

S. Horváth Géza

egyetemi docens, Pannon Egyetem MFTK

A szó teste: artikuláció, alkotás és befogadás

Az irodalmi antropológia kérdéséhez

Amennyire hangsúlyozott figyelemmel fordul a posztmodern elméletírás a testiség problematikájának felvázolásakor Maurice Merleau-Ponty elméleti munkássága felé, olyannyira nélkülözi kortársának, a némelyek által „első orosz posztmodernistának” nevezett Mihail Bahtyinnak a tárgykörben tett alapvetéseit.¹ Holott az orosz szerző alapvető korrekciókat visz a tapasztalat testi konstitúciójának fenomenológiájába: a testiséget mindenekelőtt nem az észleléssel, hanem a megtestesülés és az esemény fogalmával, valamint a cselekvés szubjektumával kapcsolja össze. Emellett a létesemény történeti fakticitásának feltételeként a másik embert, és annak testet öltött világát ismeri fel, aki tehát nem csupán egy általam konstituált, az egóm átviteléből származó „másik” (a husserli interszubjektivitás értelmében), hanem velem együtt van jelen: egyfelől szuverén világgként és pszichofizikai valóságként (testben), másfelől a létesemény elidegeníthetetlen résztvevőjeként.

Bahtyinnak a testiségről írt munkásságából talán a *groteszk test* fogalma a legismeretesebb konceptus. A groteszk test a maga kifordított látásmódjával azonban egyáltalán nem csupán a nem-hivatalos karneváli világszemléletet képviseli – ahogyan azt leggyakrabban értik –, s legfőképpen nincs köze a rútság esztétikai ábrázolásához (rútság látványához). Bahtyinnál ugyanis nem a groteszk test látványáról vagy emblematicizmusáról van szó, hanem a mozgásban, alakulóban lévő testről, amely egyszerre azonos önmagával, és ezzel egyidejűleg önmaga meghaladása is, kilépés saját – kívülről sematikus megalkotott – kereteiből. A statikus, önmagában nyugvó, szoborszerű test képzelet az észlelő tudat által létrehozott absztrakció, hiszen csak a halott, dermedt test befejezett és mozdulatlan, míg az eleven test minden pillanatban változó, mert akarati-érzelmi-értelmi teljessége mozgásban tartja és áthatja az anyagot. A groteszk realizmus testi-sége éppen emiatt lehet a – társadalmi, nyelvi, kulturális, tudati – feltételeesség, az elvont idealitás lebontásának (leleplezésének és kinevetésének) eszköze. A groteszk test teljességében, s ezzel egyidejű lezáratlanságban az élet és a létezés ambivalenciája, „belülről-ellentmondásos” folyamata nyilvánul meg, a tárgyról és a világról való gondolkodás befejezhetetlensége, valamint az ezzel együtt járó szabadság is. A karneváliiban megnyilvánuló lefokozás és a nevetés ezért a világ elsajátításának új, nem karteziánus módjaként, a világban-lét szimpátia-elvként² mutatkozik meg, ami további párhuzamok és azonosítások alapjául szolgál. A Rabelais-könyvhöz írt jegyzetekben ugyanis ez a „két-testűség” (test a testben) a dialogikus kétszólamúsággal (szó a szóban) azonosítódik. „Csakis a groteszk testkoncepció ismeri a test szimbolikáját. A *test kettőssége* szervesen

összefügg a *hangnem kettősségével*.” (Bahtyin, 2007c, 432. o.) Láthatóan mind a szó a szóban alakzat, mind a test a testben figura a keletkezést (alakulást, metamorfózist) tematizálja: a szóban/testben ott rejtőzik egy másik szó/test, amely megszületni, alakot ölteni készül, de még rejtőzködik, még nem kap önálló létet, csupán új lehetőségekkel terhes.³

A groteszk testiség létrejöttében Bahtyin kitüntetett szerepet tulajdonít a gesztusnak és az intonációnak – úgy is, mint tettnek, rituális cselekvésnek, és úgy is, mint tett értékű nyelvi gesztusnak (tónusnak, hangnemnek, felhangnak). Bahtyin szerint „a magasztalás és az ócsárlás alkotják a nyelvi képek [...] fő emberi forrásának, az intonációk és gesztusok gazdagságának ősbibbnél is ősbibb, sosem pusztuló, rejtett alapját...”. Sőt, ennél is továbbmegy, amikor azt állítja, hogy a világ topográfiáját lényegében az ócsárló és magasztaló nyelvi gesztusok hozzák létre.⁴ Ebből a szempontból a gesztus nem más, mint a test „kinyílása” a világra, a világhoz és a másikkhoz való odafordulás (kontaktus) verbális és nemverbális módja. Ebben a nyelvi gesztus (intonáció) és a testi gesztus (mozdulat) között izomorfia mutatkozik. A gesztusban a világ átélésének aktív, cselekvő létmódja sűrűsödik össze és nyer szimbolikus megformálást. Ebből a szempontból a gesztus, a mozdulat a tett előszobája, azonban nem a célelvű cselekvése, hanem a szabad, vagyis az önmaga lényegét megnyilvánító, önmagát prezentáló cselekvése. „A mozgás kiszabadítása az arisztotelészi hierarchikus világrendszerből, a mozgás relativizálása, mely a világ centrumának relativizálását feltételezi.” (Bahtyin, 2007b, 423. o.) Ennek az eredendően létszerű, ontológiai nyelvhasználatnak példáját nyújtják a szitkozódások és káromkodások. A káromkodásban megjelenő groteszk komikumban kitüntetett szerep jut az intonációnak, az artikulációnak és az eltorzított nyelvhasználatnak: mindazt, ami a nyelvvel, a nyelvben a kimondás aktusakor történik, a nyelv kivetíti a világba, ezért is lehetett a káromkodásnak mágiikus, ráolvasásszerű funkciója. Így a káromkodásban a szó meghaladja a nyelv határait. A groteszk, nyitott test a régi szó(test)ből kiváló új (szó)test a cselekvés (cselekvésértékű szó) keletkezését, létesülését, megújítását manifesztálja, magát a cselekvést in actu. De ennél is többről van szó, hiszen a groteszkben előbukkanó határátlépés kategoriális áthágás: a test és a szó, szubjektum és objektum, a külső és a belső határainak az áthágása. Az ambivalens figura (‘állapotos öregasszony’) nem csupán két, egymást kioltó jelentés dialektikus szembenállását hordozza, hanem magát az alakulást, az átmenetet jeleníti meg, valamint egy harmadik, még nem azonosított, de azonosításra váró értelmet. A groteszk így nem annyira az egymással összeférhetetlen elemek összekapcsolásának, hanem magának a határátlépésnek a nyelvi-poétikai alakzataként válik megragadhatóvá, létrejöttében kitüntetett szerep jut a cselekvés, a szó és a gondolat artikulálódásának.

