), passzázsokat, melyek elvezetnek azokhoz az archívumokhoz, amelyeknek a tartalma soha nem lepleződik le. Schillerhez írott levelében talán nem véletlenül említi nagyapja házát a szimbolikus alappéldájaként. A ház maga ekkorra már csupán egy szemétdomb (*Schutthaufen*). Mintha épp a lerombolásban, a széteső nyomokban mutatkozna meg a szimbolikus a legadekvátában.<sup>21</sup> Goethe tehát nem archivárius, de nem is archeológus a szó szoros értelmében. Amit ő tesz, az nem szubjektív vizsgálódás, de nem is objektív rendszerezés, hanem a stílus életre keltése a modor (*Manier*) és az egyszerű utánzás közöttjében: a szubjektumot érintő/bevonó (*subjektbezogen*) tapasztalás.<sup>22</sup> Goethe esetében nem a kimondhatóság a priorija kerül előtérbe, hanem az ábrázolhatóság szem-tanúi, az archívum megmutatkozó üressége és a pillanatnyi-eleven megnyilatkozás.

Gondoljunk elsőként a *Goethe mekhal* című szövegben található utalásokra, amelyek a terek (a Kamra, az épületek és városok) mellett egy markáns határérzetre, küszöb-érzésre vonatkoznak, melyet jól mutat az ablak mellett állás jelenete, ahol az ablak keretként szolgál a perspektivikus kilátás torzításához. Goethe paradox módon az ablaknál, határon állva érvel a természet és a Kamra belsőépítészeti megvalósulása közti egységgel, amely két egymással szembeállított pólus, az állítás és annak ellentéte, de amely mégiscsak Egy. Közben hirtelen észreveszi a „megfagyott dáliát”, a lehetséges ősfenomént, amely – utalva Wittgenstein *A bizonyosságról* című művére – egyszerre áll *A Kétkelő és a Nem-kétkelő* helyett: „Nézzé csak, Kräuter, ott ez a megfagyott dália! kiáltott fel állítólag Goethe, és hangja olyan erőteljes volt, mint régen, *Ez A Kétkelő és a Nem-kétkelő!*” (725 – kiemelés az eredetiben). A megfagyott dália (ős)képe Schillert is megidézi, illetve kettejük kezdődő barátságát egy szerencsés-szerencsétlen/boldog-boldogtalan esemény kapcsán.

A weimari időszak és a klasszika közös periódusa, „projektje” több értelemben is fordulópontot jelentett Goethe életében. Ekkortól datálhatóan összefonódott életében a természettudományos érdeklődésből fakadó tevékenysége és az esztétikai-irodalmi működése. Schiller és Goethe személyesen a Jénai Természettudományos Társaság egy rendes ülésén találkoznak, amely a természettudományos gyűjtemények és újdonságok népszerűsítésén fáradozik. Miután mindketten sietősen távoznak még az ülés vége előtt, az előcsarnokban beszédbe elegyednek, Schiller hevesen kritizálja a természet vizsgálatainak elaprózó módját, amelyre Goethe válasza a következő volt a *Glückliches Ereignis*

<sup>21</sup> Vö. Johann Wolfgang von GOETHE, *Briefe*, Bd. 2, Briefe 1786–1805, München, C. H. Beck, 1988, 298.

<sup>22</sup> Vö. Johann Wolfgang von GOETHE, *A természet egyszerű utánzása, modor, stílus*, ford. GÖRÖG LÍVIA = *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei: Irodalmi és művészeti írások*, szerk. PÓK LAJOS, Bp., Európa, 1985, 297–303.

című szöveg alapján: „valószínűleg léteznie kell egy másik módszernek is, amely a természetet nem különálló részekre bontva, egyes elemeiben elkülönítve vizsgálja, hanem a hatásában, elevenen, az egésztől kiindulva a részek felé igyekezve ábrázolja [...], így igazán beleélve magam, előadtam neki a növények metamorfózisát, és hagytam, hogy néhány jellemző vonással megjelenítsek szeme előtt egy szimbolikus növényt [...]. Amikor azonban a végére értem, [Schiller] csóválta a fejét és azt mondta: »Ez nem tapasztalat, ez egy idea.« Én erősködtem, bizonyos értelemben sértődöttem, mert a lehető legélesebben mutatkozott meg az a pont, amely minket elválasztott egymástól, [...] így hát összeszedtem magam és folytattam: »Nagyon örülök, hogy vannak ideáim, anélkül, hogy tudnék róluk, sőt még saját szememmel is látom őket.«<sup>23</sup> Schiller a továbbiakban Kantot is megidézi, amikor reagál Goethe koncepciójára: „Miképp lehetséges olyan tapasztalás, amely megfelel bármely ideának? Hiszen abban rejlik ez utóbbi sajátos volta, hogy soha nem eshet vele egybe egyetlen tapasztalat sem.” Goethe elgondolkozik ezen, és átmenetileg levonja a tanulságot: „Ha ideának tartja, amit én tapasztalatként mondtam el, akkor bizonyára kell lennie a kettő között valaminek, ami közvetít, vonatkoztatja a kettőt egymásra.”<sup>24</sup> A két pólus, a tapasztalati, érzéki szemlélés (*Anschauung*) és az ideák a priori volta nem összeegyeztethető egymással a szó szoros értelmében. „Senki nem tagadhatta, hogy a két ellentétes szellemi pólust a Föld átmérőjénél is élesebb határ választja el egymástól, mert mindkettő érvényes önmagában pólusként, de épp ezért nem eshetnek egybe. Mégis lehet köztük valamiféle viszony [...]»<sup>25</sup>

