

# Textuális tér

author: Joseph Grigely

Joseph GRIGELY, „Textuális tér”, ford. MEZEI Gábor = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 118–161.

JOSEPH GRIGELY

## Textuális tér

A színek folytonos áradásban mutatkoznak meg, változó szomszédokhoz és változó körülményekhez való állandó viszonyulásukon keresztül.

(JOSEF ALBERS)

A hely-specifikusság önmagában nem érték. Azok a munkák, amelyek kormányzati, testületi, oktatási, vagy vallási intézmények kontextuális keretein belül jönnek létre, magukra vállalják annak kockázatát, hogy ezen intézmények képviselőiként olvassák őket. Az ideológiai beolvasztás elkerülésének egyik módja azon hátrahagyott terek kiválasztása, amelyek nem válhatnak az ideológiai megtévesztés tárgyaivá. Semleges terek azonban nincsenek. Minden kontextusnak megvannak a keretei, ezek ideológiai felhangjaival együtt.

(RICHARD SERRA)

Azok a legjobb bemutatóim, amelyeket a vámtiszteknek rendezek hajnali négykor, nyolc órás repülés után.

(FRANCESCO CLEMENTE)

## Textuális terek: bevezetés

1907 őszén, amikor Rilke, a költő több ízben meglátogatott egy, a Salon d'Automne-ban rendezett, Cézanne festményeit bemutató kiállítást, egy napon azt írta feleségének, Clarának: „Ma megint elzarándokoltam a képeihez; figyelemre méltó, milyen szuverén környezetet alakítanak ki maguk körül. Ne nézz rá egyikükre sem, csak állj meg a két terem közti ajtóban, s tüstént megérezed: jelenlétük kolosszális valósággá kapaszkodik össze.”<sup>1</sup> Ami igazán megdöbbentő ebben, az Rilkének a kiállítás terére

<sup>1</sup> Rainer Maria RILKE, *Levelek*, II., ford. BÁTHORI Csaba, Új Mandátum, Budapest, 1994, 18. (Levél Clara Rilkéhez, 1907. október 13.)

fordított figyelme, illetve az, ahogyan kialakítja saját viszonyulását e térhez. Azzal, hogy a két terem között állt, egy összetett tér közepén helyezte el magát, sokkal inkább a képek között, mint a képek előtt. Nem az történt, hogy a festményekről mint önálló entitásokról nem vett tudomást (az ezekről szóló megjegyzései más levelekben ugyanilyen lenyűgözők), hanem hogy nem korlátozta magát arra, hogy a festményeket pusztán tárgyként lássa. El lehet őt képzelni, ahogy folyton a térbeliségre vonatkozó megjegyzéseket tesz, miközben nem csak Cézanne-t néz, hanem Cézanne-t a két teremben lévő más Cézanne-ok között, Cézanne-t egy a belgákkal közös tárlaton (akikről a szomszédos termekben áttekintő kiállítást rendeztek), Cézanne-t és látogatóit („Tudod, hogy a kiállításokon mindig sokkal figyelemre méltóbbnak találom a körbejárkáló embereket, mint a festményeket”, írja Rilke Clarának.<sup>2</sup>) Cézanne Rilke számára ritkán volt egyedül, vagy akár csupán önmagában: a leveleket olvasva az lehet az érzésünk, hogy folyamatosan valamiféle textuális elmozdulás zajlott, míg Rilke a képeket olvasta.

Azt gondolom, valamit elsajátíthatunk Rilke olvasáshoz való, paradigmán kívüli, majd hogynem naiv alapállásából, és abból, ahogyan ez az olvasás Cézanne kiállításának konkrét teréhez közvetlenül viszonyul. Az olvasás tevékenysége legerősebben a nyelvhez és az irodalomhoz kötődik; ám a kritikai gyakorlat hosszú és nehézkes története ellenére, amely a görög szofistákig nyúl vissza, és egészen a mai kognitív szemantikáig tart, összességében nem teljesen világos, milyen jelenségek határozzák meg ezt a tevékenységet.<sup>3</sup> Az természetesen igaz, hogy vannak formális különbségek a nyelv, illetve a nyelv határain mozgó festészet és más, vizuális kódokat működtető jelölőrendszerek között. Ezen különbségek néha egészen fontosak, de akár félrevezetőek is lehetnek, hiszen *formálisak*, miközben a művészet és az irodalom több, mint pusztán formális kódok rendszere: mind létrehozásuk, mind befogadásuk társadalmilag meghatározott

<sup>2</sup> Rainer Maria RILKE, *Briefe 1897–1914*, Insel, Wiesbaden, 1950, 223. (Levél Clara Rilkéhez, 1907. október 7.)

<sup>3</sup> Három nemrégiben megjelenő kiváló tanulmány foglalkozik e problémákkal: Gilles FAUCONNIER, *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, MIT Press, Cambridge MA, 1985; George LAKOFF, *Women, Fire, and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1997; és egy esszékötet: *Meaning and Mental Representations*, szerk. Umberto ECO – Marco SANTAMBROGIO – Patrizia VIOLI, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

tevékenység. Ez annyira magától értetődőnek tűnik, hogy szinte már fölösleges is mondani: *tudjuk*, hogy minden kulturális tevékenység ilyen. Mégis gyakran figyelmen kívül hagyjuk a szövegalkotás bizonyos vonásait, részben mivel a kultúrához való intézményes hozzáállásunk kanonikus szerzők, kanonikus szövegek, kanonikus műfajok és médiumok egyetemességén alapul. Ennek eredményeképpen a szövegtereket kialakító paradigmáink a kanonikus térképzetek mintájára működnek (*canon*, 'szabály'; *kanne*, 'nádszál'; *canna*, 'nád' – tehát mint ilyen, egyenes) – ezt a tereket pedig nem példák és ellenpéldák határozzák meg, hanem a nyelvészeti és szemiotikai tudományok fennmaradó öröksége. A nyelv iterabilitása miatt az irodalom ily módon magán viseli azt az illúziót, hogy tér nélküli teret tölt be: ezért mondják a szövegkritikusok, hogy a szöveg hű reprezentációja lehet a műnek (G. Thomas Tanselle fogalmával élve a mű „újraalkotása”),<sup>4</sup> ha bizonyos szavakat és bizonyos írásjeleket egy bizonyos sorrendben mutat fel. Ahogy azonban a Borges-féle *Don Quijote* példáján láttuk, az irodalmi szövegek tere nem olvasható a társadalmi téren kívül, tartozzék az akár a szerzőhöz, a kiadóhoz vagy az olvasóhoz. A művészetet vizsgálva gyakran különösképp felfigyelünk arra, amit konkrét, materiális kontextusnak és háttérnek nevezhetünk. Nem mehetünk el egy mai, hatalmas sikerre számot tartó Van Gogh-, Gauguin-, vagy Seurat-kiállításra anélkül, hogy tekintetbe vennénk e kiállítások összetett effektusait: a sorokat, az időközös belépőjegyeket, az audio-tárlatvezetést, a dísznövényeket, a vaskos katalógusokat és azt az elkerülhetetlen hatást, melyet a többi látogató tesz a művészettel való találkozásunkra.<sup>5</sup> Mindez nemcsak a múzeumra mint kritikus térre alkalmazható; hanem ugyanígy érvényes – ahogy azt már korábban jeleztem – a virtuális galériákra is. Jackson Pollock kezdeti kritikái fogadtatása az olyan populáris magazinokban való megjelenésének is köszönhető, mint a *Life* vagy a *Vogue*, mely megjelenések előteret és háttérrel adtak a festmények textusaihoz. Ismert, hogy a *Life* magazin 1949 augusztusi számában Pollockot Arnold

<sup>4</sup> G. Thomas TANSALLE, „Textual Criticism and Deconstruction”, *Studies in Bibliography* 43 (1990), 1–33.

<sup>5</sup> Egy nemrégiben végzett, a múzeumfelügyeleti hagyományokat és a muzeológiai gyakorlatot érintő kutatáshoz lásd: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, szerk. Ivan KARP – Steven D. LAVINE, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991.

Newman a *Number Nine* előtt fényképezi le (ezzel a festményt az előtérben tartja), míg Cecil Beaton hasonlóan híres, a *Vogue*-ban „The New Soft Look” címmel megjelent divatfotó-sorozatában a *Number 1, 1950*, és az *Autumn Rhythm* című festmények homályosak, fókuszon kívüliek, és néhány igencsak fókuszban lévő modell mögött helyezkednek el, akiknek a festmények így a háttérül szolgálnak.<sup>6</sup> E magazinok olvasója számára (ahogy bármely kiállítás olvasója számára is) a mű terei között való mozgást ezen terek instabilitása határozza meg. Ahogy az alak és háttér illúzióit vizsgáló klasszikus tanulmányok (a kacsa–nyúl „multistabilitás” jellemezte portréja, vagy a váza–sziluettt kép) esetén az elő- és a háttérrel az olvasó saját mozgása vagy önreferenciája „rögzíti”.<sup>7</sup> De a legfontosabb kérdés itt az, hogy az olvasás mely módozata az, amelyet nem az olvasó kóborlása rögzít, akár szó szerinti (a szöveg olvasásával kapcsolatos), akár figuratív (az olvasó történeti tudására vonatkozó) értelemben? Rilke érdeként ismerhetjük el, hogy olyan elbeszélői nézőpontot kínál nekünk, amely fesztelen sétákra teszi alkalmassá a körülötte lévő szövegterekben. Mintha Walter Benjamins a város megtapasztalására használt ideális stratégiáját testesítené meg: nem térképpel a kézben megtalálni az utat, hanem térkép nélkül eltévedni. Tulajdonképpen egyfajta kritikai alkalmazkodás látszik számomra a meghatározó tényezőnek: az a hajlandóság, hogy kimenjünk a szöveg által betöltött sötét terekbe, különösen azon terekbe, amelyek rövidéletűek, és leginkább az „installáció” szóval írható körül.