Bahtyin a groteszk szó és a groteszk test konceptusának megfogalmazása felé vezető úton (a Rabelais-könyv 1940-ben született), a ’20-as években több tanulmányt írt, melyek a testiség problémáját a formaképző aktivitás és a művészi forma felől tematizálják. Ezek részben esztétikai, filozófiai-antropológiai, részben poétikai írások. Az 1924–28 között született tanulmányok közül az egyik legfontosabb *A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben* (1924) című, melyet Bahtyin le is ad a *Russz-kij szovremennyik (Orosz kortárs)* című újság számára, a folyóirat azonban négy szám után megszűnik, ezért a tanulmány – részletekben – csak 1973-ban jelenik meg először. A dolgozat gondolatmenete részben követi *A szerző és a hős* logikáját, különös tekintettel *A szerző problémája* címet viselő összefoglaló fejezetre, amelynek egyes megállapításai új mozzanatokkal bővülve térnek vissza. A magam részéről úgy látom, hogy ez a tanulmány – s nem *A freudizmus* – jelenti a groteszk konceptusának első megfogalmazását. A továbbiakban ezt igyekszem meg kifejtetni.

A tanulmányban az alkotó szubjektum felől gondolja újra a szerző és a forma problematikáját. Jóllehet az írás a formalista poétika bírálatát is nyújtja, paradox módon, épp ezáltal kerül igen közel a formalisták irodalom-felfogásához, valamint a humbold-

ti-potebnjai nyelvszemlélethez is, különös tekintettel a nyelvi forma és az artikuláció kérdéseire. A tanulmány talán legfontosabb eredménye a formaképző aktivitásnak mint a szubjektum sajátos létmódjának az elkülönítése, valamint a művészi forma személyes jellegének kifejtése:

„A művészi formának [...] konstitutív mozzanata a teremtő-alkotó [автор-творец, автор-творец].” (Bahtyin, 1985, 138. o.)⁵

„Az egyedi emberi szubjektum csak a művészetben éli át magát teremtőként. [...] itt a személyiség szubjektivitása sajátos objektívációra tesz szert, kulturális jelentést képviselő teremtő szubjektivitássá válik...” (Bahtyin, 1985, 158. o.)

Bahtyin ennek alapján a megismerés formáját határozottan elválasztja a művészi formától: előbbi magában a (megismerendő) tárgyban reked (vagyis a megismerés formáját a tárgy, a dolog szabja meg), a megismerő én pedig nem érzékeli sem önmagát, sem pedig a tárgyat létrehozó aktivitását a megismerés folyamán (az csupán a megismerő folyamat járulékos, szubjektív-pszichológiai eleme, amely nem érinti magát a tárgyat). A megismerő gondolkodásnak ezért, bár aktív, de nincs teremtő-szerzője. A művészi formában a megismerő én individualizálódik, mivel a tárgy létrehozásának érzékelése, az aktivitás érzékelése a személyiséghez (licsnosztu, личность) rendelődik.

„...a forma az én organikus-motorikus, értékelő és értelmező aktivitásom, amely ugyanakkor a velem szemben álló eseménynek és résztvevőjének (a személyiségnek, testi-lelki alakjának) szintén formája.” (Bahtyin, 1985, 158. o.)

A művészi formában kibontakozó alanyiságot Bahtyin nem csupán az elsődleges alkotó-folyamathoz rendeli: a befogadás, a szemlélés során is átéli saját formateremtő aktivitását az alany.⁶ A formalizmussal folytatott elvi vita épp a művészi forma átélésének kérdése körül bontakozik ki. Sklovszkij álláspontja szerint ugyanis

„...a művészi befogadás olyan befogadás, amelynek során a formát éljük át (lehetőség, hogy nemcsak a formát, de a formát feltétlenül.” (Eichenbaum, 1974a, 15. o.)⁷

Bahtyin ezzel szemben nem a tárgyi forma, hanem a tárgyat létrehozó formaalkotó aktivitás átéléséről beszél, az alkotó tudat önreflexiójáról (mivel a művészi formát nem tárgynak, hanem eseménynek tekinti), vagyis arról, hogy mind az alkotás, mind a befogadás során a forma alkotójává válunk: a művészi forma befogadása, appercepciója azt jelenti, hogy a látott, hallott, hangzó (kiejtett) világot saját értékelő aktivitásunk részévé avatjuk.

„A formában önmagam, a saját produktív, értékelő aktivitásomat találok meg, elevenen érzékelem a saját, tárgyat létrehozó mozgásomat [...] ahhoz, hogy egyáltalán realizálhassam a művészi jelentést hordozó formát mint olyant, az szükséges, hogy bizonyos fokig a forma teremtőjeként tudjam átélni önmagam.” (Bahtyin, 1985, 138. o.)

„[A művész forma befogadásához] teremtőleg kell behatolni abba, amit látunk, hallunk, kiejtünk, s ezzel le kell győznünk a forma alkotástól független anyagi meghatározottságát, dologi természetét: a forma ennek során megszűnik rajtunk kívülinek érzékelt és a megismerés számára elrendezett anyagként létezni...” (Bahtyin, 1985, 140. o.)

A formateremtés átélésének aktusában láthatóan kulcsszerepet játszik a mozgás mint az esztétikailag tevékeny, cselekvő szubjektum (szerző-befogadó) alkotó aktivitása, mely lehet értelmi, testi, artikulációs vagy lelki jellegű. Ezt a mozgást, „a tárgyat és az eseményt átkaroló befogó mozdulatot”, melyen keresztül a teremtő-alkotó megtapasztalja saját szubjektív egységét, Bahtyin (1985, 168. o.) már *A szerző és a hős*-ben is testi mozzanatként ismeri fel:

„...az alkotó munka, mely kívülről a kéz és az egész test mozdulatával létrehozza és megszüli a formát...”⁸

Az alkotó mozdulatot azonban Bahtyin egyértelműen megkülönbözteti a cselekvést kísérő expresszív gesztustól és mimikától.⁹ A teremtő mozdulat a felelős a műalkotás formai egységéért, a mű (mint tevékenység) kezdetéért és végéért (az ún. izolációért vagy lehatárolásért), ám a befogadás során is kitüntetett szerepet játszik: a befogadó sajátos aktivitása, azaz belépése a műbe ugyanolyan eseményjelleggel bír, mint a mű világának lezárása, beteljesítése; a mű „velem kezdődik, és velem végződik” – írja Bahtyin. A produktív aktivitás átélése egyúttal az elsajátítás – nem hermeneutikai – módját jelöli ki: a felidézé, generatív elsajátításét. A költői alkotás olvasása vagy hallgatása során nem hagyom önmagamon kívül a megnyilatkozást mint a világról szóló idegen mondást vagy tárgyat, hanem reprodukálom, felidézem, sajátommá, belsővé teszem azt, „magamévá teszem a ritmusát, intonációját, artikulációs feszültségét, belső gesztikulációját (amelyek az elbeszélés mozgását létrehozzák), a metafora ábrázoló aktivitását stb. mint a tartalomra irányuló értékviszonyom adekvát kifejezését [...] A formában válok aktívvá...” (*Bahtyin*, 1985, 140. o.). Ezért van, hogy a művészetben

„...valósul meg az ember organikus – testi és belső, lelki és szellemi – világának sajátos egysége is, de mint belülről átélt egység. A szerző mint a forma konstitutív mozzanata [...], amely ugyanakkor hús-vér egész ember is: itt létének minden elemére szükség van – úgy kell, mint lélegző (ritmus), mozgó, látó, halló, emlékező, szerető, értő ember.” (*Bahtyin*, 1985b, 157–158. o.)