Schiller és Goethe eredetfelfogása és esztétikai kapcsolódása a „tisza forrás” koncepciójához láthatóan összeegyeztethetetlen: az eszme és a tapasztalat differenciája. Az „írófejedelem” és természettudós azonban nem elégszik meg ennyivel. A következő években folytatódik Goethe „látásprojektje”. A tapasztalás elevenségében Goethe a valóságot akarja megmenteni a medúzaszerűnek tartott észelvű teóriákkal és a rögzített emlékezetkultúra tradíciójával, a historicitás poros papírhalmazával szemben. Paradoxnak látszik, de a görög antikvitáshoz való visszatérése sem konzervatív akadémizmust jelent, hanem épp a jelenben tart, önmagában nyugszik: hisz az Egykor folytonos teremtődésként, önmagába gyűlő Mostként konstituálódik Goethe historikum-fogalmában, ahol a múltként feltalált, archivált mozzanatok egy permanens feszültség- és rezgésmezőben elevenednek meg a szemlélő számára.

Schilleren kívül maga Kant is nagy hatással van Goethére ebben az időszakban. Bár bizonyos értelemben előítéletekkel, de igen szorgalmasan olvassa például az *Ítéloerő Kritikáját*. Az *Anschauende Urteilskraft* című rövidke írásában ennek a 77. §-át, pontosabban egyetlen szöveghelyét vizsgálja.<sup>26</sup> Kant az értelem két típusát különíti el: az

<sup>23</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Glückliches Ereignis* = GOETHE, *Natur*, hg. Carlgeorg STOFFREGEN, Zürich, Droemersch Verlaganstalt, 1962, 95.

<sup>24</sup> *Uo.*

<sup>25</sup> *Uo.*, 94.

<sup>26</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Anschauende Urteilskraft* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 30–31.



*intellectus archetypus* (eredendő értelem) és az *intellectus ectypus* (származtatott értelem) kategóriáit. Kant, amint ez másutt (vö: *De mundi*, 10. §) többször egyértelművé válik, kizárólag az eredendő, az isteni Lényt fogadja el *intellectus archetypus*ként: szerinte egyedül Isten az, aki képes gondolati úton, gondolati szemlélődés útján tárgyakat teremteni. Az isteni szemlélődés intuitív-eredendő (*intuitus originarius*), mellyel szemben az emberi tapasztalat legfeljebb származtatott lehet (*intuitus derivativus*), de semmiképpen sem teremtő az isteni teremtés értelmében. Goethe ezt másképp látja, amikor Kant legliberálisabb kijelentéseinek egyikéről beszélve, ezt Kant ironikus félreka csintásaként értve, fenntartja az *intellectus archetypus* lehetőségét az emberi gondolat számára is, s úgy véli, mégiscsak részünk lehet az isteni teremtésben. Mégpedig nem pusztán azáltal, hogy erényeket gyakorlunk, vagy az Istenbe vetett tiszta hit segítségével, hanem szellemi résztvevőivé válhatunk az *eredeti* (tehát nem a diszkurzív, rögzített képekhez kötött, leképező) szemlélésnek, ábrázolásnak (*intuitus originarius*), amennyiben méltóvá válunk a mindenkor megújuló, rezgésként újjáteremtődő természet (*natura naturans*) szemlélésére. Ábrázoláson az ösképek „természetszerű ábrázolását” érti Goethe, amire „nyughatatlanul törekszik” ő maga is. Ez a szemlélet- és ábrázolásmód egyfajta *aperçu*: a szubjektum és az objektum *köztesében* fellelhető szubjektumra vonatkoztatottság (*Subjektbezogenheit*). Sem képleírásról, sem pedig a természet (képeinek) másolásáról nincs szó tehát, végképp nem valamiféle fogalmi reflexiójáról a már eleve adottnak: sokkal inkább arról az amediális folyamatról, melyben az ősfenomen mint rezgés megjelenik. Nem isteni teremtésről van tehát szó, hanem az (isteni) idea, az ősfenomen áttünni engedéséről a jelenségbe (azaz, Kant terminusát alkalmazva, az empirikus szemlélődés meghatározatlan tárgyába). Goethe számára a valódi művészet nem annak eszköze, hogy valamit tisztán leképezzünk. Ez azért sem lehetséges, mert aktív résztvevői vagyunk az érzékelés folyamatának, odavonz és elvarázsol bennünket a tárgy. Az abszolút soha nem ragadható és érthető meg, legfeljebb „látható és megragadható alakokban” pillanatokra élénk tűnhet.

Ha most továbblépünk, hogy szemügyre vegyük Goethe szimbólum fogalmát, a *Maximen und Reflexionen* című gyűjteményben a következő definícióra bukkanunk: „A szimbolika a jelenséget ideává, az ideát képpé változtatja, mégpedig úgy, hogy az idea a képben mindenkor vég nélkül hat tovább, és elérhetetlen lesz, és, bár minden nyelven kifejezhető, de mégis kimondatlan marad.”<sup>27</sup> Az így életre hívott képek az ideának adnak tehát helyet, ahol az elevenen megmutatkozhat, úgy, hogy közben nem transzformálódik. Szemben például az allegóriával, ahol a jelenség először fogalommal, majd pedig képpé alakul át, ahol a fogalom bár korlátozott, határok közé szorított, de mégis a maga teljességében megtartott és mindenkor ki is mondható.<sup>28</sup> A szimbolikus képek „eminens esetek”, vagy miképp a *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden* című

<sup>27</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Maximen und Reflexionen* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, München, C. H. Beck, 1994, 470.