Ezen a ponton a kérdés még összetettebbé válik: pontosan mi is az installáció? A konvencionális művészeti diskurzusokban az installáció szó tág jelentéssel bír, a kiállítás képeinek felállványozásától vagy felakasztásától (berendezni [install] és lezárni [deinstall] egy tárlatot), a kiállítás színönimájáig (egy installáció eszerint egyszerűen azonos a kiállítással), valamint egy olyan műfajig, ahol a műalkotást egy adott térrel való kapcsolatán keresztül jelenítik meg (installációs művészet). Egy műalkotás installációja, csakúgy mint egy irodalmi szöveg installációja, mindazon megjelenéseiben lényegét tekintve beállítás, legalábbis abban az ér-

<sup>6</sup> Arnold Newman fotói a „Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States?” című cikkhez, *Life* 1949. augusztus 8., 42–45; Cecil Beaton fotói „The New Soft Look” címmel, *Vogue* 1951. március, 156–159.

<sup>7</sup> Ezen dialektikus képek tárgyalását lásd W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés, 18), 164–172.

telemben, hogy egy bizonyos vizuális összefüggést tételez mű és környezet között. A beállítás [pose] (mely szó etimológiája Partridge szerint a latin „ponere”, ’tesz, helyez, elhelyez’ szón alapul) szoros kapcsolatban van a művészet legalapvetőbb működési formáival: komponál, transzponál, melléhelyez [juxtapose]. Egy beállítás mindenekelőtt tudja magáról azt a tényt, hogy miközben valaminek keretét adja, őt magát is keretezi valami: vagy egy kamera, vagy egy tekintet. A beállítás ily módon a látványvá válásra való felkészülés kulminációja: „tesz, helyez, elhelyez valamit [hogy láthatóvá váljon]”. Ez pedig talán figurativitásában a legvalóságosabb (az *Oxford English Dictionary* definíciója szerint „kiáll valamiként; kiadja magát valaminek; felvesz valamilyen testtartást/attitűdöt [attitudinize]”).

Testtartást/attitűdöt vesz fel? Nos, igen, pont erről van szó. Az a bizonyos attitűd, amely a beállítás jellemzője, mindenképpen meghatározó, az installációs művészet műfajának pedig van erről valamiféle áttételes módon kifejtett mondanivalója. A hagyományos művészeti installáció nem tör nagyobbra, mint hogy betöltsön, vagy másképp birtokba vegyen egy intézményes teret, még akkor is, ha ez a birtokbavétel nem materiális tárgyon, vagy tárgyakon keresztül történik meg. Laurie Parsons 1990-ben, a New York-i Lorence-Monk Galleryben olyan installációt rendezett, ahol egyáltalán nem volt semmi. Itt az volt a művészet, hogy nem volt művészet; a kiállításra szóló felhívás, amely a galéria nevével és címével ellátott szabványos címezést viselte magán, egyébként semmiféle, a kiállításra vonatkozó információt nem tartalmazott: sem a művész nevét, sem a kiállítás címét és dátumait. Csakúgy, mint Robert Barry 1969-ben tartott „Closed Gallery” („Zárva tartó galéria”) című kiállítása (a Gallery Sperone Olaszországban, illetve a Gallery Eugenia Butler Los Angelesben szintén zárva maradt a bemutató időtartamára), Parsons kiállítása szintén a hiány jelenlétéről szól, éppen annyira, mint a jelenlét hiányáról. Parsons és Barry kiállításai mindkét esetben arra emlékeztetnek minket, hogy az installációk az intézményes örök fogalmi kitöltését jelentik, ezzel mintegy teleírva eme örököt, ahogy egy vers lapra íródásáról is beszélhetünk. Az installáció így a tér beírásának és egyidejű újrabéírásának aktusáról szól, amely azt az inskripciók palimpszesztjévé változtatja, ez a palimpszeszt pedig nem választható le könnyen az inskripciók helyéről. Ily módon ver-

bális és nonverbális jelölők összefonódására vagyunk utalva, amelyek nem fedik fel funkciójuk totalitását más funkciókhoz fűződő viszonyában: csak az attitűd beállítása marad.

E jelenség összefoglalásában segítséget jelenthet a kontextus fogalma, de ez ugyanakkor félrevezető is, hiszen a meghatározható helyre irányuló vágyunkat azáltal csillapítja, hogy egy meghatározatlan helyet helyettesít másként, a diskurzus által meghatározva – magának a *kontextus* szónak ama bizonyos bizonytalansága által. Könnyen belátható, hogy egy olyan folyóiratban megjelenő vers, mint egyfelől a *New Yorker*, másfelől a *Bomb*, éppen annyira kontextualizálódik mint a felső-manhattani Pace Galleryben (57. utcai magaskultúra) kiállított kép, vagy Colin de Land ironikusan *American Fine Arts*nak (Amerikai Szépművészeteknek) nevezett galériájára (a régi bevándorlók Lower East Side-i közege). Véleményem szerint még fontosabb, hogy a tér, amelyben a galériákat kategorizáljuk, szakadatlan változásban van. 1993 nyarán az *American Fine Arts* a Wooster utca 40-ből (a Soho déli pereme) egy tömbbel odébb, a Wooster utca 22-be költözött (egyszerre a Soho peremén belülré és kívülré); később ugyanebben az évben a Pace Gallery is „elköltözött”, összeolvadt a Wildensteinnel, ezzel még inkább beágyazva magát a művészettörténet fősodrába: eme egyesülésnek köszönhetően két különböző kánon intézményes helyszínévé vált: a kortárs *blue chip* művészetek (Julian Schnabelt, Robert Rymant és Agnes Martint is a Pace állította ki), és a Wildenstein-féle 19. századi hagyomány is itt kapott helyet (ezen alkotók közül Paul Gauguin a legkiemelkedőbb). Az *American Fine Arts* ezzel szemben tudatosan igyekszik kivonni magát ebből a történelemből a korlátozott számú reklámmal és a tudatos rejtőzködéssel: a Teflon Galériával. Ahogy James Meyer előrelátóan megjegyezte egy mostanában az *American Fine Arts*nál megjelent kiállítási katalógusban, „a munkák nagy része nem »amerikai«, nem »szép«, és nem minden esetben kezelhető egyértelműen »művészetként«”.<sup>8</sup> Ez a törekvés a kategóriák azon képességének kudarcát hangsúlyozza, hogy azzá váljanak, amivé csak akarnak: tényekké, alakzatokká, illetve tetszőleges területekre hatoljanak be. Meyer katalógusa maga is részt vesz metonimikusan a galéria redukálhatatlan törekvéseiben azzal, hogy a fény-

<sup>8</sup> James MEYER, *The Condition of Bohemia*. Katalógus Christian Phillip Müllernek a New York-i *American Fine Arts*ban 1994 márciusában rendezett kiállításához.

másolat önkitörő (efface) formátumában publikálják. A galéria ily módon azzal az ethosszal szituálható, amelyet grandiózus alulartikuláltsággént határozhatnánk meg: olyan kontextusként, amely nem is annyira hely, mint inkább folyamat.

Ezen belátások birtokában az a fajta textuális tudat, amelyet Rilke az olvasás, a körbeolvasás és a Cézanne-ba olvasás folyamatában felmutat, sokkal inkább cselekvés, mint egyfajta tudás. Olyasfajta szemantikai kutatást jelent, amelyben mindig benne rejlik a lehetőség, ami egyszermind a csalódás lehetősége is. Talán e kettős fenyegetettség miatt – pusztá lehetősége a csalódással összekapcsolva – mondható el az, hogy a szövegekbe való legkalandosabb betörések mindig egyben a leginkább magánjellegűek is: a kritika a napló, vagy az önmagunknak írt levél formájára korlátozódik, melyek alaposan kidolgozott derridai műfajok. Rilke kritikai narratívája közel van ehhez: leveleit Clarához, a feleségéhez írta. „Clarához”, vagy „Clarának”: a részes eset Rilke prózájának irányát hangsúlyozza, amely folyamatosan Clara felé fordul, de válasz – azok számára, akik Rilkét kiadott levelein keresztül hallgatják – soha nem érkezik rá. Ezek Rilke, nem pedig Clara levelei; Rilke szellemi kirándulásai. Egyszerre képezik egy levelezés dialógustöredékeit, illetve egy monológ egészét. Kompozicionális eseményként értett kísérleti jellegük valamiképpen Rilke azon felismerését tükrözik, hogy Cézanne kiállítása szintén esemény volt. Ha minden egyes nap, melyet a kiállítás látogatásával töltött, a látottak újbóli körvonalazását eredményezte, a kiállítás zárása végülis folytatása, nem pedig befejezése ennek a folyamatnak: „[d]e a Salon már bezárt – írja Clarának. – Néhány nap múlva autókiállítás következik [...] ott fog ácsorogni mindegyik, hosszasan (lang) és ostobán (dumm), gyorsaságának kényszerképzetébe gabalyodva.”<sup>9</sup> Ez a feltűnően szokatlan helyettesítés (egy Cézanne-kiállítás, amint teret enged egy autókiállításnak) azért is meglepő, mivel Rilkének a kortárs kulturális folyamatok felett érzett kétségbeesését is rögzíti. Rilkének nem az számít, hogy az autók még nincsenek ott; ott *lesznek*, tehát fikcióként már jelen vannak – „hosszasan és ostobán”. A kifejezés tökéletes, olyan, amely leleplezi Cézanne nem hosszas és nem ostoba festményeinek ironiáját – a maguk

<sup>9</sup> RILKE, *Levelek*, 37 (Levél Clara Rilkéhez, 1907. október 24.). A szögletes zárójelben megadott eredeti szavakat a német kiadás alapján adtam meg. Vö. RILKE, *Briefe*, 223.

sebességről alkotott saját, rögzítetlen elképzeléssel, tehetnénk hozzá. Rilke itt kilép a két teremből, anélkül, hogy elhagyná azokat, ezzel Clara számára egy a legkevésbé sem valószínű intertextuális összehasonlítást kínálva fel: Cézanne és a gépjárművek. A Salon d'Automne esztétikai bemutatóter volt, a Rilke hangoztatta sokkot pedig annak felismerése váltja ki, hogy a kiállítóter se nem kivételes, se nem szent, ahogy az korábban feltételezhető volt. A szalon a Grand Palais-ben, a Champs-Élysées-n kapott helyet: nem igazán múzeum, de több mint galéria; a Palais talán leginkább olyan volt, mint egy *Kunsthalle*. Az 1900-ban a párizsi világkiállításra épült Palais az emberi haladás színpadaként (vagy fórumaként) mutatkozott meg, ajtajai egy proszscénium bolthajtásaként funkcionáltak, amely mögött a kezdődő modernség képei váltak láthatóvá. Cézanne, akinek töredezett síkjai az impresszionizmus síkjait váltották fel, most teret enged az automobilnak, amely saját helyettesítéseit a szállítás módjának változásain keresztül végzi el. Ily módon a Palais olyan intézményes térként funkcionált, amely a helyettesítés mindkét formáját termékennyé tette: metonimikusan megjeleníti aényt, miszerint a helyettesítés nem pusztán esztétikai, vagy technológiai volt, hanem konkrétan a 19. század 20. századba való átfordulását alapozta meg.