A korábban belső testnek nevezett fenomenológiai komplexum¹⁰ most „alkotó, belső organizmusként” kerül tárgyalásra, az alkotó személyiség „belülről szervezett aktivitásaként” valamint a „belső ember alkotó aktivitásának feszültségeként és kifejezéseként”: a lírában „a hangot a saját bensejéből életre hívó és önnön produktív feszültégének egységét átérző test maga is a formán belül áll...” (*Bahtyin*, 1985b, 155–156. o.).¹¹ A prózában, különösen a regényben, ezt a belső feszültségteli teljességet Bahtyin szerint az „emocionális emlékezet érzése” hozza létre. A belsőleg aktív, alkotó ember ugyanúgy belép a formába, és létrehozza saját aktivitásának egységes érzését.

Ilyen módon a művészi artikuláció eseményének átélése során a műalkotás formája és a tárgy létrehozó test formája között átjárás nyílik, ami megnyitja az utat a befogadás közvetlensége (azaz a nem értelmi-magyarázó, hanem érzékletes-részesülő volta) előtt. Erre azért van lehetőség, mert Bahtyin láthatóan nem jel-jelentés relációból indul ki, és nem is jelölésről beszél, hanem a tartalomhoz való értékelő-megformáló viszonyról, amely a művészi formában a hogyan mondásban jut kifejezésre, és amelyet a magam részéről a jelentésre való beállítódásnak vagy jelentésfeltételnek neveznék. Nem véletlen, hogy Bahtyin a ritmusra fektet különös hangsúlyt, amely leginkább képes megfelelni a közvetlen befogadás ismérvének. A ritmusban való részesülés ugyanis megszünteti az objektum-szubjektum szembenállást, miáltal a mű értelmét létrehozó formai tevékenységet nem csupán intellektuálisan, hanem a maga érzéki közvetlenségében fogjuk fel. A ritmus egyidejűleg átstrukturálja a befogadó viselkedését, aki alárendelődik a ritmusnak,

kikapcsolja őt a környező (fizikai) realitásból és egy új dimenzióba, a ritmus forrásának realitásába vonja a recipienst. Ennek köszönhetően a mű már nem rajtunk kívül, hanem mintegy bennünk játszódik le.¹² Bahtyin azonban még ennél is továbbmegy, amikor azt írja, hogy a ritmus „a megnyilatkozót visszatéríti önmagához, saját tevékeny, teremtő egységéhez”. A ritmus ebben a vonatkozásban nem fogalmi-értelmi önreflexió (öntudat), hanem a formai önreflexió (teremtő tudat) lehetőségét rejti.¹³ A ritmikus forma szemantizálódásának kérdéseire, vagyis arra, milyen szemantikai-értelmi kapcsolatokat hoz létre a ritmus, és hogyan teszi ezt, Bahtyin nem fordít figyelmet.¹⁴

Sajátos formaképző elem a szó, a nyelvi forma, mely révén a szerző „minden közvetítés nélkül elfoglalhatja saját alkotói pozícióját”. Bahtyin itt a nyelvi aktivitást, azaz a „jelentéshordozó szó teremtésének érzékelését” állítja a középpontba, amely magában foglalja a hangzást, a szó dologi jelentését, szintaxisát és nyelvi kontextusát, valamint intonációját. A szó megképzésének, teremtésének érzékelésébe beletartozik az összes motorikus mozzanat – az artikuláció, a gesztus, az arc mimika, vagyis valamennyi testi mozzanat is.

„Hangsúlyozzuk, hogy a jelentéssel bíró szó létrehozásának érzéséről van szó: ez nem annak a csupasz organikus mozgásnak az érzése, amelyből a szó fizikai ténye megszületik, hanem az értelem és egyben az értékelés teremtésének az érzése, tehát a teljes ember mozgásának és állásfoglalásának az érzése, azé a mozgásé, amely éppúgy magában foglalja a szervezetet, mint a gondolati aktivitást – ugyanis a szó teste és szelleme egyszerre, e kettő konkrét egységében születik meg” (Bahtyin, 1985, 146. o.)¹⁵

Bahtyin (2007a, 47–48. o.) ezzel lényegében megismétli *A tett filozófiájában* kifejtett álláspontját, ahol arról beszélt, hogy a cselekvésaktus világának, valamint az egyedi, eseményszerű létnek a kifejezéséhez „a szó abszolút teljességére van szükségünk: tartalmi-értelmi aspektusára is (a szóra mint fogalomra), szemléletes-kifejező oldalára is (a szóra mint képre), valamint érzelmi-akaratú aspektusára is (a szó intonációjára), mégpedig egységükben”. A szóteremtés érzékelését és reflektálását ugyanakkor elválasztja a szóval történő cselekvéstől, az ítélettől, könyörgéstől, megbocsátástól (utóbbiakat majd két évtized múltán nyelvjátéknak fogja nevezni Wittgenstein, illetve beszédaktusnak Austin), mivel utóbbi cselekvések szerinte az etikai síkon, a létesemény szintjén játszódnak, és a szóval cselekvő nem érzékeli saját nyelvi aktivitását és formaalkotó kreativitását. „A jelentéshordozó megnyilatkozás létrehozatalára irányuló aktivitás érzékelése *egyedül a költészetben* válik a formaalakítás központi tényezőjévé, a forma egységének hordozójává.” (Bahtyin, 1985b, 148. o.)

Nem véletlen, hogy Bahtyin a ritmusra fektet különös hangsúlyt, amely leginkább képes megfelelni a közvetlen befogadás ismérvének. A ritmusban való részesülés ugyanis megszünteti az objektum-szubjektum szembenállást, miáltal a mű értelmét létrehozó formai tevékenységet nem csupán intellektuálisan, hanem a maga érzéki közvetlenségében fogjuk fel. A ritmus egyidejűleg átstrukturálja a befogadó viselkedését, aki alárendelődik a ritmusnak, kikapcsolja őt a környező (fizikai) realitásból és egy új dimenzióba, a ritmus forrásának realitásába vonja a recipienst. Ennek köszönhetően a mű már nem rajtunk kívül, hanem mintegy bennünk játszódik le.

A műalkotásban a szó jelentése együtt születik a szó testével, és a formaalkotás minden egyes elemét a teremtő szubjektivitás érzése hatja át (kezdve a leginkább testi-fizikai mozzanatoktól, az artikulációtól, intonációtól, gesztustól, mimikától a gondolati-értelmi mozzanatokig, mint amilyen a jelentés kiválasztása és teremtő szubjektum gondolati iniciatívája).