<sup>28</sup> Vö. *Uo.*, 470–471.

szövegben olvasható: „ez maga a dolog, anélkül, hogy a dolog lenne, és mégis a dolog; egy szellemi tükörben összerántott *kép*, mégis azonos a *tárggyal*. [...] ([A]z allegória) talán szellemesen vicces, de leginkább retorikai és konvencionális, és annál tökéletesebb, minél inkább közelít ahhoz, amit szimbólumnak nevezünk. [...] [M]ivel az [...] szavakkal nem kifejezhető.”<sup>29</sup>

A példákbl megmutatkozik, hogy egyfajta reprezentációval van dolgunk, de nem annak a „normál” típusával, hiszen a reprezentáció lehetőségét az is korlátozza, hogy a valódi szimbólum mint „köztes” (*Dazwischenseiendes*), mint médium mindenkor meg is vonja magát: sem a képpel, sem pedig a tárggyal nem esik egybe, nem azonos velük. Sokan utaltak már allegória és szimbólum paradox viszonyára Goethe értelmezésében (Hans-Georg Gadamer, Walter Benjamin, Christian Moser). Bár Goethe szépen elhatárolja őket egymástól, amikor két egymásnak fordított tükörként kezeli őket, több Goethe-interpretátor mégis igyekszik a plasztikus-materiális szimbólumot a retorikai-immateriális allegória mint a szimbólum másika irányában kimozdítani. A legtöbben úgy vélik, hogy Goethe a szimbólum szót használja ugyan, de inkább a nyelvi-retorikai allegória (benjamini, derridai) értelmében, amely permanens időbeli megkésettséget, abszenciát és ürességet implikál. Lássunk azonban tisztán: a goethei szimbólum, amely „kizárólag a megfigyelésen alapul”, sokkal inkább egyfajta „harmadik” az allegória és a szimbólum hagyományos bipoláris felosztásával szemben. Paracelsusról és Jakob Böhméről írt tanulmányában Dieter Mersch utal arra, hogy az eredeti szimbólum fogalom, azaz a széttört cserepek összeillesztéseként adott *symbolon*, az egység megtörténése, megmutatkozása, amely egység azonban a diverzitáson alapul. Ez, illetve Paracelsus *signatura*-elmélete adhatja Goethe szimbólum fogalmának alapjait.<sup>30</sup> Nem szemiotikai jelről van tehát szó, hanem egy olyan fenoménről, amely, bár a távollétben (*in absentia*) tartja önmagát, mégiscsak újra meg újra megmutatkozik. Goethe szimbólum fogalmát értelmezve eseményszerűségről beszélhetünk, egy olyan megjelenésbe jövőről (*zur Erscheinung kommen*), ahol valójában semmi különös nem jelenik meg fixált formaként. A goethei szimbólum kevésbé a cassireri szimbolikus forma, mint inkább egy pregnáns mozzanat, egy (a)mediális hely, az üresség telítettsége, a telítettség üressége, amely folyton-folyvást megvonja önmagát. Nem az abszolút eredet poétikai-retorikai médiuma, hanem az alteritás helye, a mindenkor leendő (*immer werdende*) másiké. A szimbólum ilyen értelemben a médium amediális volta, a határ, ahol minden önmagába gyűlik, s ahol a másik mégis másikként mutatkozhat meg.

Röviddel azután, hogy megpillantotta az ablakon keresztül a megfagyott dáiát, Goethe egy sort idéz Hölderlin verséből, amelyet ironikus módon csak az anonim

<sup>29</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden = Goethes Kunstschriften*. Band II., hg. Max HECKER, Leipzig, Insel, 1923, 548–549.

<sup>30</sup> Vö. Dieter MERSCH, *Die Sprache der Dinge: Die Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme = Signatur und Phantasik in den schönen Künsten der frühen Neuzeit*, hg. Martin ZENCK, München, Fink, 2008, 61.

én-elbeszélő ismer fel: „A szélben zörög a szélkakas, mondta Goethe, *honnan van ez?*” (725 – kiemelés az eredetiben). Hölderlin *Az élet felén* című híres költeménye, melyet a Bernhard-szöveg Goethéje itt „szóba hoz”, ellentétpárookra épül, és a természet diszharmoniajáról tanúskodik. A természet Egy-ségének aiszthetikus-érzéki megtapasztalásán keresztül az első versszak a föld és az ég, az emberi és az isteni tisztán bensőséges-szimbolikus egységét ábrázolja, a második versszak viszont a hirtelen lezárást az épített falak előtt, a nyelv nélküli elnémulást, amely a szélkakas, illetve az eredetihez hűebb fordításban, a zászlók vasas-fémes, törekenyen vádló anyagában végződik: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen”. („Falak merednek / szótlan s hidegen a szélben / csörögnek a zászlók.” Kosztolányi Dezső fordítása) A szimbolikus Egy-ség helyére a határok törekeny szimbiózisa áll cezúraként: a kifejezésnélküli, a nyelv nélküli hallás és látás ösfenoméjje.