Rilke megfigyelései ezen a ponton talán azért nevezhetők kritikaként a legsikeresebbnek, mert nem riadnak vissza attól, amit a szöveg végének nevezhetnénk. Az az időhatár, amely Cézanne kiállítását lezárja, ugyanakkor nem zárja le Cézanne textusát. Ezen kívül pedig valamiféle hamisítatlan játékkjelleg is szerepet kap – Cézanne folytonos felmérése és újra-felmérése a szalon két termék terében. Úgy tűnik, semmi nem túl jelentéktelen ahhoz, hogy észrevegye; illetve az is feltűnő, hogy semmi nem eredendően jelentőségteljes. Érdekes, hogy a szöveg latens jelentése iránti érzékenység ugyanolyan fontos a dekonstrukció és a szövegkritika számára is. Ez azt jelenti, hogy mindkettő hajlik arra, hogy a szöveget saját magához fűződő viszonyában (egyfajta intratextualitásban), illetve a mögöttes tartalmakhoz való viszonyában is faggassa, amelyek a megírás, a kiadás és az olvasás feltételeit is magukban foglalják. Rilke textuális tudata pragmatikus és kísérleti; nincs mögötte egy, a kritikai alapállását körvonalazó ideológiai minta. Azt mondja, amit érez, nem azt, amit mondania kell. Alapállása mégis maximálisan kihasználja a Cézanne

textusai által betöltött fizikai teret – azt a fajta fizikai jelenlétet, amely az írott szövegek grammatológiai geometriájára emlékeztet.

Eme érzékenységek sokkal tudatosabb formái a szövegkritika kritikai alkalmazásaiban található meg. E textuális tudat egy különösen tanulságos példája Helen Vendler Keats ódájáról írt tanulmányában jelenik meg, melyben azt sugallja, hogy van valami jelentőségteljes abban, hogy az *Óda egy csalogányhoz* először az *Annals of the Fine Arts*-ban jelent meg: „Azt a következtetést kívánom levonni, hogy a *Csalogány* egy ilyen folyóiratban való publikálásával Keats azt a képzőművészetekről szóló költeményként határozta meg.”<sup>10</sup> Mind Vendler (akit gyakran vádolnak formalizmussal), mind Jerome McGann (akit soha nem vádolnak formalizmussal) megjegyzi továbbá, hogy az *Óda egy görög vázához* először a rövidletű *Annals*-ban jelent meg, melynek következményeképpen értelmezői diskurzusukat mindketten az *Annals* kontextusában helyezik el, melyben hangsúlyos szerep jutott a romantikus és klasszikus művészeteknek.<sup>11</sup> Ahogy Rilke a Cézanne-okkal való foglalkozása, úgy ez a fajta kritikai alapállás is alkalmazkodó: olyan, az elérhető reáliák által létrehozott térből dolgozik, amelyen keresztül egy szöveget egy kontextushoz kapcsolhatunk, akár a történelemben van elhelyezve ez a kontextus (ahol Vendler és McGann talál rá), akár az olvasó jelenében (ahol Rilke).

Az a határ azonban, ameddig a szerző/művész e kontextusokért felelős, elég nehezen húzható meg. A helyspecifikus installációk műfaja előfeltételez bizonyos kontextuális intenciókat, ugyanakkor ez nem mindig mondható el a galériákban vagy múzeumokban függő képekről, vagy a folyóiratokban megjelenő versekről. Az intenció elvezethet minket egy kontextushoz (ezáltal megmagyarázva azt), de visszafelé ez nem feltétlenül igaz: tehát egy kontextus nem magyarázza meg eredetét, itt ugyanis ezt az eredetet szinte minden esetben a nyelv és/vagy a történelem rejti el előlünk. Éppen ezért van valami zavaró abban a magabiztosságban, amellyel Vendler és McGann saját állításaikat megalapozzák, melyek szerint Keats azzal, hogy az ódákat az *Annals of the Fine Arts*-ban publikálta,

<sup>10</sup> Helen VENDOR, *The Odes of John Keats*, Belknap – Harvard University Press, Cambridge, 1983, 306, 3. jegyzet.

<sup>11</sup> Uo., 77; Jerome J. MCGANN, *The Beauty of Inflections*, Clarendon – Oxford University Press, Oxford – New York, 1985, 43–44.

együttal „meg is határozta” (Vendler kifejezése) szemantikai helyüket. Ha egyértelmű lenne, hogy Keats saját akaratából, maga küldte el a verset az *Annals* számára, ez a feltevés nem lenne annyira problematikus; de nem egyértelműen Keats volt az, aki a folyóiratban való publikációt megszervezte, miközben bizonyítékok utalnak arra, hogy az ezért felelős személy Keats barátja, a festő B. R. Haydon volt, aki korábban számos esszét publikált az *Annals*-ban, és közeli barátja volt a szerkesztőnek, James Elmesnek.<sup>12</sup> Az az állítás, hogy Keats úgy „döntött” (ezúttal McGann kifejezésével), hogy az *Annals*-ban publikálja *Óda a nyugati szélhez* című szövegét, egészen más, mint azt mondani, hogy az óda az *Annals*-ban jelent meg, vagy jött ki nyomtatásban. De még ha feltételezzük is, hogy félretesszük, mit gondolt, akart vagy szándékozott Keats, a két vers *Annals*-ban való publikálása biztosított egy adott fogalmi keretet, amelyen keresztül a kortárs olvasó olvasta őket. Számomra ez a kritikus fordulat, hiszen az *Annals* (ez esetben Haydon kifejezésével) „magasművészeti” [High Art] érdekltsége rögtön el is veszett egy nemzedéknyi egyetemi hallgató számára, akik a verset irodalomtudományos összefüggésben, a Jack Stillinger-féle Keats-kiadásban olvasták. Természetesen használhatjuk a Stillingerünk által létrehozott apparátust, hogy a vers variánsait kinyomozzuk (feltéve, hogy az apparátussal felszerelt Stillinger-kiadással rendelkezünk; az egyik, az 1978-as kiadás tartalmazza, a másik, 1982-es pedig nem), de ez a keret „nyitott”, és az *Annals*-tól eltérően nem valamilyen szorosan körvonalazott kontextust mutat. Ez a kontextus egyébként időnként egészen szűkös lehet: Keats *Hither, hither, love* című verse, amely nyíltan a *carpe diem* elvét vallja, és átjárja a férfierotika („Ha meghalok, elhervadok / boldogan halok meg”), Stillinger kiadásában valahogy ártalmatlannak és ártalmatlannak látszik, különösen mivel Keats korai munkái közül két tematikusan kapcsolódó vers között jelenik meg. A vers szexuá-

<sup>12</sup> *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*, I., Harcourt Brace & Company, New York, 1926, 292–295. Az egyetlen fennmaradt Elmeshez szóló Keats-levélben Keats mentegetőzik, amiért késve küldte el a „Csalogányhoz” szóló óda másolatát, és elmagyarázza, hogy „Éppen most kaptam meg a Könyvet [azaz a könyvmásolatot], amely a szóban forgó versek egyetlen másolatát tartalmazza. Többször is kértem már, mióta Mr Haydonnek odaígértem, de nem tudtam megakadályozni a késést; amit sajnálok.” (*Letters of John Keats*, II., 118.) Az, hogy „odaígérte” a verset Haydonnak, erősen arra utal, hogy beleegyezett Haydon felkérésébe, hogy az *Annals*-ban közölje a verset.



lis valósága azonban egyáltalán nem nevezhető ártatlannak annak az amerikai magazinnak a kontextusában, ahol először megjelent: a Ladies Companionban. Vagy ahol másodszer: a Ladies Pocket Magazine-ban.<sup>13</sup> Ezek korai példák Keats költészetének a románc és a giccs populáris kultúrájába való asszimilációjára: mindez egy St. Louis-i zenei magazinban, a Kunkel's Musical Review-ban közölt 1892-es publikációban érte el a tőpontját, ahol „Dr. T. Felix Gouraud Keleti Krémjének, avagy Mágikus Szépítőszereinek” hirdetése egy igencsak keatsi félsort foglal magában: „A szép bőr örök öröm”.<sup>14</sup> Sőt mi több, ez a hirdetés egy kizárólag hirdetéseknek szentelt oldalon jelent meg: zongorák, orgonák, partitúrák, Barr ruházati, Erker látszerészeti cikkei, Mermod & Jaccard ékszerai, Namendorf esernyői, Issacs tapétája, St. Jacobs reumaolaja, Scott csukamájolaj emulziója és az Emma kebelnövelő. Úgy tűnik, Keats Amerikában még azelőtt popularizálódott, mielőtt kanonizálták volna, és az egyetlen módja annak, hogy az Annals magas-kulturális aurájának ezt a kontrasztját