Teljesen világos, hogy itt nem a saussure-iánus nyelvi formáról van szó, mivel Saussure szubsztancia nélküli jelekként, absztrakt jelzésként értette a nyelvi formákat. A nyelvi formaalkotó aktivitás átérzése a szóbeli cselekvésben azt feltételezi, hogy a szó itt-és-most születik, tett-értékű, világot létesít, tehát ontológiai alapozású, nincs alárendelve egy, a szituációtól függetlenül önmagában is létező nyelvi rendszernek. A magam részéről úgy gondolom, hogy amiről Bahtyin beszél, az a jelentés keletkezésének, a jelentés létrehozásának, jelenvalóvá-tételének a módja, amely egy rendszerelvű elgondolás számára fel sem vetődik problémaként. A szó teljességének érzékelése a bahtyinihoz hasonló öblösséggel majd Gadamer (1994, 133. o.) 1971-es tanulmányában tűnik fel (*A szó igazságáról*), aki a szó „műalkotás-létét” azoknak a nyelvi eszközöknek a tudatosítása révén gondolja megragadhatónak – ilyen a ritmus, a hangzás – amelyek „a nyelvet saját vagy belső hangzásukhoz kötik vissza, bármennyire is feloldódik a nyelv odaadván magát a mondottaknak...”¹⁶ Világos, hogy a szó „önprezenciójának” (‘Selbstpräsenz’) aktuális kifejtéséről van, amely Gadamer tanulmányainak visszatérő fogalma¹⁷, s amelyet úgy fogalmaz meg, hogy „a szó előbukkan a versben”, újjáéled, újra játszani kezd, annyira „megfeszül a ritmus, az időmérték és a hangkészlet hálójában, hogy hirtelen mondóbbá válik, visszanyeri mondásának eredeti erejét” (Gadamer, 1994, 136–138. o.).

Bahtyin azonban – Gadamerrel némiképp ellentétben – a szó e költői teljességére építi a művészileg alkotó forma „sajátosan perszonális” jellegét, azaz a megformálásnak a közölt tartalomhoz való személyes viszonyát, amennyiben itt „az alkotó és a tartalom közti interakció és kölcsönhatás sajátosságosan megvalósult eseményéről” van szó (a hogyan? kérdéséről). Ebben pedig Bahtyin Humboldt iránti elköteleződése mutatkozik meg, aki a beszélő szubjektivitását a beszédaktus és a nyelvi esemény legfontosabb alkotó komponensének tekinti: „igazi egyéniség azonban csak a mindenkori beszélőben van. Csak az egyénben éri el végző meghatározottságát a nyelv.” (Humboldt, 1985, 114. o.) Itt emlékeztetünk rá, hogy Émile Benveniste hasonlóképp elhatárolódik a nyelvi formák üres grammatikai alakzatokként való értelmezésétől, és a személyes névmásokat – a személy kifejezésének nyelvben artikulálódó jeleit – úgy értelmezi, mint a nyelvben rejlő szubjektivitás felszínre hozatalára alkalmas formákat.¹⁸ Ezzel mind Bahtyin, mind Benveniste igen közel kerül a humboldti-potebnyai nyelvi forma fogalmához, és annak szubjektív jellegéhez. Humboldt szerint ugyanis a képzet – az artikulációnak köszönhetően – anélkül helyeződik át valódi objektivitásba, hogy ezáltal kirekesztődne a szubjektivitásból.¹⁹ Alekszandr Potebnya pedig a következőképpen jellemzi a szubjektivitásnak a belső formához való viszonyát:

„... a művészet, a szóhoz hasonlóan, nem annyira a gondolat kifejezése, mint inkább megalkotásának eszköze; célja pedig – hasonlóan a szóéhoz – az, hogy mind megalkotójában, mind befogadójában valamely szubjektív állapotot hozzon létre. Egy szóval nem ergon, hanem állandóan létesülő energia.” (Potebnya, 2002b, 136. o.)

Ezért mondhatja Potebnya (2002b, 136. o.), hogy a belső forma – a nyelv és a műalkotás belső formája – csupán arra szolgál, hogy előhívja a befogadóban saját gondolatait, melyek a belső forma által kétségtelenül irányítottak, de nem teljesen meghatározottak, hiszen „a műalkotás tartalma a befogadóban fejlődik tovább.” Ebben rejlik az az objektivitás, amely – paradox módon – a személyes tapasztalatra, a személyes alkotásra épül. Természetesen Potebnya itt továbbmegy, amennyiben a belső formát a szemantikával és

a metaforaalkotással hozza kapcsolatba, s ezen az úton elindulva kidolgozza a költői szó jeleméletét.

Végül röviden visszatérek visszatérek ahhoz a gondolathoz, miszerint Bahtyin talán ebben a tanulmányában kerül legközelebb a formalista poétika szó- és irodalomszemlélethez is. Tudnunk kell, hogy a tanulmány keletkezésekor, a '20-as évek Oroszországában többen, különböző szempontból tárgyalták a szóképzés, a nyelvi artikuláció kérdéseit és a szó teremtő erejét (mind a korabeli posztszimbolista, avantgarde költők, Hlebnjykov, Majakovszkij, Cvetajeva, Mandelstam, mind a formalista poétika képviselői, Vinogradov, Jakubinszkij, Tinyanov, Eichenbaum, Sklovcszkij). „Soha korábban a költői gyakorlat nem tulajdonított a *jeltestnek* olyan döntő értelemképző jelentőséget a költői kommunikációban, mint éppen az orosz futurizmus” – írja Nagy István (2004, 413. o.). Ezt az ontológiai szószemléletet az orosz nyelvfilozófiai gondolkodás hagyománya (Potebnja, Veszelovszkij, Florenszkij, Szergej Bulgakov öröksége), valamint a szimbolista líra és próza szószemlélete alapozta meg és hívta életre (Vjacseszlav Ivanov, Brjusov, Andrej Bélij és mások).²⁰ Borisz Eichenbaum Gogol-tanulmányában például a hanggesztust, a mimikát és az artikulációt olyan alkotóeszközökként ismeri fel, melyek segítségével a gogoli elbeszélő „felidézi, reprodukálja, újjáteremti a szavakat és rajtuk keresztül teremt meg világot (a szó hangalakja tárgyi-dologi értelmétől független jelentésre tesz szert)”. A cikkben nem véletlenül jelenik meg a „mesterien felolvasó” szerző alakja, aki „patetikus, énekszerű deklamálásával” mintegy eljuttassa az elbeszélést, és sajátos testi jegyekkel – intonációval, artikulációval és taglejtéssel – különleges „mimikai elbeszéléssé alakítja”.²¹ Hasonló módon a „jelentést hordozó hang megszületésének átélését”, azaz a voltaképpeni testi gesztus alakteremtő erejét hangsúlyozza Jurij Tinyanov:

„Az orosz beszéd ezernyi árnyalatával, ravasz népi etimológiáival valósággal életre kelti a hőst: a beszéd mögött érezni a gesztusokat, a gesztusok mögött az alkatot (лик), szinte érzékelhető valóságában, ez az érzékelhetőség azonban mégis megfoghatatlan, mert a nyelvi artikulációban koncentrálódik, mintegy a száj szegletében húzódik meg, és mihelyt megpróbáljuk megragadni a hőst, kisiklik az ujjaink közül. [...] A szinte komikusan érzékletes nyelv hangzásbeli gesztussá válik, visszautal tulajdonosára, mintegy azonos lesz vele, helyettesíti őt; a szó itt tökéletesen elegendő a hős konkrétságához és a „vizuális hős” szertefoszlik. (Innen a hősök *nevének* óriási jelentősége).” (Tinyanov, 1981, 77. o.)²²

