

A huszadik század első felében megfogalmazódott két – egymástól radikálisan eltérő – elképzelés a történelemről. Edmund Husserl azt írja: „A történelem univerzális a priori”, Walter Benjamin pedig úgy vélte, hogy „először csak a megváltott emberiség kapja örökül múltját.” Vagyis a történelem, a múlt, nem áll rendelkezésünkre, és bizonyosan nem tekinthető a priori-nak. Első ránézésre a két megközelítés és az azok

Bartók Imre 29

A KÖLTŐI FIGYELEM FENOMENOLÓGIÁJA

háttérként szolgáló filozófiai elgondolások közt semmilyen átjárás nincs. Írásomban a címnek megfelelően a költői figyelem fenomenológiájáról szeretnék beszélni, és e két példát azért idéztem föl rögtön az elején, mert az, amiről a költői esetben szó van, igen hangsúlyos módon az idővel és a múlt tapasztalatának lehetőségével függ össze.

Először azonban arról érdemes elmélkednünk, mit jelent a figyelem, mit jelent valamire felfigyelni, figyelemmel lenni. A művészet tapasztalatai mindenekelőtt azáltal bírnak kitüntetett jelentőséggel, mert a műalkotások – itt beérem azzal, hogy pusztán versekről beszéljek – sajátos intenzitással hívják fel magukra a figyelmet. A „figyelem” a fenomenológiában sem elhanyagolható jelentőségű fogalom – előzetesen legyen elegendő Waldenfels *A figyelem fenomenológiája* című könyvére hivatkozni –, mottóként azonban azon – sokak kitüntetett *figyelmét* élvező – mondatra hivatkoznék, mely Malebranche-től származik, és amelyet Kafka idéz naplójában, majd Benjamin idézi Kafkától, és Paul Celan szintén „felfigyel” rá *Meridián* című előadásában. Az idézet így hangzik: „A figyelem a lélek természetes imája.”

A figyelem nem adottság, hanem kiküzdendő tartás. A figyelem nem pusztán „érdeklődés”, és semmiképpen sem az a fajta „kíváncsiság”, amely egy Ágostontól Heideggerig ívelő tradíció értelmében véve elítélendő beállítódás. Heidegger a *Lét és idő*ben a hanyatlás tárgyalása során a „kíváncsiság” fogalmát kifejezetten pejoratív hangsúllyal vezeti be, és ezzel alighanem az ágostoni, a világi dolgokba belebonyolódó *curiositas* kritikájának korabeli változatát adja. Ezt a fajta kíváncsiságot sosem a velünk szembekerülő dolog ébreszti fel bennünk, hanem sokkal inkább saját magunk benső, egzisztenciális hiányérzetének eredménye, egyfajta önmagunktól való távolodás kifejeződése. A benső légürességtől menekülve a transzcendencia, a külső felé fordulunk, kapkodva tartunk szemlét a dolgok között, és mindent egyazon kíváncsisággal, ebben a kontextusban azt is mondhatnánk: közönnyel szemlélünk. (Ez természetesen a kíváncsiságnak csak egyféle, specifikus fogalma.) Amíg a kíváncsiság a szubjektív érdeklődések körében marad, addig ezzel szemben a figyelem túllép azon.

A költői figyelem fenomenológiájában a figyelem az egyik első, megfontolásra érdemes jelenség. A szó talán kifejez valamit abból, hogy egy, képzelőerőnk adott formáit kikezdő nyelvi képződménnyel, a verssel szemben milyen tartást kell felvennünk. A „költői” szóképzés arra a konkrét költészeti alakzatokat megelőzőre utal, ami egyáltalán lehetővé teszi a költészetet, ami bizonyos nyelvi alakzatokat verssé tesz. Mitől vers egy vers, hangzik az iskolás, de mégsem jogtalan kérdés. Mindenki tudja, hogy erre nincsenek formális válaszok. Fenomenológiailag viszont azt mondhatjuk: vers az, amit *versként* tapasztalunk, amire *versként* figyelünk fel, olyan jelenség, amely valamiképpen ellentétes a világ megszokott prózájával. Ez a megközelítés érthetővé teszi, hogyan beszélhetünk bizonyos dolgok „költőségéről” anélkül, hogy azok egyáltalán leírható nyelvi karakterrel rendelkeznének. Költőiek lehetnek tettek, rajzok, érintések, képek. A kérdés, hogy miben rejlenek e tapasztalat lehetőségének sajátosságai.