Alighanem Heidegger is valami hasonlóra utal, amikor a dolgoknál elidőzés kapcsán a négyességről beszél, a lakozás megtörténéseiről: „A föld megmentésében, az ég elfogadásában, az isteni várásban, a halandó vezetésében valósul meg a lakozás, mint a négyesség négyféle megóvása. Megóvni annyit tesz, mint a négyességet a maga lényegében megoltalmazni. [...] A lakozás már eleve sokkal inkább mindig a dolgoknál való tartózkodás.”<sup>31</sup> Heidegger idézett tanulmánya nem véletlenül említi a lakozásként értett építés lényegeként a híd példáját, amely egybegyűjt: a görög *metaxu* értelmében egy olyan médium, amely maga a közép és középen tart. „A híd magában, ha igazán egy híd, sohasem és először csak egy híd és csak híd és csak utólag szimbólum. És ugyanennyire nem egy előzetes szimbólum abban az értelemben, hogy valamit kifejezésre juttat, ami szigorúan véve nem tartozik hozzá. Ha a hidat szigorúan vesszük, akkor sohasem mutatkozik, mint kifejezés. A híd egy dolog és *csak az*. Csak? Mint ez a dolog összegyűjti a négyességet.”<sup>32</sup> A híd tehát tisztán materiális szimbólum, egy tárgy-szimbólum, amely az egybegyűlés médiumaként mutatkozik meg; pontosabban, ahol a médium önmagát amediális szimbólumként prezentálja. Így válik a szimbólum paradox módon határrá, ahol minden egymásba gyűlik, és mégis szétszakad. Épp a szubjektum pozíciójának megrendülése a tét. Az építkezés lakozás, ami azonban újra visszahelyezés az emberi/isteni/föld/ég négyességébe. A négyesség azonban nem áll az ember rendelkezésére, a ház sokkal inkább a négyesség közti repedésekben (*in den Fugen des Gevierts*) mutatkozik meg.<sup>33</sup> A négyesség himnuszát, azaz az építés mint lakozás, a természethez hangolt aiszthetikus megtapasztalás tételezését – melyet Heidegger nem véletlenül Hölderlin költészetének lakozás metaforája nyomán dolgozott ki – követi a „hideg” (*kalt*), „néma” (*sprachlos*) fal képe. Az el-

<sup>31</sup> Martin HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken* = M. H., *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Bd. 7., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000, 146. Magyarul: Martin HEIDEGGER, *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*, ford. SCHNELLER István = SCHNELLER István, *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Kecskemét, Librarius Kft., 2002, 262.

<sup>32</sup> HEIDEGGER, *Építés...*, i. m., 264.

<sup>33</sup> Vö. BACSÓ Béla, *Az ember helye: Megfontolások Heidegger „Bauen Wohnen Denken” című írásához* = B. B., *Kiállni a zavart: Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijarat, 2004, 143–157.

némulás amediális médiumaként (*sprachlos*) ez a fal azonban meglátásom szerint mégis a szimbolikus Másikának diszharmonikus, csodálatra méltó „egységéhez” vezet. A mondás transzcendens szimbóluma helyén, amely a textuális reprezentáció közvetített kijelentése, a hallás és látás érzéki rezgése áll a *signatura* eredeti értelmében: a csörgő, csikorgó zászló (*Klirren die Fahnen*) az egység új szimbóluma, amely amediálisan mutatkozik meg. Nem közöl semmit önmagán kívül, nem közvetít, nem reprezentálja az egységet a mindenségben, de megmutatkozik benne és általa; sőt, felhangzik benne és általa mintegy permanens materiális-amediális törekenységben, a csikorgásban.

Dieter Mersch egyik legutóbbi kéziratoss cikkében a mediális megközelítésének két különböző formájáról értekezik.<sup>34</sup> Úgy véli, hogy a kulturális diskurzusban a médium központi szerepe a szimbóluméhoz és a performativitáshoz mérhető. Mind a valós, mind a szimbolikus egy folytonos, nem megkerülhető mediációs folyamat eredménye, amelyhez hozzátartozik, hogy a mediális egy soha meg nem szűnő rés nyomait tartalmazza, illetve rá van utalva valamiféle lezárhatatlanságra, s mindez meg is pecsételi a kulturális gyakorlatot. Ebben rejlik az a probléma, melyet az átvitel metapozíciója (kvázi a híd metaforája) kapcsán vizsgál, s szembeállít egy másik paradigmával. Létezik tehát a *metaxu* (Arisztotelész médium fogalma, ’közép’, ’középen lenni’ jelentésben), a *trans*-port, az *Über*-tragung paradigma, amely a közvetítés, a transzparenssé tevés fogalmait rendeli a médiumhoz.

Ám létezik egy másik is a *dia*-, *per*-, illetve *durch*- prefixek alapján. A görög *diaphane*, azaz áttetsző, átsejlő ugyancsak Arisztotelész *De anima* című szövegéből való, s a medialitás episztemológiájában egy még korábbi hagyományra vezethető vissza. Egy *metabasis* helyén, azaz egy olyan átmenet helyett, ami egy másik rendbe vezet, a *diabasis* követi, amely szintén átmenetet jelent, de ez mégis az anyagban megy végbe, mégpedig úgy, hogy olyan passzázásokra van szüksége, amelyek konkrét architektúrákra épülnek.<sup>35</sup> Mersch a továbbiakban a médiumot a *dia/per* prefixumok szemantikája alapján a performativitáshoz kapcsolja: „Ugyanez a megkülönböztetés érvényes a *transformare* és *performare* esetében is: az első alapjában változtat meg, miközben teljesen új alakokkal van dolgunk, míg ez utóbbi valamit megmutat, megtestesít [...]. Nem az átváltozás tehát az eredménye, hanem a szó szoros értelmében az oda-állítás/szem-elé-állítás (*Dar-stellen*/ábrázolás). Ezért nem az átvitel (*Über-Tragung*) vagy a *metapherein* mint a mediáció paradigmatisz folyamatok az érvényesek, hanem az *experien*, az experimentális olyan formái, amelyek által (*durch/per*) valami láthatóvá válik, megjelenik.”<sup>36</sup> Merschnek ezek a felismerései és tézisei alátámaszthatják Goethe szimbólum fogalmának módosított medialitását és annak megértését: „Másképp, mint a *diaphane* meglévő latin fordítása transzparenciaként,

<sup>34</sup> Vö. Dieter MERSCH, *Meta/Dia: Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen* (kézirat személyesen a szerzőtől).