<sup>13</sup> A *Hither, hither, love a Ladies' Companion*ban való megjelenése talán jóval kevésbé ellentmondásos a folyóirat teljes címének kontextusában: The Ladies' Companion, a monthly magazine, embracing Literature and the arts, embellished with engravings, and music arranged for the piano forte, guitar, etc. ('Hölygkalauz, havonta megjelenő magazin, mely mind az Irodalmat, mind a művészeteket felöleli, metszetekkel és zongorára, gitárra írt zenével díszítve stb.'). (W. W. Snowden, New York, 7. kötet, 1837. augusztus.) A *The Ladies Pocket Magazine* (J. Robins and Co., London, 1. rész, 1838) azonban a *Cosmopolitan*, az *Elle* és a *Family Circle* korai keverékéként jelenik meg: az 1838-as kiadás (amelyik a *Hither, hither, love*-ot is közli) cikkei „Traits of Female Character” („Női jellemvonások”), „The Science of Gloveology” („A kesztyűológia tudománya”) és „Carefree Marriages” („Gondtalan házasságok”). Hosszú szakaszt szentel az aktuális divatnak: alapvetően aktuális útbaigazítás arról, mi divat, és mi nem divat Londonban, Párizsban, és (mivel épp nyári időszak volt) Brighton Pierben. Mivel a *Hither, hither, love*-ot (Keats legtöbb *carpe diem* költeményéhez hasonlóan) egy férfi barátjának adta, ezen magazinokban való megjelenése valamiféle anomáliaként érthető: nem ahhoz a közönséghez ért el, amelyet Keats feltételezhetően elérni szándékozott vele, és így meg is mutatja, hogy a szövegahagyományozás változékonyságai hogyan befolyásolják a verssel való találkozásunkat. Az eredeti szövegváltozat vizsgálata feltárná, hogy a kéziratot George, Keats testvére mutatja meg John Howard Payne-nek, Payne közli a Ladies' Companionban, aztán – egy évvel később – a Ladies' Companion-szöveg következő újraközlése a *The Ladies Pocket Magazine*-ban, ahonnan egészen addig nem mozdul (Keats monográfusai, Forman, Colvin és mások figyelmét rendre elkerülve), míg a rendíthetetlen és zavarbahozhatatlan Amy Lovell Keats „rossz verseinek” példáiként fel nem támasztotta őket (John Keats, II., 113–114). Kevés Keats-vers rendeltek ilyen gazdagon megmutató szövegtörténettel.

<sup>14</sup> *Kunkel's Musical Review* 1892. december, 80.

megtapasztaljuk, az a verseit megjelentető kiadványok, és az általuk elért közönség tekintetbe vétele – verseinek olyan, kisajátított töredékeivel együtt, amelyek például Dr. T. Felix Gouraud Keleti Krémjének hirdetésében lelhetők fel.

96 KUNKEL'S MUSICAL REVIEW, DECEMBER, 1892.

Concert players looking for a beautiful and effective piano piece should have the "Alpine Storm" by Charles Kunkel, price \$1.00, or "Southern Jollifications," a typical plantation scene, by the same author, price 60 cents.

**A Skin of Beauty is a Joy Forever.**  
DR. T. FELIX GOURAUD'S  
ORIENTAL CREAM, OR MAGICAL BEAUTIFIER,  
PURIFIES  
and softens the skin.  
No other Cosmetics will do it.

Removes Tan, Pimples, Freckles, Blemishes, Rash and Skin Diseases, and cures Eczema, Acne, etc. On the virtues it has won the gold medal at no other fair, and is so harmless and safe to use that it is properly made, except on occasions of similar nature. The distinguished Dr. L. A. "recommends it as the best remedy for the treatment of all the skin diseases." One bottle will last six months, being in every way. Also, Foudre Sublime removes superfluous hair without injury to the skin.

Miss Letitia Frith, the well-known prima donna soprano, for five years of Giuseppe's hand, has decided to remain in St. Louis and has opened a studio for voice culture at the Music Building, 1214 Washington ave. The happy experience of a terrible cold was denied her in this way. Miss Frith has the special advantage of a pure, fresh voice trained by the best masters of Europe and will be much sought after by pupils.

The Mandolin Masticale given on the 9th ult. at the residence of Mr. Benjamin, 2746 Locust ave., was an event of rare enjoyment. Among the numbers especially enjoyed was a piano solo "Al Tre." by the composer, Louis Courault; a soprano solo "Ave Maria" by Mrs. H. U. Wheeler; a violin number by F. G. Assen; a piano selection by A. O. Robyn; and a duo for two pianos by Messrs. Louis Courault and Aug. Stepanchikoff. Mr. Benjamin sang Robyn's popular ballad, "You."

Mr. Galt's violin solos at the Grand Opera House are a feature of that house, whose popularity increases to the admiring attention of Mr. Maddox. Mr. Galt, rendered "Variations" by Chopin on "Theresa from the opera, 'Gloria," on one string, one of the most celebrated of Paganini's compositions. This great master in performing it used a violin especially prepared for the purpose, having but one string (D) tuned up to B flat and placed directly in the center of the fingerboard. For this number Mr. Galt used a violin similarly prepared.

For sale by all Drugists and Fancy Goods Dealers throughout the United States, Canada and Europe. Beware of base imitations. \$1.00 per box and for export and proof of any one selling the same.

**J. L. ISAACS**  
WALL PAPER CO.  
DECORATORS,  
FRESCO ARTISTS.  
INLaid HARD WOOD FLOORS.  
EXCELSIOR BUILDING,  
1210 Olive Street.

**HENRY KILGEN,**  
CHURCH ORGAN BUILDER,  
No. 218 N. 21st Street, St. Louis.  
Tuning and Repairing promptly attended to.  
Have on hand a Fine Organ of 19 Stops—method in steel and 2 Combinations. Pledges.

**T. BAHNSEN**  
PIANOS  
Grand, Upright and Square.  
Are manufactured in St. Louis and endorsed by our leading artists for Durability, Touch, and Evenness in Tone.  
Warerooms, 1522 Olive St.

**THERE ARE SIX FEATURES OF**  
**BARR'S**  
Great St. Louis Dry Goods House,

**Driving the Brain**  
at the expense of the Body. While we drive the brain we must build up the body. Exercise, pure air—foods that make healthy flesh—refreshing sleep—such are methods. When loss of flesh, strength and nerve become apparent your physician will doubtless tell you that the quickest builder of all three is  
**Scott's Emulsion**  
of Cod Liver Oil, which not only creates flesh of and in itself, but stimulates the appetite for other food.  
Prepared by Scott & Bown, N. Y. All druggists.

**A. P. ERKER & BRO.**

1. „A szép bőr örök öröm”, részlet Dr. T. Felix Gouraud Keleti Krémjének, avagy Mágikus Szépítőszereinek hirdetéséből, másolat a *Kunkel's Musical Review*-ből (1892 december).

A fentiekhez hasonló példák – Keats, aki majdhogynem megszámlálhatatlan textuális tér között csúszkál ide-oda, Cézanne, aki pedig Rilke állandóan működő elméjének gondolati terei között – azt mutatják meg nekünk, hogy a textuális változékonyság nemhogy nem ritka a kultúra szövegeinek életében, hanem éppen hozzájuk tartozik. Bár ez a változékonyság általában az átmenetiség valamiféle formája – hézagok, törések és felhalmozódások, amelyeket a korábbi fejezetekben vizsgáltunk\* –, né-

\* Joseph GRIGELY, *Textualterity*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, 1–119.

ha azonban térbeli kapcsolatok változásaiban ragadható meg: gondolkunk a különböző periodikumok és publikációs helyek tereire Keatsnél, a két terem terére, a nézők terére, a Grand Palais terére Cézanne-nál. Ahogy a transzformációk az időbeliség különféle fajtáit foglalják magukban, a művészet újbóli térbeliségével pedig különböző típusú textuális terek járnak együtt, ideértve az intertextuális és intratextuális tereket is. De milyen eszközökkel írhatjuk körül e tereket, vagy tehetjük pontosá róluuk szóló leírásainkat? Ha egy szövegről azt állítjuk, hogy bizonyos társadalmi, politikai és gazdasági tereket tölt be, illetve formájára nézve meghatározott jelleggel bír, hol kezdődik és hol ér véget ez a meghatározottság? Például hol kezdődnek, és hol érnek véget Keats „csaló-gány-ódájának” szövegei? Vagy Cézanne festményei? Ez utóbbi problémát Rilke megoldani látszott azzal, hogy egyszerűen közöttük helyezte el magát, és ezzel nem oldott meg semmit? Miért vagyunk hajlamosak a topográfia metaforikáját használni – McGann „könyvészeti környezet-ről”<sup>15</sup> beszél, Peter Shillingsburg pedig „játékmezőkről” [performance fields]<sup>16</sup>, és megint Rilke visszhangját halljuk: „milyen szuverén környezetet alakítanak ki maguk körül” –, amikor azokat a tereket írjuk körül, amelyekben a szövegek manifesztálódnak? Körülhatárolhatók-e valahogyan ezek a terek (a történelem által? az olvasó által?), vagy e metaforikus terminológia használata annak implicit elismerése, hogy képtelenek vagyunk a textuális tevékenységek határainak meghúzására?