A kérdés, hogy mi ébreszti föl a figyelmet. Ennek nyilvánvalóan nincsenek formális kritériumai, ám van egy igen kézenfekvő mozzanat, amelynek nyomán elindulhatunk. A versben többnyire *képekről* van szó. A költői kép kettősség által jellemezhető: egyfelől szemléletes, az érzéki tapasztalat értelmében vett esztétikai tárgy, másfelől azonban a képek maguk azok, amelyek lehetetlenné teszik a tárgyiasítást, amennyiben sosem teljességgel kimeríthetőek, nem vizualizálhatóak. Egy költői kép, amennyiben egyáltalán érdemes erre a névre, mindig több mint amit ténylegesen elképzelek. Ha nem így állna a helyzet, akkor a versek „lefordíthatóak” volnának a legszárazabb prózára. Ez a figyelem egyik gyökere: amikor felfigyelünk valamire – és ez valóban több mint a pusztá kíváncsiság – akkor sajátos, benső konfliktust élünk át. A dolog, amelyre felfigyeltünk, egyszerre van ott előttünk, és ugyanakkor jelenik meg bennünk magunkban is. Igyekszünk azt megfejteni, jelentést kölcsönözni neki, *leképezni*. Márpedig ez a törekvés kudarcra ítélt, sosem lesz megfelelés a „benső” és a „külső” kép között, vagy ha mégis, akkor ezzel a dolog számunkra azon nyomban el is veszett, legalábbis elveszett költői jelenségként. A figyelem mindig az újnak, az ismeretlennek szól, illetve a már ismertben képes felfedezni a váratlant. Egyetlen példát említenék, hogyan képes Celan egy végtelenül hétköznapi szó rejtett tartalékait dinamizálni. A „késő, később” szó igen gyakran előfordul a versekben. Például: később a kő virágozni fog. Nyilvánvaló, hogy itt a később nem temporálisan értendő, pontosabban nemcsak temporálisan. A később eltolódás, de nem időbeli, hanem szemantikai eltolódás. A kőnek egyszerűen el kell mozdulnia az ásványi szintről a botanikaira, hogy virágozhasson. Később, amint botanikailag tekintünk rá, egészen természetesnek hat, hogy virágzik. Mindez persze egy más olvasást, felfogást, időbeliséget és kontextust követel meg. A „később” szó ilyenfajta konzekvens használatával Celan éppen azt képes megmutatni,

hogy temporális változás nem is lehetséges a szemantikai változás nélkül, hogy az értelem differenciálódása először nyelvi, s csak azután ölt rögzíthető, időbeli alakot.

Egy nagy ugrással rátérnék arra a vitára, amelyet Gadamer és Derrida részben Celanról, részben pedig nyilván saját filozófiájuk kapcsán folytattak. Gadamer a filozófiai hermeneutika nevében az értelmezés feladatának etikai jelentőséget tulajdonít; a velünk szembe kerülő értelemalakzatnak, a másoknak szüksége van véget nem érő *figyelmünkre* és értelmezésünkre. Ha az értelmezés egy pontját véglegesnek tekintenénk, azzal tárgyiasítanánk azt, ami szembe került velünk, megfosztanánk másságától és hangjától. A Gadamerrel vitatkozó Derrida *nem* akarja elvenni az interpretáció problémájának etikai élet; éppen ellenkezőleg, igyekszik azt még jobban kidomborítani. Szerinte azonban a *figyelem* kulcsa a nem a végtelen beszélgetésben, hanem a beszélgetés *megszakításában* rejlik, vagyis abban, hogy a teljes megértésre irányuló akaratnak határt szabunk, és ezzel, ebben a beálló csendben – ez a csend volna a figyelem igazi helye – először adunk igazán teret a másoknak, és először vagyunk képesek őt koherens, egészet alkotó értelemalakzatként fogadni.