<sup>35</sup> Vö. *Uo.*, 17–18.

<sup>36</sup> *Uo.*, 19–20.

amely feltételezi, hogy az önmagában homályos létező egy fátylon vagy egy ernyőn keresztül felismerhetővé válik, a diaphane valójában magára a láthatóvá tevés helyére utal [...]. Nem egy nem-látható válik láthatóvá egy másik által, hanem maga a láthatóvá tevés marad láthatatlan. [...] Nem önmagában látható, áll a *De Animában*, hanem a számára idegen színek révén.<sup>37</sup>

A kanonikus, „helyes” nyelvvel szemben a „Zweifelnde und das Nichtzweifelnde” vagy a „Nkhtzweifelnde”<sup>38</sup> látszólag Bernhard, pontosabban az anonim szerző tévesztései, helyesírási hibái. A torzított íráskép a kijelentés ellenpólusa: a polarítások fokozatosan eltompulnak, és mégis tovább léteznek, megőrződnek. Schiller vagy Kant fogalmi képei sokkal inkább egy *intellectus ectypus* fordításai, transzformációi: allegóriák. A kép náluk diszkurzív marad, önkényes jel. Mindez Goethe esztétikai elméletében és gyakorlatában egy korrigált szimbólum fogalmat eredményez, ahol a szimbólum nemcsak vertikálisan, metamorfikusan szukcesszív, amely átvezet, transzcendál, hanem ana-morfikus, horizontálisan szimultán módon növekszik és terjed ki.

Az ősnövény és ősfenomén *szimbolikus* kérdése Goethe metamorfózis elméletében csúcsonylik ki, amelyet azonban idővel saját maga a szerző ír felül. Korrigált metamorfózis elmélete egy másik típusú tapasztalás irányába mutat, amely sokkal inkább a (világos)kamra alkonyati pislákoló fényének látásmélete, mintsem a központi fényforrás centrális képelmélete felől értelmezhető. Jocelyn Holland mutatott rá arra, hogy Goethe metamorfózis elmélete mint sajátos vertikálitás elmélet, és ennek felülírása, módosítása, az ún. spirális forma vagy spirális tendencia elmélete, mint tétel és ellentétel, azaz mint a polarítások konstrukciója értendő.<sup>39</sup>

Goethe több szövegében is említi a két tendenciát, miközben más fontos fogalmakat is beemel a diskurzusba: „Természetes rendszer, ez egy ellentmondó kifejezés. A természetnek nincs rendszere, élete van, sőt ő maga az élet és egy ismeretlen középpontból egy felismerhető határhoz vezető következmény. Épp ezért a természet vizsgálata is végtelen: az egyes apró részletekbe hatolón, felbontva, vagy az egészet tekintetbe véve is el lehet járni a vizsgálat során. A metamorfózis gondolata nagyon tiszteletreméltó idea, de egyben az egyik legveszélyesebb adomány is odaátrol. A formátlanságba vezet, szétzúzza a tudást, feloldja azt. A *vis centrifuga* erejéhez hasonlít, és el is veszne a végtelenben, ha nem létezne egy ellenerő [...]. Egy *vis centripeta*, amelynek legvégsősorban semmiféle külső megjelenésre nincs szüksége.”<sup>40</sup> A *Spiraltendenz der Vegetation* (A vegetáció spiráltendenciája) című cikkében a metamorfózist a maskulin, a spirális tendenciát pedig a női, tápláló, folyton növekvő, mégis könnyen romlandó aspektusaként aposzt-

<sup>37</sup> *Uo.*, 20.

<sup>38</sup> Györfly Miklós fordítása nem hozza létre a magyar szövegben ezeket a nyelvhelyességi hibákat.

<sup>39</sup> Vö. Jocelyn HOLLAND, „Eine Art Wahnsinn”: *Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose = „Intellektuelle Anschauung”: Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, hg. Sybille PETERS, Martin Jörg SCHÄFER, Bielefeld, Transcript, 2006, 85–92.

<sup>40</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Probleme = GOETHE, Werke*, Bd. 13, München, C. H. Beck, 35.

rofálja. S bár a kettő egymással nyilvánvalóan szembeállítható, de paradox módon azért, hogy „egy magasabb értelemben újra egyesüljenek”.<sup>41</sup>

Hartmut Böhme a történetfilozófia kontextusában vizsgálja a spirális tendenciát, ami a Bernhard szöveg kapcsán lehet mérvadó számunkra. Böhme a történész Kurt Breysiget idézi, aki szerint a spirálnak az a tulajdonsága, hogy egyes elemeire soha nem jellemző a mozgás azonossága. „Az egész tekintetében fenntartható a spirális forma, miközben a mozgás egyes szakaszaiban, az irányváltásokban [...] folyton eltér a mozgás fő irányától [...]. Amikor a mozgás egy *c* pontba érkezik, akkor nem az *a* pontot ismétli meg azonos módon, hanem a *c* egy másik szinten van jelen, bár szerkezeti hasonlóságokat mutat *a*-val. Ezzel egy újabb problémát érint, [...] mégpedig az ismétlés és az újdonság, az identitás és a differencia, az általános és a szinguláris kérdéseit. [...] Így a spirál háromdimenziós volta egyértelművé teszi, hogy minden egyes ismétlés bizonyítékkul szolgál a másság megismétlésére. Ez a másság nem az események ontologikus megismételhetetlenségén alapul, hanem a hasonló generális differenciáján.”<sup>42</sup> Goethe szimbólum fogalma és ősfenomén értelmezése épp ennek a spirálnak a mintája felől értelmezhető.