Előzetes érzéseim szerint – és mint jelen munka szerzője, nem kerülhetem meg, hogy megelőzzem magam – ezek a kérdések a leggyakrabban olyan episztemológiai apóriák, melyekre csak akkor kapunk választ, ha folyamatosan magukat a kérdéseket határoljuk körül újra és újra egy olyan folyamatban, melynek során példákkal és ellenpéldákkal szembe-sítjük őket. Ennek megfelelően az itt következő részekben a megközelítés módja diszkurzív, körülíró és időnként szándékoltan provokatív, éppen azért, mivel az általam felvetett kérdéseket illetően szándékaim szerint inkább megnyitnék, mintsem lezárnék egy vitát.

<sup>15</sup> MCGANN, *The Beauty of Inflections*, 85.

<sup>16</sup> PETER SHILLINGSBURG, „Text as Matter, Concept, and Action”, *Studies in Bibliography* 44 (1991), 31–82.

## Textuális határok és kontextuális keretek

Hol kezdődik, és hol ér véget egy szöveg? Ahogy előző fejezetünkben láthattuk, ez az egyszerű kérdés egyúttal a legnehezebb is: ha egy szöveg meghatározott állapotban van, abból szükségszerűen az következne, hogy el kellene tudnunk helyezni. De hol? A nyelv magában foglalt iterabilitása azt sugallja, hogy ott kell befejeznünk a szöveget, ahol a nyelv véget ér, de Keats „csalogány-ódája” megmutatja, hogy ez nem vezet túl messzire. Ez a vers újraalkotja magát abban a folyamatban, melynek során kiál-lítóterei állandóan újraalkotják – az *Annals*ban, Keats ódáinak 1820-as, illetve Stillinger emelkedett akadémiai kiadásában. Ily módon tehát nem állíthatjuk, hogy egy szöveg az első szavával kezdődik és az utolsóval ér véget. Vagy hogy egy képet a kerete ír körül. Vagy hogy a keretet az a terem írja körül, amelyben elhelyezkedik. Vagy hogy a termet az épület írja körül, az épületet pedig egyrészt annak helye, másrészt intézményes gon-do-zása. Ahogy megpróbálunk meghatározott körvonalakat elhelyezni egy szöveg körül, igyekezetünk körök vízre rajzolásának képzeit idéz-heti fel, ahogy a körök lassan kisodródnak jelképes íróvesszőnk alól. Mi-közben Rilke a Cézanne-ok közötti pozícióját keresve helyezkedik, újra és újra visszatérve, hogy újra elhelyezze magát a szövegek között, vala-hogy közvetíti saját kétségeit (hogyan helyezkedjem el e szövegek között?), valamint a festmények magukban hordozott bizonytalanságát illető bi-zonytalanságát is (hogyan pozicionálják magukat a festmények a látoga-tók között?). Innentől szeretném bevezetni a textuális és paratextuális ha-tárok kérdésének az általánostól a konkrét felé irányuló megközelítését, megvizsgálva e kérdések tárgyalásának néhány korábbi kísérletét. Mivel a feltett kérdés többé-kevésbé szemiotikai jellegű – azzal, hogy a szövegek lokalizálhatóságára kérdezzünk rá, a jelölők státusát illető vitához csatla-kozunk, nem pedig a jelöltekéhez –, szeretnék eljátszani egy elmélettel, mielőtt néhány olyan példára térnék át, amely megmutatja a textuális határok felállításának nehézségeit (azokon túl is, amelyeket e fejezet be-vezetőjében említettem).

A textuális tereket illető fontos elemzés található Mihail Bahtyin elő-ző fejezetben tárgyalt, *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiá-ban és más humán tudományokban* című esszéjében is. Ez egy hosszú,



csapongó esszé, melyet Bahtyin soha nem fejezett be. A probléma részben a szöveg megalapozó jellege: Bahtyin jó néhány problémával viaskodik itt – határok, intertextusok, tér és idő –, és a jelek szerint úgy találta, hogy ez az árnyékbokszolás nem vezetett el azon egyértelmű konklúziókhöz, amelyekre törekedett. Részben mivel az esszé befejezetlen, részben pedig azért, mert „kísérletként” van feltüntetve, véleményem szerint ellentmondásokat is kockáztatni készen, puhatólózva kell olvasnunk, ugyanúgy, ahogyan Bahtyin írta. Az esszé hatóerejének jó része egy impozáns állításban sűrűsödik össze: „A megnyilatkozás megértésének problémája. A megértéshez mindenekelőtt a megnyilatkozás pontos elvi határainak megállapítására van szükség.”<sup>17</sup> Ebben nincsen hiba: a fenntartásait előre megfogalmazó Bahtyin majdhogynem úgy szólal meg, mint Fredson Bowers az 1950-es vagy Hershel Parker az 1980-as években, amikor arra figyelmeztetnek, hogy ha textuális kirándulásokba akarunk bocsátkozni, akkor miénk a (szerzőket, illetve saját magunkat illető) felelősség, hogy még indulás előtt megtudjuk, hová megyünk. A lényeg, hogy kifejezésre juttassuk, ismerős számunkra a szöveg más terekhez viszonyított autoritásának tere. Ez valahogy tökéletesen ésszerű, hiszen Bahtyin arra irányuló vágya, hogy afféle textuális topográfiát, textuális bédekkert hozzon létre, magától értetődőnek és indokolhatónak is tűnhet. De hogy szaporítsuk az akadályokat: nem minden lehetséges, ami indokolható. A szövegkritikusok szívesen beszélnek úgy szövegekről, mint egy-egy műalkotás önálló megnyilvánulásairól (ami tulajdonképpen igaz is rájuk); de mikor a szövegekről mint egy-egy műalkotás fizikai megnyilvánulásairól beszélnek, akkor már előfeltételezik (anélkül, hogy definiálnák), pontosan miből is állnak egy fizikailag megmutatkozó szöveg fizikai határai. Ez a szövegkritikát érintő bonyodalmak közül az egyik legnyugtalanítóbb. Az irodalmi szövegek „tisztán körvonalazható” határait történetileg a szövegkiadás elméletének és a könyvkiadás konvencióinak gyakorlati korlátai írták elő (Keats „csalogány-ódájának” szövege véget kell hogy érjen valahol ahhoz, hogy valamely kiadásban „újra-nyomtathassák”). De egy kiadás textuális tere mesterséges tér, bizonyos

<sup>17</sup> Mihail BAHTYIN, „A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban” = Uő, *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1986, 479–514, itt 492.

akadémiai konvenciók terméke, amelyeket részben pragmatikai, részben gazdasági realitások alakítanak. Ha azt akarnánk mondani, hogy egy szöveget körülírhatnak annak fizikai tulajdonságai, ahogy egy képet is körülírhat annak kerete, azzal egy saját magunkat érintő, talán önkényes határt állítanánk: ez kevésbé vonatkoztatható magukra a szövegekre, mint befogadásuk aktusára. Érvelhetünk tehát amellel, hogy a keret nem határolja körül a teret, inkább csak a tér illúzióját kelti.

A legnagyobb problémát itt talán a trópusaink jelentik: a terek határokat sejtetnek, a határok a körülhatároltságra utalnak, a körülhatároltság pedig kategóriákat feltételez. Maguk a fogalmak, amelyeket a kultúra textusairól szóló diskurzusokra próbálunk alkalmazni, ily módon hajlamosá válnak státusuk túlegyszerűsítésére, és egymást átfedő, egymással összefonódó jelölőkről beszélnek. Ráadásul a *kontextus* kevésbé definiált fogalma a maga nemében szintén zavaró. Míg a kontextusról vagy a kontextuális mezőről elmondható, hogy különböző fizikai alakokban manifesztálódhat (dokumentumok, gyűjtemények, szájhagyomány, rajzok, levelek stb.), ezen textusok más textusokkal való összekapcsolásának folyamata fizikán túli (azaz kognitív/szemantikai) folyamatokat működtet. A történelemre nem számíthatunk a kontextusokat illető válaszok tekintetében, mert a történelem maga is nyelvből épül fel – úgymond fikcióról szóló fikció. Tehát, nem is olyan váratlanul, a dekonstrukció alapvetelének közepén találjuk magunkat: az intertextualitás – Barthes által „sokdimenziós térnek” nevezett – módszertani területén.<sup>18</sup> Maga Bahtyin is sikeresen azonosította ezt a problémát, és azt gondolom, ez részben meg is magyarázza, hogy *A szöveg problémája* című esszéje, még ha árnyékbokszolásnak tekinthető is, legalább az árnyék komoly ellenállást fejt ki. Egy adott ponton ezt írja:

Érdeklődésünk mindenekelőtt a szövegek konkrét formáira, a szövegek életének konkrét körülményeire, kölcsönviszonyukra és kölcsönhatásukra irányul.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Roland BARTHES, „A szerző halála”, ford. BABARCZY Eszter = Uő, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 50–55, itt 53.

<sup>19</sup> BAHTYIN, *I. m.*, 495.

Hamarosan azonban problémába ütközik:

Mi határozza meg a megnyilatkozások szilárd határait? Metanyelvészeti erők.

Az irodalmi műbe (például) beemelt irodalmon kívüli megnyilatkozások (párbeszéd, levelek, belső beszéd stb.) és ezek határai. Itt megváltozik totális értelmük. Más szövegek reflexiói vetülnek rájuk, és e megnyilatkozásokba is belép a szerző szövege.<sup>20</sup>

Aztán a végén közel kerül ahhoz, hogy Derrida azon állításához kapcsolódjon, mely szerint a szövegen kívül nincsen semmi.

A szavak és alakzatok mint valóságos vagy lehetséges megnyilatkozások, világnézetek, álláspontok abbreviatúrái vagy képviselői. A szóban rejlő lehetőségek és perspektívák; ezek lényegében végtelenek.

A dialogikus határok át- meg átszelik az eleven emberi gondolkodás egész terepét.<sup>21</sup>

Bár az olvasót nem veszi egyértelműen számításba, Bahtyin véleményem szerint mégis észreveszi, hogy a megnyilatkozások határai nem élesek, hogy a határ mint elképzelés már önmagában véve is ellentmondás. Ily módon úgy tűnik, hogy a tisztán körülírható határok felállítása mint cél nem praktikus. Másrészt a tér érzékelhetőségére irányuló vágyakozás tökéletesen valóságos – mely toposz révén valaki nem feltérképez egy helyet, hanem leveszi a térképről és eltéved benne, ezáltal téve azt ismerőssé.