Ebben az összefüggésben a képek, és a hozzájuk kötődő figyelem problémájához egy másik szempontot szeretnék feleleveníteni, mégpedig Husserl időfenomenológiáját. Husserl felfogása szerint az emlékezet alapvetően szemléleti. Szemben a korábbi események képeivel vagy leírásával a visszaemlékezés magát a múltat teszi jelenlévővé, szemléletessé. Ez először is rendkívül naivnak hangzik, mintha Husserl szerint a múlthoz közvetlen, problémamentes hozzáférésünk volna. Husserl azonban ennél sokkal differenciáltabban látta a problémát. Az elmúlt eseményekre való visszaemlékezés minden kísérlete előzetes visszaemlékezések sorozatának előtörténetére megy vissza. Husserl egy helyütt azt mondja, a visszaemlékezés nem egyéb, mint az észlelés megújítására irányuló tendencia. A visszaemlékezés ezek szerint a múlt lefedettségét igyekszik megszüntetni, és az észlelés eredeti aktivitásához igyekszik visszatérni. A paradox feladat: a múltat, habár elmúlt, a maga eredeti, *eleven jelenében* és jövőre irányultságában megismételni, visszahozni. Ez az eredeti, eleven jelen azonban a visszaemlékezés számára lényegét tekintve nem egyéb, mint transzcendentális ideál. Az elemzés (egyik) csattanója az, hogy a múlt *tapasztalatára* éppen akkor teszünk szert, amikor ebben az ideálban úgymond faktikusan *csalódunk*, vagyis amikor valamiképpen a visszaemlékezések során megtapasztaljuk, hogy amire ténylegesen visszaemlékezünk, az nem maga a dolog, hanem a visszaemlékezések játékának egy mozzanata, valami, ami csak közelít ahhoz, ami megtörtént. Az emlékezés sosem a kívánt

célnál ér véget, hanem valamivel „előbb”; valójában ez a megszakítás, a negativitás mozzanata az, amely az emberi emlékezet lehetőségének feltételét képezi. Egy totális emlékezés nem volna többé emlékezés sem. Az emberi emlékezetben a törések, hiányok, hézagok mind konstitutív szereppel bírnak. A Merleau-Pontytól származó megfogalmazás, „a múlt, amely sosem volt jelen”, triviálisan *minden* múltra érvényes, amennyiben múlt alatt azt értjük, amire emlékezünk. Amire emlékezünk, sosem az, ami jelen volt.

Ezek az elemzések fogódzót adhatnak több celani gondolat értelmezéséhez is. Az első szerint a vers sajátos diakroniával rendelkezik, vagyis ideje eltér az olvasó idejétől, és lényegében semmi egyéb, mint palackposta, mint egy múltbeli élet szava a jelenbeli olvasó számára. A vers szövege így maga az emlékezet tárgya. Olvasás és emlékezés így analóg tevékenységekké válnak.

Celan poetológiájának egy másik, igen hangsúlyos eleme abban áll, hogy meggyőződése szerint verseiben nincsenek metaforák, az igazi vers szavai „*fenomenális* karakterrel” rendelkeznek. Celan, a hagyaték jegyzeteinek tanúsága szerint egyetértett Husserlrel a visszaemlékezés végérvényes reprezentációs kísérleteinek lehetetlenségét illetően. A vers olvasása nem egyszerűen a hermeneutikai jóindulat nevében folytatott „végtelen dialógus”, hanem állandó megszakítás és újrakezdés, a fentiekre utalva: a gadameri perspektívát a derridainak kell kiegészítenie.

Husserlrel szemben azonban, és ezzel visszatérek a figyelem problémájához, Celan a képekben és az írás jelenségében nem pusztán az emlékezetet segítő empirikus segédeszközöket látott. Celan poetológiájának centrális eleme abban áll, hogy a múltra vonatkozó képekben és azok sokat emlegetett „homályosságában” a fenomenalizálás sajátos lehetőségét ismerte fel. Ebben az értelemben a versekben valóban nem *metaforákkal*, hanem *fenoménnel* találkozunk. A költői képek segítik az emlékezést – illetve, ami itt nagyjából ugyanazt jelenti, az értelmezést, a gondolkodást –, ám másképpen, mint az észlelés. Éppen a Celannal kapcsolatban emlegetett „homályosság” az, ami a versben megjelenő másoknak úgy képes hangot kölcsönözni, hogy közben megőrzi annak intimitását és titkait. A költői lényege nem utolsósorban a figyelmet felébresztő képek mozgósításában áll. A figyelem itt egyrészt a transzcendentális ideálnak való megfeleltetés kényszerében végzett állandó leképezése tevékenységét jelenti, ám egyúttal magába foglalja ugyanennek kudarcát, a végső megfeleltetésről való lemondást és a saját képzelőerőnk, illetve a dolog közti feloldhatatlan feszültség elismerését.