Térjünk most vissza Thomas Bernhard Goethéjéhez. Az elbeszélés Goethe-figurája szellemileg korlátolt, beszűkült figuraként nyilatkozik meg a történetben, aki felhagy azzal, hogy a nemzet szimbolikus médiuma legyen. Látszólag utolsó terve is meghiúsul, nem találkozhat Wittgensteinnel, mert az már napok óta halott. És bár az elbeszélő végül ellentétébe fordítja azt a kanonizált hagyományt, melyet – mint kiderül – a szellemiség atyjának, a fényt a kiteljesedés metaforájaként használó felvilágosult Goethének tisztán körvonalazódott képe érdekében tartanak életben, ez is csupán féligazság. A lényeg a szövegben nem közvetítődik, hanem a kimondás szellemének alkonyán megmutatkozik. *Lichtlos gelichtet*. Miután a haldokló Goethe ironikusan kétségbe vonja saját nagyságát, s megpróbálja egész eddigi tevékenységét új fényben feltüntetni: „*Amit költöttem, az kétségkívül a legnagyobb volt, de egyben az, amivel néhány évszázadra megbénítottam a német irodalmat. [...] Végeredményben minden, ha még oly nagy is, csak legbensőbb érzésem kibocsátása volt [...], de semmiben sem voltam én a csúc[s] [...], így a németeket [...] jól lóvá tettem. De milyen színvonalon!*” (725 – kiemelés az eredetiben.)

Miképp is vált Goethe ilyen *szemfényvesztővé*, a felvilágosult fény paradigmájának rombadöntőjévé? A weimari klasszika időszakában Goethe nagyon aktívan és komolyan foglalkozik az optikai vizsgálódásokkal. Számtalan cikket ír, melyek aztán a *Színtan* paralipomenájaként válnak fontossá később. Hartmut Böhme Goethe hermetizmusa kapcsán utal arra, hogy mindez nagyon jó stratégia Goethe számára, hogy emlékezetbe idézze mindazt, ami elkerülte a korszak szellemi tudatosságát, a korszak szellem figyel-

<sup>41</sup> *Uo.*, 148.

<sup>42</sup> Hartmut BÖHME, „*Der Dämon des Zwiewegs*”: Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie = Die Geschichte der Menschheit. Bd. 1: Die Anfänge der Menschheit, Neuausgabe der 2. Aufl., hg. Kurt BREYSIG, Berlin, 2001, S. V–XXVII.



mét. Az antikvitás Goethe számára a „lét teljességéhez közelít”. Ezt a létállapotot szegezi szembe a felvilágosodás korának céltudatos racionalizmusával, Kanttal és Newtonnal. Az ókori ptolemaioszi világkép, a világ érzéki megtapasztalása a szem segítségével állítódik itt szembe Newton technicitásával, a fény mesterséges megtörésével: *aisztéziszis* versus *tekhné*. Miközben az ókorban a természetet az érzékszerveinkkel, mindenféle technikai segítség nélkül a test rezgései, érzéki megtapasztalásai révén tártuk fel, addig idővel a természet megismerése a jelenség mediális előállításává degradálódik: „a fény természetét egy mesterséges szerkezet által előállított jelenségen, mesterséges körülmények között vizsgálják”.<sup>43</sup> A *Beiträge zur Optik* című jegyzeteiben Goethe arról beszél, hogy az inflexió, a refrakció és a reflexió a szín megjelenésének három különböző feltétele, amelyeket azonban soha nem tekinthetünk okoknak. A fényt ezek a feltételek nem bontják fel, nem vezetnek vissza komponenseihez: „[a] színek a fényen keltődnek, nem pedig a fényből fejleszthetők. Amikor megszűnnek a feltételek, akkor a fény ismét színtelenné válik, mint azelőtt. És nem azért, mert a színek visszatérnek a fénybe, hanem azért, mert egyszerűen megszűnnek létezni. Miképp az árnyék is színtelenné válik, ha a második fény hatása megszűnik.”<sup>44</sup>

Amit Goethe Newton-kritikájában górcső alá von, az nem a kísérletezés mint olyan, hiszen ezt ő maga is folytatja, hanem „az experimentum crucis, a kísérletek elrendezésének matematikai univerzalizálása”. Úgy véli, a kísérletek sokaságában rejlik a lényeg, ugyanannak a jelenségnek számtalan prezentációjában. „Az eleven természetben semmi nem történik, ami ne állna összeköttetésben az egésszel, még ha a tapasztalataink mégoly izoláltan jelennek is meg, s még ha a kísérletek csak izolált faktumoknak tekinthetők is.”<sup>45</sup> Ha pedig valaki közvetlenül szeretne bizonyítani valamit a kísérletek alapján, vagy egy elméletet alátámasztani, akkor a „tapasztalattól az ítéletig, a megismeréstől az alkalmazásig vezető átmeneti útszakaszon” ott ólálkodik „minden belső ellensége”, hogy „váratlanul legyőzze a cselekvő, vagy akár csendes, minden szenvedélytől mentesnek tűnő megfigyelőt”.<sup>46</sup> Goethe sokkal inkább egy „magasabb szintű tapasztalatról” beszél, amelyet összekapcsol a tiszta fenomén és az ősfenomén fogalmakkal is. Ez a típusú tapasztalás nem a matematikai, mechanikus tudomány megközelítése, sokkal inkább dinamikus, eleven szemlélete a természetnek, amely maga is mozgásban lévő és alkotón teremtő, mint maga a természet. Így goethei értelmében a szimbólum is a kísérletek permanens egymásutánjában mutatkozik meg mint tiszta fenomén. Tapasztalat tehát, nem pedig utólagos-diszkurzív reflexiója az általános, az egész ideájának. Ez a tiszta fenomén/szimbólum „soha nem izolálódik, hanem jelenségek folyto-

<sup>43</sup> Hartmut BÖHME, *Lebendige Natur: Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe* = H. B., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 255.