Oszip Mandelstam *Beszélgetés Dantéről* című művében, mely az 1930-as évek elején keletkezhetett, az *Isteni Színjáték* központi költői problematikáját az olasz irodalmi-költői nyelv kialakításában és az új költői forma létrejöttében jelöli meg. A költői szöveg létmódját Mandelstam (1992b, 84. o.) az ún. előadó megértéshez, a szóbeli előadáshoz köti, és a hang- és rímképzés, valami a szóalkotás artikulációs-szomatikus folyamatait („érzéki sóvárgás a rímre”) a költőiség ismérveként ismeri fel Danténál:

„Ahogy a száj működik, mosoly mozgatja a verset, okosan és vidáman bíborlanak az ajkak, a nyelv bizalmasan tapad a szájpadráshoz. A vers belső képe elválaszthatatlan a rajongva beszélő szavaló arcán átsuhanó kifejezések megszámlálhatatlan változásától. A beszéd művészete éppenséggel eltorzítja arcunkat, szétrobbantja nyugalmát, lerántja maszkját...” (Mandelstam, 1992b, 84. o.)²³

A sajátos mimikát életre hívó, az arcot megformáló és jelentéssel felruházó hang- és szóképzés egyúttal szorosan összefügg a szemantikai innovációból kiinduló jelentésképzéssel. Ennek legszemléletesebb példáját a dantei „gondolattal telített lépés” nyújtja:

„a Pokol, de különösen a Purgatórium dicsóíti az emberi járást, a lépések nagyságát és ütemét, a lábfejet és alakját. A légzéssel összekapcsolódó, gondolattal teli lépést Dante a prozódia forrásaként fogja fel [...] A versláb – belégzés és kilégzés – lépés. Örökké éber, következtető, szillogizáló lépés.” (Mandelstam, 1992b, 86. o.)²⁴

Nem véletlen, hogy a *Színjátékot* átfonják az artikulációval és a mozgással és a jelképzéssel kapcsolatos motívumok. Ám nem csupán a száj artikulál, hanem a kéz is, mely alkotótevékenység ugyancsak létrehozza saját autopoétikus metaforáit:

„A toll kalligrafikus betűket rajzol, tulajdonneveket és közneveket cirkalmaz. A toll a madár testének egy darabja. Dante, aki sohase feledkezik meg a dolgok eredetéről, természetesen erre is gondol. Az írás technikája a vastagításokkal, a kerekítésekkel együtt átnő a madárrajok repülési alakzataiba.” (Mandelstam, 1992b, 125. o.)

Ezek után nem váratlan, hogy Mandelstam egy másik írásában – immár az orosz – nyelvet „hangzó és beszélő *test*nek” nevezi: „A szó hellenisztikus értelemben nem más, mint *tevékeny test*, amely eseménybe oldódik.” (Mandelstam, 1992a, 15. o.)²⁵ Marina Cvetajeva ugyancsak a taktilis–kinesztetikus kommunikációt helyezi költői ars poétikája középpontjába, és a másikhöz fűződő létrélációt a testi nyelv révén éri el (Nagy, 2004, 416. o.)²⁶ Hasonlóképp nyilatkozik Pilinszky János (1999, 40–41. o., kiemelés az eredetiben) is a mű születése kapcsán a „test költészetéről”, azaz a versírás és a mozgás összefüggéséről:

„Van, aki inkább a szívével, van, aki inkább az értelmével ír, én valamiképpen a testemmel. A testemben érzem leginkább egy-egy viszony feszültségét, az ebből kibomló, hirtelen megtorpanó reflexszerűen átváltó mozgást. [...] Nem papíron írok, hanem fejben, s amit írok, a fizikumommal *ellenőrzöm*.”²⁷

S hogy a szerzői és olvasói artikulációinak nem csupán a lírai versben, hanem a prózában is jelentésképző ereje van, erre irányítja figyelmünket Lev Vigotszkij *A könnyed lélegzet* című Bunyin-novella elemzése kapcsán. Vigotszkij (1968, 262. o.) interpretációja szerint a cím, mely szemantikailag magában sűríti főhősnő, Olja Mescerszkaja történetét, nem csupán a szöveg motívumrendjét és szimbolikáját hozza létre, hanem előírja a szöveg befogadásának szomatikus módozatát is:

„...beszelnünk kell arról, milyen elsőrendűen fontos az író beszédrendje légzésünk szempontjából. [...] A szerző, amikor arra kényszerít bennünket, hogy takarékosan, aprókat lélegezzünk, visszatartsuk lélegzetünket, könnyen megteremti reagálásunk általános emocionális háttérét, a szomorú, visszafojtott hangulat háttérét. [...] amikor ezt az elbeszélést olvassuk, lélegzésünk – mint a pneumográf mutatja – maga is *könnyed* lélegzés; hogy bár gyilkosságról, halálról, mocsokról s mindenféle szörnyüsről olvasunk, ami összefonódott Olja Mescerszkaja nevével, közben mégis úgy lélegzünk, mintha nem szörnyüskéket érzekelnénk, hanem mintha minden egyes mondat éppenséggel felderítené és feloldaná ezt a szörnyüséget.”

Vagyis Vigotszkij ugyancsak azt állítja, hogy a befogadó is „a formán belül áll”, amikor belső beszédében elsajátítja, azaz artikulálja a szöveget és alárendelődik a szöveg prozódijának, ritmusának. Ám Vigotszkij ezt a formai artikulációt egészen eredeti módon összekapcsolja a jelentésképzéssel, amikor a novella eseményvilágának meghaladását a „könnyed lélegzet nyelvének” kidolgozása és elsajátítása felé vezető útként fogja fel (a szerző célja, hogy „a szörnyüséget a könnyed lélegzet nyelvén kényszerítse meg-

szólalni”), mely a szöveg világán túlhaladva kiterjesztődik az olvasás aktusára is, az olvasó közvetlen alkotói reakciói révén részt vesz a szöveg jelentésének előállításában. Másképpen szólva, a szöveg eseménye átfogja az ábrázolt világot és az olvasó világát is, a „formán és a szón belül állás”, a szóban (a szó költői szemantikájában) való testi-szellemi részesülés pedig egyfajta közvetlen szerzői-olvasói jelenlétként, a szöveg artikulálódásának eseményeként mutatkozik meg.