E feszültség felismerése sokszor egyfajta fordulatot eredményez. Az inverzió az értelmi mozzanatok konszolidálásának az egész újkoron átívelő episztemológiai alakzata. A világ, amire rátekinünk, rendezetlen, ám egy meghatározott fordulat segítségével mégis rendezettnek láthatjuk. Kant,

Hegel, Husserl mind kifejezetten hivatkoznak erre az alakzatra, amely a filozófiától függetlenül a költészetben is jelen van. Egy példa a jól ismert Rilke-vers, amelyben imperatívusként hangzik el az élet megváltoztatásának szükségessége („Du *musst* dein Leben ändern” – Archaikus Apolló-torzó). Az inverzió, a fordulat Celan költészetének is rendkívül erős és 33 hangsúlyosan jelen lévő eleme. Az inverziót oximoronok vezetik be, illetve kényszerítik ki. A „kő, amely készen áll arra, hogy kivirágozzon”, a „falról leizzadt név”, a „kalapácsok hallgatásod harangtornyában” – ezek az alakzatok egyfajta álomnyelvre emlékeztetnek, az ébredés állapotára, amikor, a husserli terminológia nyelvén, még nincs adott retencionális mező, amikor az elsődleges és másodlagos emlékezés még nem választható el egymástól. Ez egyféle „*pantha rei*” állapot; azonban, mint Celan megjegyzi, ha minden folyik, akkor maga ez a gondolat is elfolyik, s így sajátos módon ismét minden megáll. A folyam elmossa e gondolatot, s a múlt, az egykor-volt tapasztalatok alakzatai nyelvileg megformálhatóvá, közölhetővé válnak. A figyelem mindig azon a törésponton lép működésbe, ahol az áramlás megszakad.

Ez a figyelem lényegében aszubjektív, az intencionalitáshoz igazodó struktúra által jellemezhető. Celan azt írja: „Az a figyelem, mellyel a vers minden útjába kerülő tárgy vagy lény felé fordul, kifinomult érzéke a részletek, a körvonal, a szerkezet, a szín, de a rezdülések és az utalások iránt is, nos mindez, azt hiszem, nem a napról napra tökéletesebb gépekkel versenyző szem tulajdonsága, sokkal inkább annak a koncentrációnak a képessége, amely a mindannyiunkban meglévő *dátumokban* rögzül.” A figyelem tehát olyan koncentráció, amely a dátumokban rögzül, abban leli meg valódi tárgyát. A dátumok: a múlt lenyomatai. Maguk még nem emlékek, de minden emlék pecsétjeiként – olvashatóak. Egyszeriek – hiszen *egy dátum egy eseményt* jelöl – és ugyanakkor plurálisak – elvégre *egy dátum* mindig egy körkörös naptári időben jelöl ki egy minden évben újra s újra megismétlődő pontot.

Visszatérve a kiinduló, husserli tézisre, azt mondhatjuk: A múlt nem univerzális a priori, legalábbis nem univerzális a priori abban az értelemben, hogy végérvényes adottság volna. A múlt – és ez itt a legtágabban értendő, mivel minden tapasztalat értelemmozanatai egyáltalán azáltal azok, amik, mert elmúlt értelemmozanatokhoz kapcsolódnak –, a múlt tehát nyitott, és e nyitottságban várakozik. Ahogyan a költői képpel való találkozás során azzal szembesülünk, hogy semmi sem kimeríthetlenebb annál, mint ami éppen előttünk van, úgy a versek olvasása és értelmezése a konkrét tartalmakon túlmenően mindig annak tapasztalata is, hogy semmi sem lezáratlatlanabb, mint az, ami megtörtént.