<sup>44</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Beiträge zur Optik, Schriften zur Farbenlehre 1790–1807*, hg. von Manfred WENZEL, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, 106–107.

<sup>45</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Der Versuch als Vermittler*, Hamburger Ausgabe Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 17.

<sup>46</sup> *Uo.*, 14–15.

nos egymásutániségában mutatkozik meg. Ahhoz, hogy ábrázolhatóvá váljon, az emberi szellem meghatározza az empirikusan billegőt, kizárja a véletlent, elkülöníti a nem tisztát, az összekuszáltat felgombolyítja, azaz felfedi az ismeretlent. [...] Itt nem okok után kutatunk, hanem feltételek után, amelyek között megjelennek a fenomének<sup>47</sup>

Newton-kritikájában Goethe ismételten építésként és archiváriusként jelenik meg: a *Szintan* előszavában a híres fizikus elméletét régi várként írja le, amelynek romjainál ő, Goethe valami egészen mást épít. Nem folytatja tehát az elődök építkezését, akik egyre csak kiegészítgették, csinosították Newton alapelméletét, hanem a csúcsra törés helyett, a fény transzparenciája helyén az opacitásra helyezi a hangsúlyt. Szarkasztikus, ironikus megjegyzései Newton várát illetően eltorzítják a klasszikusról alkotott kanonizált képünket is. Goethe Newton hatalmas elméleti komplexumát szemétdombra hajítja, s ezzel az Egész és az ókor ideáját is. Az építőmester Goethének azonban nem csak az a feladata, hogy porig alázzon, hogy földig romboljon, hogy visszatérjen az alapokhoz, hanem az is, hogy a megmaradt építőanyagokat „elrendezze” és „szabad teret nyerjen”.<sup>48</sup> A továbbiakban Goethe már archiváriusként jelenik meg, aki reményt keltőn hoz fényt a sötétbe, miközben nemcsak a fény, de az árnyék is fontos szerephez jut. Goethe így ír saját módszeréről: „ahelyett, hogy anyagot szolgáltatna a történelemnek, fordításokból, kivonatokból, saját és mások ítéleteiből, utalásaiból, értelmezéseiből áll, egy gyűjtemény.”<sup>49</sup> Egy archiváriustól eltérően nem az anyagok korrekt elrendezésén, katalogizálásán dolgozik, hanem üres, kitöltendő helyekként ráhagyja azokat az olvasóra: „egyéb-ként ezek az anyagok, ha nem is érintetlenül, de feldolgozás nélkül talán sokkal kellemebbek a gondolkodó olvasó számára, amikor önmaga a saját egyéni módján alkot hat belőle kényelmesen egy Egészet.”<sup>50</sup>

Ha most röviden szemügyre vesszük Newton és Goethe szintanának különbségeit, akkor láthatjuk, hogy Newton a fehér fényt analizálja, elemeire bontja. Goethe számára azonban a technikai eszközök nélküli természetes látás és tapasztalás a mérvadó, amelyre a szem a leginkább alkalmas, amely még ha kicsit homályosan és torzítva is, ám mégis közvetíti az információt. A közvetítés azonban más természetű, hiszen a fehér fényt nem töri meg közvetlenül Goethe, hanem ősfenoménként kezeli, amely engedi megjelenni a színeket. „Ezért az első szín, ha egyáltalán színnek lehet nevezni, a fehér. Ez az, ami az átlátszóhoz adódik, s mivel minden test átlátszó természeténél fogva, így elsőként a homályos következik, és a test a legcsekélyebb féynél is láthatóvá válik” – írja *A színek rendje (Die Ordnung der Farben)* című munkájában. A láthatatlan-áttűnő, *diaphane* fény a misztikus-ideális eleven megjelenésének helye, önmaga idegenségévé válik, perforálódik. Az ősfenomén (fehér fény) nem tagolódik tovább színekre, szín-

<sup>47</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Erfahrung und Wissenschaft*, Hamburger Ausgabe Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 25.

<sup>48</sup> GOETHE, *Farbenlehre...*, i. m., 319.

<sup>49</sup> *Uo.*, 320.

<sup>50</sup> *Uo.*

spektrumokra, mint Newtonnál, azaz nem archívuma a színes fényeknek, hanem önön médiumává alakul, amennyiben a szem számára diametrikusan/diaoptikusan, perspektivikus-anamorfikusan (mindig a kép szegélyén, soha sem középen) megmutatkozik. A fehér fény a színek eleven helye, ahol azok a fény és árnyék polaritásában, spirálként folytonosan egy magasabb szintre lépve újból és újból megmutatkoznak. Míg Newton számára a fény egy arbitrális jel, Goethe számára egy olyan szimbólum, amelyen előtűnni látszanak, nem pedig dekomponálódnak a színek. Arról a titokzatos, eleven-pillanatnyi rezgésről van szó, amely szembeállítható a különösnek a fogalmi megragadás által általánossá degradálásával, amely – mint láttuk – a szimbólum és allegória megkülönböztetésének is egyik fontos aspektusa. A látás tehát nem kényszeres, nem valamiféle nem-láthatónak a láthatóvá tétele, hanem fordítva: arra szolgál, miképp maradhat láthatatlan a láthatóvá tétel.