E tevékenység leírására gyakran a *keretezés* [framing] metaforáját használják. A keretezés körülírást sugall, de a *kontextus* szótól eltérően – amely mind a textus, mind a textúra fogalmát megőrzi – a keretezés valamiféle befejezettségre utal. Erving Goffman számára, akinek *Frame Analysis* (1974) című könyve az elemzés eszközeként használt keret első hosszabb vizsgálata, ennek alapvető célja azon összetevők azonosítása, amelyek a tapasztalatot szervezik. A keret ily módon nem valamely

<sup>20</sup> Uo., 496.

<sup>21</sup> Uo., 503.

természetes jelenségek készlete, hanem csupán azon jelenségeké, amelyek a néző tudatos vagy tudattalan percepciójának részét képezik. A percepció azonban magában hordoz valamiféle relativitást, amely a keret sugallta pozitívizmussal kerül ellentmondásba. Egy festmény nyilvánvalóan egy kereten belül látható, a festményt néző látogatók azonban a keret éles határainál tovább látnak, egészen a kereten túl lévő dolgokig: a mellette lévő festményekig, a falon lévő cédulákig, a padlón lévő szőnyegig, és a pókhálóig a sarokban. Ezek csupán a kereten túli keret fizikai összetevői; mi a helyzet azokkal, amelyek nem láthatók?

Egy, a témát illető igen hasznos és tanulságos fejtegetésre Gerald Mast a film keretéről szóló esszéjében bukkanhatunk. Mast a film keretét, amely „folyamatosan változik”, a festmény vagy például a színházi prózascénium bolthajtásának keretével állítja ellentétbe, amely pedig sokkal állandóbb és meghatározottabb: „Ami a festmény keretén belül van, az a festmény, és minden, ami azon kívül van, az nem az.”<sup>22</sup> E különbségtétel nominális empirizmusa bizonyára igaznak tűnik; Mast javaslata szerint pedig az ilyesfajta keretek analóg módon a tejesdobozokra is érvényesek: „Ami a dobozon belül van, az a tej, és minden, ami azon kívül van, az nem tej.” Ez így egész megnyugtatónak látszik. Ám az, hogy tudjuk: a tej a dobozban van, még nem teszi ezt érvényessé. Bízhatunk-e abban, hogy a dobozban lévő tej iható, anélkül, hogy a dobozon lévő gyártási időt megnéznénk, és ugyan mi is derülhet ki a gyártási időből anélkül, hogy a naptárat is meg ne néznénk? A fizikai határ egyértelműen meghatározható: elhelyezi a tejet, és egyfajta pragmatikai funkciót is betölt. De ez a funkció csak más funkciókhoz viszonyítva működik, például hogy tudjuk-e, iható a tej vagy sem. Másképp fogalmazva, az intertextuális viszonyok bizonyos mértékben szükségesek, ez viszont a kölcsönös textuális (össze)függések felé irányít minket. Mast tejesdoboz-analógiája rákényszerít minket annak mérlegelésére, milyen mértékben játszik szerepet a keret fizikai fogalma olvasásunkban, legyenek ezen textusok akár festmények, akár tejesdobozok, versek, vagy müzlisdobozok. A tejesdoboz fizikai keretein túl egy hatalmas, beszédes ténygyűjtemény található, amely sokkal alaposabban tájékoztathat minket, már ha ezt akarjuk,

<sup>22</sup> Gerald MAST, „On Framing”, *Critical Inquiry* 11 (1984), 82–109.

a doboz tartalmát illetően: tehenek például, és az őket etető gazdák, a tej-készítés és árusítás tekintetében releváns társadalmi, politikai és gazdasági tényezők, adott helyen és időben. Egyszerű.

Vagy talán mégsem. Ahogy Mast mondja, a keretek körülzárnak, de ez a körülzárás (mint amelyet az Új Kritika is gyakorolt) hamis képet ad a körülzárt dolgok történetiségéről. A keret egyszerre fizikai határ és át-eresztő membrán: arra használjuk, hogy egy szöveget elhelyezzünk, aztán egy nagyobb, sokkal világiasabb textus részeként feltérképezzük ezt a helyet. Ez a tevékenység hasznos, de csak annyiban, amennyiben annak korlátait, illetve kizárólagos területi határainak hiányát érzékelni tudjuk. Ezek, ahogy korábban említettem, egymásra rétegzett határok: átfedésben vannak. Az ilyen határok a művészetek, különösen az építészet számára alapvető jelentőséggel bírnak. Beszélhetünk például arról, hogyan helyezkedik el egy épület – ahogy Witold Rybczynski mondja, mennyire egy adott hely specifikussága ad jelleget egy adott épületnek<sup>23</sup> –, ezáltal pedig észrevehetjük, hogy egy épület, akárcsak egy festmény vagy egy vers, hogyan sérti meg fizikai határait, hogy egyfajta térérzetet kialakítson, illetve hogy ez a toposz hogyan lesz egy nagyobb tájkép része. Amikor Francesco Clemente azt mondja, hogy a legjobb bemutatói azok, amelyeket a vámtiszteknek rendez hajnali négykor, nyolcórás repülés után, olyankor nem bolondozik.<sup>24</sup> Legtöbb munkája a pszichoszexuális identitás különböző aspektusaival foglalkozik, és éppen emez identitás leleplezésének aktusa az, ami igazán fontos, ahogy ezeket a munkákat megfosztja csomagolásuktól: a kiállítás performansz, egy olyan közönségnek szóló sztriptíz, amely nincs felkészülve arra, mi következik. Nem a néző halad el a festmények előtt, hanem a festmények a néző előtt. Larry Gagosian New York-i galériájában fel vagyunk készülve Clemente meglepetéseire: már ebben az állapotban haladunk át a galéria bejáratán. De ez az állapot nem jellemző Clemente „vámszedők” előtt tartott kiállításaira, amely kiállítást anyagi céljai tesznek egyedülállóvá: itt a művész fizet azért a privilégiumért, hogy kiállíthassa kulturális árucikkait. Ami számmunkra nehezen elfogadható, az az, hogy az ilyesfajta kiállítások topo-

<sup>23</sup> Witold RYBCZYNSKI, *The Most Beautiful House in the World*, Viking, New York, 1989, 48.

<sup>24</sup> Giancarlo Politi [és Helena Kontova] interjúja Francesco Clementével = *Art Talk. The Early 80's*, szerk. Jeanne SIEGEL, Da Capo, New York, 1988, 120–138.

gráfiája nem kizárólag fizikai, még ha láthatjuk, és meg is érinthetjük magukat a textusokat; illetve birtokolhatjuk is őket, ahogy Van Gogh *Íriszeit* is birtokolhatjuk, bár a Van Gogh-féle *Íriszek* eszméjét már nem, sem pedig intertextuális asszociációinak hálózatát. Mint korábban már említettem, ez olyan ellentmondás, amely csak azáltal oldható fel, ha beismerjük, hogy tökéletesen nem megoldható. A művészet mind irodalmi, mind nem irodalmi alkotásai valós tárgyakként, valós terekben léteznek, mégsem ellenállók a mentális terekben megmutatkozó valós eszmék hatásával szemben. E paradoxon felismerésével azonban már jobban fel is készültünk arra, hogy megvizsgáljuk azoknak a valós tereknek a változékonyságát, amelyekben e szövegek manifesztálódnak. Véleményem szerint bizonyos elméleti paradigmák eddig a pontig jutottak el: a konkrét textuális terekhez való visszatérés révén képesek jobban alátámasztani a művészet kulturális gyakorlatként felfogott státusában bennefoglalt feszültséget, és ily módon érvényesíteni a kritika tudásra való törekvését. A szövegkritikusok sok éve tudják már ezt, de csak az utóbbi időben sikerült értéket adni annak, amit korábban nem becsültek, mivel nem tulajdonítottak neki tekintélyt; és a művészetnek mind a történései, mind a kritikusi – akik olyan tárggyal dolgoznak, amelyet egykor a szövegkritikával összeilleszthetetlennek véltek – kezdik felismerni, hogy a műalkotások maguk is szövegek, és hogy ezen szövegek majdhogynem ugyanúgy olvashatók, ahogy az irodalmi szövegeket is olvassuk.<sup>25</sup>

## Műalkotások és a művészet textusai

Mielőtt újra bevezetném a műalkotások textuális elemzésnek való alávetéséről szóló érvelésemet, mindenekelőtt szeretném hangsúlyozni, mennyire szükséges a művészethez és az irodalomhoz mint jelrendszerekhez rendelhető bizonyos egyedi jellegzetességek felidézése, ezen különbségek pedig részben meg is magyarázzák, miért múlatják a szövegkritikusok idejük nagy részét a könyvtárakban a múzeumok helyett.

<sup>25</sup> Lásd például az alábbi tudományos igényű, csendéletfestésről szóló exegézist: Norman BRYSON, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1990, különösen 60–95.