Amikor tehát Bahtyin az alkotó aktus során analógiát feltételez a gondolat, a test és a szó mozgása és megformálása között, akkor egy igen erőteljes és aktív szellemi kontextust tudhat a háta mögött – a 20-as évek Oroszországának költészeti-költészetelméleti törekvéseit. A szó teste a szerző/olvasó testének formájává válik a műformában, és fordítva: az alkotó szubjektivitás a szó formaalkotó mozzanatiban, a műalkotásban testesül meg. A látszólag paradox megfogalmazás mögött ismét az inkarnáció fogalmának sajátos újraértelmezését sejthetjük, amennyiben itt az alkotó személyiségről van szó, aki „maga nem öltözik testbe, de *testet ad az aktivitásnak*”, s így a művészi forma konstitutív mozzanatává válik” (Bahtyin, 1985, 158–159. o.). Ebben a teremtő szubjektivitásban részesül a hallgató/olvasó, amikor belülről átéli és felépíti a formát mint „látó, halló, mozgó, emlékező alkotó személyiséget”. A formateremtő szubjektivitás ily módon nem nélkülözheti az érzéki-testi mozzanatot. A szó és a test között azonban nem analogikus vagy metaforikus közelítés alapján jön létre kapcsolat, hanem az artikuláció formaképző tevékenysége révén, amely a határátlépés megnyilvánulása. Bahtyin természetesen nem vizsgálja sem magát a jelképzés aktusát (nem dolgoz ki önálló jelfogalmat), sem a voltaképpeni költői jelentés kialakulását a szövegben, azonban a befogadás testiségének, valamint a költői és olvasói jelenlét közvetlenségének megfogalmazásával olyan – nem-hermeneutikai, nem-szemiotikai – kortárs elméleteket vetít előre, mint például a jelentéstől a „jelenlét előállítása” felé elmozduló Hans Gumbrechté.²⁸

Irodalomjegyzék

- Bahtyin, M. (1985): A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben. In: uő: *A szó az életben és a költészetben*. Európa, Budapest. 55–161.
- Bahtyin, M. (2002): *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Osiris, Budapest.
- Bahtyin, M. (2004): *A szerző és a hős*. Gond – Cura Alapítvány, Budapest.
- Bahtyin, M. (2007a): A tett filozófiája. In: uő: *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Gond – Cura Alapítvány, Budapest. 7–106.
- Bahtyin, M. (2007b): Kiegészítések és változtatások a Rabelais-könyvhöz (1944). In: uő: *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Gond – Cura Alapítvány, Budapest. 380–444.
- Eichenbaum, B. (1974a): A „formális módszer” elmélete. In: uő: *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest. 5–41.
- Eichenbaum, B. (1974b): Hogyan készült Gogol Kópönyege? In: uő: *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest. 58–78.
- Etkind, A. (1999): *A lehetetlen Erőszja: a pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa, Budapest.
- Gadamer, H.-G. (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest.
- Gadamer, H.-G. (1993): Szöveg és interpretáció. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi Kiadása. 17–41.
- Gadamer, H.-G. (1994): A szó igazságáról. In: uő: *A szép aktualitása*. T-TWINS, Budapest. 111–141.
- Gumbrecht, H. (2010): *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Humboldt, W. (1985): Az ember nyelvek szerkezetének különbözőségeiről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról. In: uő: *Válogatott írásai*. Európa, Budapest. 69–115.
- Kosztolányi Dezső (1999): *Nyelv és lélek*. Osiris, Budapest.
- Mandelstam, O. (1992a): A szó természetrajzáról. In: uő: *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Széphalom, Budapest. 11–27.

Mandelstam, O. (1992b): Beszélgetés Dantéről. In: uő: *Árnyak tánc. Esztétikai írások*. Széphalom, Budapest. 82–131.

Mandelstam, O. (1992c): Szó és kultúra. In: uő: *Árnyak tánc. Esztétikai írások*. Széphalom, Budapest. 5–10.

Nagy I. (2004): „Én kizárólag hallás után írok...” (Az értelem érzékanalógiájáról Cvetajevánál). In: *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Argumentum, Budapest.

Pilinszky János (1999): A mű születése. In: uő: *Publicisztikai írások*. Osiris, Budapest. 37–41.

Potebnya, A. (2002a): Jegyzetek a szóbeliség történetéből. In: Kovács Árpád (szerk.): *Poétika és nyelvelmélet*. Argumentum, Budapest. 147–191.

Potebnya, A. (2002b): A gondolat és a nyelv. In: Kovács Árpád (szerk.): *Poétika és nyelvelmélet*. Argumentum, Budapest. 7–146.

Scheler, M. (1980): *Die Wissenformen und die Gesellschaft*. Francke, Bern–München.

Seifrid, T. (2005): *The word made self: Russian writings on language, 1860–1930*. Cornell University Press, Ithaca–London.

Tinyanov, J. (1981): *Az irodalmi tény*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Vigotszkij, L. (1968): *Művészetpszichológia*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

Бахтин, М. (2003): Автор и герой в эстетической деятельности. In: *Собрание сочинений*, Т.1. Москва, Изд. Русские словари языка славянской культуры. 69–263.

Тынянов, Ю. (1965): *Проблема стихотворного языка*. Статьи. Советский писатель, Москва.

Фарино, Е. (2004): *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.

Шкловский, В. (1981): *Энергия заблуждения: Книга о сюжете*. Москва, Советский писатель.

Jegyzetek

¹ Alekszander Etkind (1999, 586. o.) megfogalmazása, vö.: „A posztmodern egynemely általános eszméit Bahtyinnek sikerült korábban és pontosabban megfogalmaznia, mint nyugati kollégáinak.”

² Max Scheler (1980) fogalmáról van szó.

³ „A groteszk test eseményei mindig két test határán mennek végbe, két test találkozási pontjában játszódhatnak le: az egyik a halált adja hozzá, a másik a születést, s a kettő (határesetben) egyetlen kéttestű alakká olvad össze”, például az állapotos öregasszonyok figurájában, amely az új élettel terhes halál megtestesülése (Bahtyin, 2002, 344. o.).

⁴ A gesztus „elhelyezte a cselekvő és gesztikuláló embert s annak lelkét a világ egészében” (Bahtyin, 2007b, 407. o.).

⁵ A teremtő-szerző fogalmát Bahtyin láthatóan a műalkotás szerzőjére alkalmazza, ezzel kívánva különíteni a szerzőség más (jogi, ismeretelméleti, nyelvi) változataitól.

⁶ A szerző-hős-befogadó triásza mint a művészi esemény három résztvevőjének egymástól elválaszthatatlan alanyisága kezdettől fogva jelen van Bahtyin írásaiban. Míg azonban korábban a szerző és a hős kapcsolatának kifejtése állt a középpontban, ebben a tanulmányban a formateremtő alanyiség (az alkotó-szerző és a társalkotó-befogadó, со-творящего формы) megalapozása kerül a vizsgálat homlokterébe. A szerző és az olvasó kapcsolatának legkésőbbi megfogalmazása már a '60-as évekből származik,

amikor Bahtyin a kronotoposz fogalmába beépíti a műesemény egységét létrehozó alkotás és befogadás aktusát.

⁷ Sklovszkij és a formalisták nyilvánvalóan a pszichologizmustól, valamint az esztétikai beleérzés és az intuíció fogalmától kívántak megszabadulni, amikor nem a tartalom, hanem a forma átélését állították a befogadás középpontjába, ami rendkívül előremutató gondolat a művészet megértésében.