Goethe az *Entoptik* fogalmában foglalja össze a fénytöréssel, a kettős fény elméletével foglalkozó természettudományos téziseit. Az entoptikai vizsgálatot pedig sokszor igyekszik összhangba hozni az írás, a *poietika* mindennapos gyakorlatával is. Az entoptika fogalma egy másik típusú látást takar, az optika kritikai vizsgálatát, ahol az optikai-perspektivikus szemléletmód kérdőjeleződik meg. A szemben végbemenő kettős fénytörés áll mindennek a háttérében, azaz a perspektíva megtörése a tárgyak belsőjében. Az entoptika jelenségét Goethe megfelelőnek tartja arra, hogy jellemezze vele nemcsak saját alkotói, ábrázolási stílusát, de az emlékezés, az eredethez való visszatérés kísérletének bizonyos típusát is. A *Wiederholte Spiegelungen* (Ismételt/Ismétlődő tükröződések) című rövidke írásában összekapcsolódik egymással a lírai emlékezés különös helye és az entoptika. Goethe az utóbbiból áttemelt szimbólumot használja arra, hogy beszéljen saját tapasztalatairól, amelyekre a Friderike Brionhoz fűződő különös szerelme terén tett szert. „Itt, ezen a bizonyos értelemben elhagyatott helyen születik meg annak lehetősége, hogy valami valószerűt újra előállítsunk, hogy az ott-lét (*Dasein*) és az áthagyományozódás romjaiból egy második jelenvalóságot teremtsünk [...]. Gondoljuk csak meg, hogy az ismétlődő morális tükröződések a múltat nem csupán elevenen tartják, hanem még arra is képesek, hogy egy magasabb létre emeljék, s így felidézzék azokat az entoptikai jelenségeket, amelyek szintén nem halványodnak el egyik tükörtől a másikig, hanem épp ellenkezőleg, majd csak így lobbannak be igazán.”<sup>51</sup> Ez a lepusztult, elhagyatott hely, tele romokkal, törmelékkel adekvát tere a valószerű jelenvalóságára tett eleven kísérletnek. A rom amediális médiumként mutatkozik meg, amely nem közvetít semmit, hanem önmagát mutatja fel, lánggra gyúl saját önmegvonódásának pillanatában, az elhalványulás paradoxonában.

Térjünk végül vissza gondolati elkalandozásaink ihletadó forráspontjához, a *Goethe mekhal* című Bernhard-íráshoz. *In medio*: már önmagában paradox, mert a médium mindenkor megvonja magát, kimozdul, eltorzul, mindenkor elmozdul a cent-

<sup>51</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Wiederholte Spiegelungen* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 12, München, C. H. Beck 1994, 322–323.

rumból, folyamatosan menekül, úton van: per-forálódik, per-formálódik. Goethe meghal, Goethe kísért. Az ősnövény szemtanúja vakká válik, aki saját szemfényvesztése áldozataként elvakítva, homályos szemmel áll ott és csodálkozik. Vajon valóban ez az a kép, amelyért évszázadok és generációk rajongtak, vajon a géniusz képe megegyezik-e a valósággal, vajon a kép egybeesik-e az eredettel? Faust-Goethe halálának szimbolikus szemtanúi az elidegenedés, éntelenítés belső feszültségét testesítik meg: a lelkiismeret-furdalást, amitől szenvednek. Vajon a fehér fény heterogén vagy inkább homogén, amely azonban mindenkor függ a körülményektől: mindig más fényben, más színben mutatkozik meg? Vajon a diverzitás kezdettől adott-e, s a fény prizma segítségével színekre bontható-e, azaz transzparenssé tehető-e? Vagy épp fordítva: az érzéki-erkölcsi, szimbolikus-pillanatnyi/szempillantásnyi szemtanúként, homályos-ködös (*opak*) körülményként újra meg újra performatív módon mutatja magát színes fényként. Ilyen és ehhez hasonló kérdések köröznak spirálisan, dia-bolikusan Bernhard szövegében és annak (szöveg)környezetében. A géniusz fény-képéhez hozzátartoznak annak árnyoldalai is. A közvetítés klasszikus médiuma, amennyiben a nemzet, a nemzeti irodalom szimbólumává válik, elidegenedik önmagától. Az idegen befészkei magát a médiumba. Fény és árnyék... *Mehr Licht?! ... mehr nicht...*

EDINA SÁNDORFI

*Die bunten Schatten des Archivs– oder die mediale Archäologie der Resonanz*  
(Anmerkungen zu *Goethe schtirbt* von Thomas Bernhard)

„Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild“. Die auf diese Weise ins Leben gerufenen Bilder bieten einen Ort für die Idee an, wo sie eher wie durch eine Passage, im Übergang, lebendig, „unendlich wirksam“, schwunghaft aber schon immer „unerreichbar“ weiterwirkt, durchscheint, ohne je transformiert zu werden,

Das Bild in diesem Sinne ist das Symbol für Goethe. Die symbolischen Bilder sind also „eminente Fälle“, die in allen Sprachen unaussprechlich bleiben. Die Begriffsbilder von Kant und Newton, der beiden Antipoden Goethes, sind vielmehr Übersetzungen, Transformationen eines „*intellectus ectypus*“, sodass „der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“. Das Bild selbst bleibt also diskursiv, ein willkürliches Zeichen, eine Allegorie. In meinem Beitrag versuche ich den medialen Symbolbegriff Goethes zwischen dem Diskursiv-Archivarischen eines *intellectus ectypus* und der entoptischen Erinnerung „in einer gewissermaßen verödeten Lokalität“ eines *intellectus archetypus* anhand von Textauszügen Goethes zu skizzieren.