Az alapvető különbség azon jelölőrendszerek között mutatkozik, amelyek izomorf jellegűek (mint a nyelv és a zene), és amelyekben vagy nincs izomorfizmus (beszélte nyelvek), vagy olyan „sűrű” jelölőrendszerek (festészet, szobrászat stb.), amelyeket a művészetelmélet, például Nelson Goodman nevez így. A különbség itt nem lineáris és nem-lineáris rendszerek között van, hanem olyan rendszerek között, amelyek rendelkeznek valamiféle konvencionális írással, illetve amelyek nem. Némely nyelvek és bizonyos nyelvyszerű kódok rendelkeznek lejegyzőrendszerekkel és újraegyesíthető elemekkel (például a zene, illetve bizonyos mértékben a tánc is), a szövegkritika pedig alapvetően ezen elemek vizsgálata, leírásuk és differenciálásuk egy módja, továbbá változó jelenlétük dokumentációja egyfajta egységes módszertan által. Fontos azonban emlékeztünkbe idéznünk, hogy a szövegkritika történetileg csak a lejegyzés által létrejött dokumentumokat használja, nem pedig azok színreviteleit [performances], amelyek számára létrehozhatták őket (pl. hangfelvételek, zenei előadások stb.). Az írás tulajdonképpen egyszerre színrevitel és partitúra; de a színrevitel, a partitúrától eltérő módon, nem bír ezzel a fajta idézhetőséggel: nem írhatjuk át a szupraszegmentális elemeket, a gesztusokat és az intonációt azzal a könnyedséggel, ahogyan mondatokat központozunk. Sokan lehetnek közöttünk olyanok, akik számára ennek nincs jelentősége, de néhányunk számára azonban van; és mivel a színrevitelre szánt szövegek [performance texts] a szövegtermelés egy fontos módját képezik, textuális tudatunknak is részét kellene képezniük, sőt mi több, az eredeti szövegváltozatot meghatározó szövegkiadási dokumentációinkban is állandó szerepet kellene játszaniuk.

Pontosan ugyanazok a problémák, amelyekkel akkor találkozhatunk, amikor olyan sűrű jelölőrendszerekre próbálunk textuális elemzést alkalmazni, amelyekkel Jean Siméon Chardin három, *Soap Bubbles* (Szappanbuborékok) című képének a National Galleryben nemrégiben rendezett kiállításán is szembesülhetünk. Marcia Kupfer írja rövid katalógusszövegében:

A kiállítás a *Soap Bubbles* három ismert verzióját hozza össze – mind eredeti munkák (vagy autográf másolatok), melyeket maga Chardin készített –, amelyek jelenleg a National Gallery of Art, a Metropolitan Museum

of Art és a Los Angeles County Museum of Art gyűjteményeihez tartoznak. Ez a közelítés nem csak Chardin önmagát másoló gyakorlatát látatja más szemszögből, hanem művészetének innovatív jellegét is.<sup>26</sup>

Ha az „autográf másolatot” olyasvalamiként gondolnánk el, mint egy irodalmi szöveg sajátkezü tisztázatot, akkor rögtön észre is vennénk, hogy ezek a másolatok nem csupán másolatok vagy akár utánzatok, hanem egy adott mű többszörös textusai. A művészetekben működő többszörös textus fogalma némelyeket talán megdöbbenhet, Chardin (és mások) számára azonban megszokott volt, hogy egy elsődleges kompozíciónak számos elkülöníthető kivitelezését hajtsák végre,<sup>27</sup> a *Soap Bubbles* esetében pedig a különbségek az egyes festmények pontos méreteiben, illetve más apró, de megkülönböztető tulajdonságokban rejlenek: a buborékok viszonylagos átlátszóságában, a kőperemen lévő csorbulás méretében, a loncindák jelenlétében (ami a Los Angeles-i textusról feltűnően hiányzik), és Chardin saját aláírásában („J. S. Chardin” a Los Angeles-i, és a National Gallery-textusokban, „J. Chardin” a Metropolitan-textusban). Milyen textuális eszközrendszer lehet itt segítségünkre, milyen textuális genealógiát teremthetünk ennek a három elérhető textusnak? Lehetséges, hogy ha akarunk, elérhetünk az ecsetvonásokig és a tónus jellegzetességeiig, mégsem különíthetünk el idézhető egységeket. A művészetelmélet régóta keresi azt a minimális egységet, amely a nyelvi fonémák megfelelője lehetne, de ilyen irányú törekvései rendre kudarcot vallottak.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Marcia KUPFER, „*Soap Bubbles*” of Jean-Siméon Chardin, National Gallery of Art, Washington, 1991.

<sup>27</sup> Erre nagyon jó példát találhatunk B. R. Haydon 1844. március 7-i naplóbejegyzésében: „Majdnem befejeztem a herceget és Koppenhágát. Tizenkilenc Napóleont festettem. Tizenhárom merengést a Szt. Ilonán, és hat másik merengést, aztán három herceget és Koppenhágát. Te jó ég! Mennyi van még?” (*The Autobiography and Memoirs...*, 621.) Válasz: sok. December 30-án ezt írja: Elkezdtém, és két és fél óra alatt befejeztem egy Napóleont; az eddigi leggyorsabb, és a huszonötödik. (*Uo.*, 627.)

<sup>28</sup> Ezen törekvések legtöbbje azon múlik, hogy találnak-e esztétikán túli közös nevezőket, például olyan szín és zene közötti összefüggéseket, amilyenek A. Wallace RIMINGTON, *Colour-Music. The Art of Mobile Colour* (Hutchinson and Co., London, 1912) című munkájában található. Ehhez kapcsolódó törekvések nemrégiben lezajlott vizsgálatához lásd: Wendy STEINER, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, 51–54. Egy nyelvészeti munka arról, hogy mindezen törekvések miért eredménytelenek: Diane BRENTARI, „Phonological Constituents of Signed Languages” = *Word and Image Interactions*, szerk. Martin HEUSSER, Weise, Basel, 1993, 237–242.

Ez magyarázhatja, miért szokás sűrű jelölőrendszerekre hivatkozni. Az izomorf kódok hiányában tehát a különbségeket nyelvvé alakítják át (vagy akár módosítják), hiszen leírásuk (ahogy itt nálam is) a nyelv médiumán keresztül történik. Az egyik jelenlegi alternatíva az, hogy mindhárom textus fényképes felvételeit bemutatjuk, amint azt a kiállítás katalógusa is teszi. De ez csupán egymást helyettesítő textusokat biztosít, és nem különíti el, illetve másképp sem azonosítja a textusok között lévő különbségeket. Ráadásul, mivel a textusokat egy másik médiumba (a fényképbe) konfiguráltuk át, és mivel méretük, kontextusuk is megváltozott (a fényképet a zsebemben is elvihetem, és még rá is írhatok), egyfajta textuális káosz közepén találjuk magunkat, hiszen maguk a fényképek is a *Szappanbuborékok* című műalkotás hozzáadott textusaivá válnak, a szövegalkotás szakadatlan folyamatának részeivé egy olyan társadalomban, amelyet a kultúra termékeinek fogyasztása és termelése jellemez.

Chardin példája többszörösen is hasznos lehet. Megmutatja, hogy a szövegalkotás bizonyos, a művészetben és az irodalomban megjelenő aspektusai sokkal szorosabb összefüggésben vannak, mint ahogy azt hagyományosan elgondoltuk, miközben a gyakorlati megoldások azon fajtái, amelyeket a szövegkritika az irodalmi szövegek számára hozott létre, nem alkalmazhatók egykönnyen sűrű jelölőrendszerekre. Ez azonban nem kellene, hogy meggátolja arra irányuló igyekezetünket, hogy általánosabban is tárgyaljuk a szövegalkotás művészeteket illető implikációit. Bár a szabványos *catalogue raisonné* (amely az egyes műalkotások keletkezéséről és kiállítás-történetéről szolgáltat információkat) a bibliográfiai tájékoztató egyik fajtájaként is leírható, a kritikai diskurzusban való hasznossága nincsen teljesen kiaknázva, ahogy mondjuk az egyes variánsok állapotát is feltűntető definitív szövegkiadások hasznosságáról is gyakran megfeledeznek az irodalomkritikusok. A szövegkritikusok különösképp hajlamosak a siránkozásra, amikor az irodalomkritikusok (különösen a dekonstrukció művelői) nem hiteles szöveget használnak, de a szövegkritikusok is visszakaphatnák ezt a gesztust, amikor a művészetet illető elméleti vitákba keverednek, hiszen az ilyen viták esetében gyakran vannak olyan analógiákat, amelyek eltávolítanak a tárgytól, egyszerűsítők, vagy egyszerűen rosszak. Amennyiben a szövegelmélet konkrét példákra támaszkodik (mely szempontot Jerome McGann hangsúlyozta

a *The Textual Condition* előszavában),<sup>29</sup> a művészet szövegelméletének is ugyanezen feltételek mellett kell működnie. Akár a nominalizmusra támaszkodunk (ahogy Nelson Goodman teszi), akár a szemiotikára (ahogy Wendy Steiner): mindkettő kódelmélethez vezet, amely hasznos, de végeredményben mégsem eléggé hasznos. A szövegkritika, emlékezzünk vissza, csak annyiban szól kódokról, amennyiben azok valamihez kapcsolódó kódok, és éppen az összekapcsolás (esztétikai, társadalmi és gazdasági) aktusa az, ami különlegessé teszi őket, és ezáltal ébreszthetnek kritikai érdeklődést.

Ezen a ponton egy általam korábban feltett, fontos kérdést kell átgondolnunk: mutatkozik-e fontos különbség képzőművészeti alkotások és irodalmi alkotások között, amikor a művészet létrehozásának és diszszeminálásának rendszereiben elfoglalt helyüket vesszük tekintetbe? Az nem is kérdéses, hogy jelrendszerekként vannak közöttük különbségek. De hogyan értékeljük ezen jelrendszerek létrehozását, terjesztését és befogadását? Számomra úgy tűnik, hogy ez a kérdés eddig csupán szerényebb megfontolásokra adott alkalmat. G. Thomas Tanselle például amellett érvelt, hogy egy festmény csak egy helyen létezhet – állítása szerint soha nem lehet egy időben két helyen<sup>30</sup> –, és elsőre akár még egyet is érthetnénk ezzel. De végül mégsem tudunk, hiszen Tanselle pozíciója túlságosan is idealisztikus ahhoz, hogy a mechanikus reprodukció és a technikai transzformáció következményeit átvészelve. Ahogy korábban említettem, a műalkotásokat igen sokféle médiumon keresztül alkotják újra, és valamely művet általában egy-egy reprodukció alapján, és nem magán az „eredetin” keresztül ismerünk meg. Azért olvassuk ezeket a reprodukciókat, mert a kultúrafogyasztás bevett módjává váltak: a tömegkultúra tömeges fogyasztásáról van szó. Egy művészettörténész számára fontos tényező lehet, hogy Michelangelo *Dávidját* egy zárt helyiségben tartják (hogy megóvják a káros légköri hatásoktól), de azok számára, akik egy másolatot néznek a Palazzo Vecchio udvarán, ez nem feltétlenül számít, különösen akkor, ha nem tudják az adott másolatról, hogy

<sup>29</sup> Jerome J. MCGANN, „Szövegek és szövegiségek”, ford. DANYI Gábor, kötetünkben, 47–61, itt 59–61.