⁸ Ld. továbbá: A művészi teremtő aktivitás „a tárgy kontúráját felvázoló kézmozdulatban fejeződik ki a legjobban, e mozdulat hozzá létre értéként a tárgy külsejét – ez utal a test szerzőjére, ez jelenti az ember új megszületését, megtestesítését a *jelentéssel rendelkező* hús-vér testben. A néző-szerző e mozdulata, mely megteremt a hőst – s nem a hőst utánozó, annak bensejéből megalapozott mimikai mozdulat –, nem más, mint a voltaképpeni esztétikai mozdulat...” (Bahtyin, 1985, 161. o.) A szöveg kommentátora Georg Simmel idézi a passzus kapcsán, aki szerint „a művészen a produktivitás perceiben a látásaktus valamiképpen a kéz kinetikus energiájába megy át.” (Бахтин, 2003, 675. o.)

⁹ Párhuzam kínálkozik itt Sklovszkij gondolatával, miszerint „a kéz képes megtenni azt, amit a szem még nem látott. A kéz tanítja fejet. A regényíró írni tanul, ha igazán író. És a megírás folyamán tesz szert a témára, valami újat hoz létre.” Az írás eszerint olyan testi gesztusként mutatkozik meg, amely során a gondolat belső, hang nélküli artikulációját a kézzel

való cselekvés váltja fel (Шкловский, 1981, 153. o., saját fordításom – S. H. G.). Vö. Marina Cvetajeva (idézi: Nagy, 2004, 415. o.) megjegyzésével a kéz és a fül kapcsolatáról: „Hagyni, hogy a fülünk halljon, a kezünk fusson [amikor nem fut, álljon]”. „A fül így a szellemet és intellektust helyettesítő felsőbb instancia lesz, írja Nagy István (2004, 415. o.), amely kontrollálja a kezét, mivel az csak azt írhatja le, amit a hallás jóváhagy. Amikor az ihlet cserbenhagyja a költőt, akkor – így Cvetajeva – »a kéz megelőzi a hallást.«”

¹⁰ *A szerző és a hős* című műről van szó, vö. Bahtyin (2004).

¹¹ Érdemes összevetni Marina Cvetajeva (idézi: Nagy, 2004, 417. o.) költői felfogásával Rilkével kapcsolatban: „Nem lehet a lényeket feltárni, ha kívülről közelítünk hozzá. A lényeket csak a lényeg tárja fel, belülről, belül, nem a tanulmányozás, hanem a behatolás. Kölcsönös behatolás. Hagyni, hogy a dolog belénk hatoljon, és ezáltal mi is behatoljunk.”

¹² A ritmus szerepéről ld. Фаринo (2004, 470. o.). Vö. Jurij Tinyanov (Тынянов, 1965, 181. o., saját fordításom, S. H. G.) szavaival a ritmus szerepéről: „Vajon nem a költő organikus érzésében érdekes-e keresnünk a ritmus forrását? A költő artikulálja (articule) a verseit, a saját hallása számára mondja ki, mely itél a ritmus felől, de nem megalkotja azt. Ha pedig a költő néma lenne, minden hangot a kilégzés erőfeszítése prezentálna a számára, melyet a hangokat előállító szervek mozgása hoz létre.”

¹³ Az a gondolat, miszerint a ritmusban artikulálódó szó visszafordítja a beszélőt önmagához, nyilvánvalóan Humboldtöt idézi. Humboldt (1985, 98. o.) megfogalmazása szerint az artikulált hang, a szó leküzdí a szubjektum-objektum ellenállást, hiszen azáltal, hogy „az ajkának keresztül utat tör magának, produktuma visszatér a beszélő füléhez”. Jerzy Faryno (Фаринo, 2004, 470. o., saját fordításom, S. H. G.) a ritmusnak ezt a funkcióját az autokommunikációra való képesség létrejöttében játszott szerepe felől ragadja meg: „Ha a befogadót két állapotra bontjuk – a ritmikus közleménnyel való találkozás előtti mentális és szemantikai állapotra, és egy másikra, amely a közleménnyel való kontaktus során alakul ki –, akkor a második állapotra úgy kell tekintenünk, mint a befogadó már meglévő képzeteinek (szemantikai készletek) transzformációjára, amit a befogadó személyiség önátalakításaként értékelhetünk.”

¹⁴ Jó példa lehetne a ritmusnak az alkotó/befogadó szubjektivitás közvetlenségében játszott szerepére és egyidejű szemantizálódására a ritmikus hangismétlődés, azaz a rím befogadása, melyet Kosztolányi (1999, 475. o.) érzékletesen mutat be egy Arany-rím (elillant/visszacsilant) kapcsán. Itt csak a konklúziót idézem: „Nyilvánvaló, hogy aki a verset írta, az alkotás lábában lelta meg az összecsengést, s az olvasó, aki a verset hallgatja, szintén az ösztönével, egy másodperc alatt ragadja meg, tisztázza, élvezi azt, amit most a rím vegyi elemzése kiderített.”

¹⁵ A fordítást egy-egy ponton módosítottam az eredetivel való egybevetés alapján (vö. Бахтин, 2003b, 317. o.).

¹⁶ Gadamer (1994, 133. o.) – Bahtyinhoz hasonlóan – hangsúlyozza: „A szó a költői szóban válik teljessé – és lép be a gondolkodó gondolkodásába.” Ld. továbbá: „A hangzás területén ezen eszközök az időmérték (metrum) szélsőséges alakjaitól és a rímtől az olyan hangalakzatokig terjednek, amelyek a tudatos észlelhetőség határa alatt maradnak, és ezenkívül többé-kevésbé sűrűn át vannak szöve alapvetően kifejezhetetlen értelmi kötélekkel. Ami így létrejön és amelyben világosan kirajzolódik a költői nyelv alapvető koherenciája, az az, amit Hölderlinnel szólva hangnak (*Ton*) nevezek.” (Gadamer, 1994, 133. o.)

¹⁷ Ld. pl.: „A szó tehát csak az irodalmi szövegben nyeri el önprezentációját (Selbstpräsenz). Ez nem csupán a kimondottat prezentálja, hanem – megmutatózó hangzásvalóságában – önnönmagát is. [...] Míg az egyéb beszédnél az értelemre való előrefutás a meghatározó, oly módon, hogy a beszéd érzékelése folyamán hallásunkat és olvasásunkat teljesen a közölt értelemre irányítjuk, addig az irodalmi szövegben minden egyes szó önmegmutatózása hangzóságában kapja meg jelentőségét, a beszéd hangzódallamának pedig éppenséggel még arra nézve is jelentősége van, amit a szavak kimondanak. Sajátos feszültség keletkezik a beszéd értelemiránya és megjelenésének önprezentációja között.” (Gadamer, 1993, 34. o.)

¹⁸ Az alakzatok, melyekre hivatkozunk, az *én* és a *te*, nem mint alakzatok/alakok (*figure*) értendők, hanem a »személy« kategóriájára utaló nyelvi formákként.” (Benveniste, 2002, 60–61. o.)

¹⁹ Mint ismeretes, Humboldt (1985, 85–90. o.) a nyelvi forma absztrakt felfogásával szemben a „nyelv-alkotás valamely módszerét” látja a forma legkisebb elemében is. A forma szerinte nem más, mint „teljességgel individuális törekvés, amelynek segítségével egy nemzet a nyelvben érvényt szerez a gondolatnak és az érzésnek.” Valamint „a forma nem más, mint az egyes vele szemben anyagnak minősülő nyelvi elemek szellemi egységben való felfogása”. A bahtyini „jelentéstele hang” fogalma minden bizonnyal megfelel ezeknek a meghatározásoknak.

²⁰ Az orosz szószemlélet hagyományáról ld. Seifrid (2005).

²¹ Idézem Eichenbaumot: „Ismeretes I. I. Panajev beszámolója arról, mennyire bámulatba ejtett Gogol a jelenlévőket, amikor beszélgetésből közvetlenül játékba csapott át, úgyhogy bőfögését és az azt kísérő szavakat valódinak vélték [...] Gogol mesterien olvasott fel. [...] A diktálás pátosza, emlékszem, még sohasem ért el ilyen magas fokot Gogolnál, teljesen megőrizte művészi természetességét, és az egyik részről (Pljuskin kertjének leírása) Gogol még fel is állt a karosszékéből, ...és büszke, szinte parancsoló taglejtéssel kísérte a diktálást.” (Eichenbaum, 1974b, 60–61. o.) A diktálás pátosza, a versmértékben elő-

adott próza, a taglejtés, a fejrázás és egyéb testi gesztusok nyilvánvalóan az alkotó, formateremtő aktivitás átélésének különböző módozati, amikor is a szerző valóban átéli aktív intonációját, s mintegy a „formán belülről” kerül. Hasonlóról számol be Sztrahov (idézi: *Tinyanov*, 1981, 51. o.) Dosztojevszkij artikulációja kapcsán: „Jobb kezét mereven lefelé nyújtotta, valószínűleg azért, hogy visszafogja a *gesztikulálástól*; hangja *kiáltássá erősödött*.” Majd hozzáteszi: „Valószínűleg az ellentétekre épülő intonációnak ez a sajátos szerepe tette lehetővé, hogy Dosztojevszkij *tollba mondja* regényeit. Ezért jellemző a levélforma, amit használt: egyrészt minden levelet az előzőnek kell kiváltania kontraszthatás alapján, másrészt saját természetéből fakadóan mindegyik a kérdő, a felkiáltó és a lelkesítő intonáció ellentétképző váltakozását tartalmazza.” (*Tinyanov*, 1981, 51. o., kiemelés az eredetiben, S. H. G.)

²² Ebből a gondolatból fejt ki Tinyanov (1981, 45. o.) a „szómaszk” és a „testalkat-maszk” terminusokat: a metafora maszkká alakul, a dologi metafora szómaszkká stb.

²³ Az olasz nyelv költői sajátosságait Mandelstam (1992b, 84–85. o.) egyúttal a hangképzés sajátos testi ismérvében véli megtalálni: „Amikor tanulni kezdtem az olasz nyelvet, és egy kicsikét megismertem hangtanát meg a verstanát, egyszeriben rájöttem, hogy a beszédtevékenység súlypontja áthelyeződött: közelebb az ajakhoz, a száj külsejéhez. Egy csapásra nagy becsülete lett a nyelv hegyének. A hang a fogak zárja felé iramlott. És meglepett még valami: az olasz fonetika gyermekdedsége, tündéri kölykössége, közelsége a csecsemő csacsogásához: valami őseredeti dadaizmusa.” Ld. továbbá az *Isteni Színjáték* kapcsán az artikuláció testi metaforikájáról: „Itt új kapcsolat tárul fel; az evés és a beszéd. A szégyenletes beszéd visszafordítható, és vissza nem fordítható csámcsogás, a harapás, a bőfőgés, a kérdőzés felé. Az evés meg a beszéd artikulációja csaknem egybeesik.” (*Mandelstam*, 1992b, 118. o.)

²⁴ Ezért van, írja Mandelstam, hogy a művelt, ám öreg mester, Brunetto Latini olyan ifjúként jelenik meg, aki gyorsabban szalad tanítványainál, és győz a veronai futóversenyen.

²⁵ A testiség mozzanatai átszövik Mandelstam költői esszéinek világát, lásd például: „A képzeteket nemcsak a tudat objektív realitásaként lehet vizsgálat tárgyává tenni, de emberi szervekként is, pontosan úgy, ahogy a májat és a szívet”. Uo. 24. Mint írja, egy

olyan „organikus poétika” létrehozásán kísérletezik, amely „biológiai jellegű, amely megszünteti a kánont az organizmus egyfajta belső közelítése jegyében, és fel van vértelve a biológia-tudomány minden ismérvével.” Uo. 24–25. A képzetnek egy testrésszel, belső szervvel való azonosítása igen közel áll a bahtyni groteszk test koncepciójához.

²⁶ „Versei világában is a szerelemben történő egygyé válást, a testi-lelki contangiót a *jelentéses kézmozdulat* és az *emberi hang* következetes együtt szerepeltetése jellemzi. A tapintásos kommunikációban az emberi test révén érintünk: a Másik megértésében a közvetítő formák kiiktatódnak. [...] Uo. Ld. még: „Cvetajevánál a »beszéd *fizikai* oldalak [...] háttérbe szorítja a szó denotátumát, ez az észlogikán túli nyelv (zaum) nála nem a véletlen részletekben és a felszínen szervezi a szöveget, mint a futuristáknál, hanem a versbeszédbe *írt belső taglejtés* az a kinetikus alap, amire a szinte testileg érzékelhető ritmikus szöveg épül.” Uo. 419. Kiemelés az eredetiben.

²⁷ Pilinszky (1999) egész szövegét átszövi a mozgásban lévő test hasonlata: „A vers, vagy mondjuk úgy, az ihlet izgalma az indítás pillanataiban a startvonalra kuporodó futó izgalmaéhoz hasonló nálam [...] a pálya, a vers pályája szinte magától húz előre, csak arra kell vigyáznom, hogy el ne vétsem a lépést, a vers fölszabadító örömét s a szigorú versszabályokat egy közös élményben élem át, szinte – mint már mondtam – az egész fizikumommal.”

²⁸ Gumbrecht, mint ismeretes, annak a gondolatnak a megalapozására tesz kísérletet, miszerint a jelenlét, a világ dolgai és az emberi test közötti fizikai kölcsönhatás ugyanannyira meghatározó eleme a műalkotások megtapasztalásának, mint az értelmezés. Gondolatmenetének kifejtéséhez láthatóan beépíti a karnevál koncepcióját: „Ha a jelentéskultúrában a mindennapi interakciók komolyságának belső ellentéte a játék és a fikció, a jelentéskultúrák mindig fel kell, hogy függesszék magukat, – egy pontosan kimért időtartamra –, ha egy kivételnek akarnak helyet adni a kozmológiai alapú életritmusban. Erre a konstrukcióra utalnak a karnevál metonimikus fogalmával a Mihail Bahtyin inspirálta tudósok.” (*Gumbrecht*, 2010, 74. o.) Bahtyintól természetesen távol áll, hogy a jelentéskultúrával és a hermeneutikai értelmezésfogalommal szembeállítsa a jelenlét kultúráját: ő a szó és a test fizikai és szellemi egységét hangsúlyozza, a jelentésteli hang előállításának testi-gondolati átélését.