<sup>30</sup> G. Thomas TANSALLE, *Rationale of Textual Criticism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992, 27.



másolat. Mégis meg fogják nézni, ámuldoznak rajta, fényképeket készítenek, amelyeket aztán megmutatnak mit sem sejtő szomszédaiknak – még akár G. Thomas Tanselle-nek is. A másolatnak már maga a létezése is a textuális szétterjedés működését tárja fel, ezzel fel is téve saját, a kultúrát illető kérdéseit: miért van szükség másolatokra, és mit jelent ezen másolatok létezése Michelangelóhoz, az „eredetihez” és azon közösségekhez való viszonyában, amelyek létre is hozták és meg is nézik őket.<sup>31</sup>

Ugyanakkor nem Tanselle az egyetlen, aki azt hiszi, hogy a műalkotások és az irodalmi alkotások alapvetően különböznek, éppen ezért szeretném egy kicsit alaposabban körüljárni a problémát. Nemrégiben Peter Shillingsburg és James McLaverty is felvetette a következő kérdést, amely itt különösen releváns lehet: „Ha a *Mona Lisa* a párizsi Louvre-ban van, hol van a *Hamlet*?”<sup>32</sup> Ezzel a kérdéssel az a problémám, hogy a kellőnél több időt töltöttünk a *Hamlet* keresésével, miközben feltétel nélkül elfogadtuk azt az előfeltevést, hogy *Mona Lisa* egyedül üldögél a Louvre-ban. Tanselle-hez hasonlóan Shillingsburg és McLaverty is azonosnak véli a műalkotást és a műtárgyat (a *Mona Lisa* eszerint egy bizonyos festmény a Louvre-ban), miközben felismerik, hogy a *Hamlet* nem egy dolog, egy tárgy, hanem tárgyak összessége. És bár az igaz, hogy van egy *Mona Lisa* című festmény a Louvre-ban (ahol *La Joconde* címen is ismert, ami fontos különbség), azt elfogadni azonban, hogy a festmény önálló tárgy, félrevezető lenne. Feltételezem, hogy a legtöbb amerikai felismerné a *Mona Lisát* más festmények mellett felsorakoztatva (ahogy azt is feltételezem, hogy a legtöbb amerikaiak fogalma sincs róla, ki vagy mi is az a *La Joconde*), és erre nem azért képesek, mert voltak a Louvre-ban, hanem

<sup>31</sup> Michelangelo a *Dávidot* eredetileg a firenzei Palazzo Vecchió szándékozta elhelyezni, ahol 1873-ig állt, amikor elvitték onnan, majd az Accademia delle Belle Arti-ban állították fel (Charles SEYMOUR, Jr., *Michelangelo's „David”. A Search for Identity*, Norton, New York, 1967, 3). 1882-ben helyezték el a Palazzón a szobor másolatát, és ez a „hamis” textus, meg merném kockáztatni, csak részben hamis; ez legalább azon a helyen van, amelyet Michelangelo kiválasztott. Az „eredeti” *Dávid* talán már szintén hamisítvány, hiszen egy kitalált kontextusba került – azaz egy beltérbe. Persze senki nem fogja azt gondolni, hogy Michelangelo *Dávidja* hamisítvány, abban az értelemben, ahogy egy másolat az, de ez a lehetséges apória szerintem jó okot adhat a hamisítás kritériumainak megvizsgálására.

<sup>32</sup> SHILLINGSBURG, I. m. A kérdést ettől némileg különböző módon először F. W. Bateson tette fel „The Philistinism of ‘Research’” című esszéjében, később pedig James McLaverty vitte tovább: „The Mode of Existence of Literary Works of Art. The Case of the *Dunciad Variorum*”, *Studies in Bibliography* 37 (1986), 82–105.

textuális „reprodukciókon” alapuló tapasztalataik miatt. Ezen a ponton szeretném zárójelbe tenni a *reprodukció* kifejezést, mert fel kell ismerünk, hogy a *reprint* szövegkritikai fogalmához hasonlóan re-produkció sem létezik. Még a festmények hamisítványainak is, a Byron költészetét plagizáló szövegekhez hasonlóan, egyedi textuális történetük van. Ezek figyelmen kívül hagyása vagy háttérbe szorítása nem kevesebb, mint a művészetalkotás és -fogyasztás egész emberi kontextusának, csakúgy mint az adott társadalmakon belüli státusát érintő tényezőknek a figyelmen kívül hagyása és háttérbe szorítása.<sup>33</sup>

Úgy vélem, hogy a műalkotások és az irodalmi alkotások, bár talán egy nominalista számára belsőleg különbözőek, külsőleg mégis hasonlítanak a társadalmi és a gazdasági rendszerek területén: a művet mindkét esetben a mű egy adott textusa által betöltött történeti és fizikai tér kiterjesztéseként érzékeljük. Tegyük fel, hogy a *Mona Lisáról* akarnék esszét írni, és úgy döntetnék, hogy „kritikai szövegeként” egy képeslapot használnak. El tudom képzelni, milyen rosszállóan néznének e nyilvánvaló ostobaság láttán a szövegkritikusok, legalábbis mintha a Bowdler-féle szövegek alapján akartam volna Shakespeare-ről írni. De azt nem szabad elfelejtenünk, hogy Bowdler mint Shakespeare szövegeinek kiadója semmiképpen nem megkerülhető, *Mona Lisa* képeslapokon látható képe pedig, csakúgy mint Bowdler Shakespeare-szövege, a kulturális szétterjedés olyan fajtája, amely egy nyilvánvaló társadalmi igényhez igazodik.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> A textuális hamisítás politikai fogalmakon keresztül történő olvashatóságának egy fontos belátásokat hozó elemzését lásd: Neil FRAITAT, „Illegitimate Shelley. Radical Piracy and the Textual Edition as Cultural Performance”, *PMLA* 109 (1994/3), 409–423.

<sup>34</sup> Ezt a következtetést akár egy lépéssel tovább is vihetném, és írhatnék ugyanazon kép különböző levelezőlapokon való különböző reprezentációiról. És bár ahhoz, hogy ezt a *Mona Lisával* megtehessem, jelenleg nem rendelkezem a szükségszerű textuális dokumentációval, Jackson Pollock *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* című munkájáról azonban van a tulajdonomban két különböző képeslap, melyeket a National Gallery of Art könyvesboltjában vásároltam, ahol a képet kiállították. Az első, amelyhez 1985-ben jutottam hozzá, a kép teljes keretét tartalmazza, fehér körvonallal; a másodikat, amelyhez 1992-ben jutottam hozzá, erősen megvagták, és nincs körvonal körülötte: Pollock aláírását letörölték erről a textusról, kéznyomait (amelyek a festmény bal oldali, felső és jobb oldali szélét határolják) szintén letörölték, és a jobb margó szélén látható nyers, vörösbarna paca – a festmény egyetlen a többivel nem összeegyeztethető színe – hiányzik róla. A két képeslap a színeket szintén elég különböző módon választja szét. Ahogy Jerome McGann *The Textual Condition* című munkájában megjegyezte: „A variáció, más szóval a textuális állapot invariáns szabálya.” (MCGANN, *The Textual Condition*, 185.)

Maga az a tény, hogy ez az igény létezik, szintén megmutatja, hogyan illeszkedik egymáshoz társadalom, kultúra és technológia – konkrétan az a mátrix, amely a könyvészet és a szövegkritika létezésének megalapozását biztosította számunkra. A *Mona Lisáról* írt esszém ily módon tehát azt a tényt tükrözné, hogy a festmény képeslapon való megjelenése a Louvre-beli textus által előhívott olvasattól egészen különböző olvasatot hív életre. Tradicionálisan arra vagyunk felkészítve, hogy átgondoljuk, hogyan alakítja át egy műalkotás a teret, amelyet betölt – konkrétan szólva hogyan „tölt” be egy festmény egy termet –, de azt is meg kell gondolnunk, hogyan alakul át egy textus ugyanezen tér által. *Mona Lisa* nem egyedül üldögél a Louvre-ban, hanem örök, egy a páratartalom ellenőrzésére alkalmas vitrin, két háromrétegű, golyóálló üvegtábla pajzsai, sötét falak, kötelekkel ellátott barikád, számtalan, a jobb rálátásért küzdő látogató és a folyamatosan zümmögő kamerák jelenlétében: a textus más olvasók jelenléte nélkül nem olvasható. Nem teljesen ugyanolyan, mint a Bloomingdale’s kiállítás idején, de azért semleges légkörnek sem nevezhetnénk. Érvélem szerint tehát a *Mona Lisa* Louvre-beli textusa nem csupán festmény, hanem színrevitel, egy olyan inszcenírozás, amelyben a mű kulturális státusa azáltal képeződik le, hogyan mutatják, illetve fogadják be. Véleményem szerint ez sem nem inkább, sem nem kevésbé fontos, mint hogy Wordsworth kvartóban vagy éppen duodecimóban jelentette-e meg művét. Feltételezem, hogy egy kurátor számára fontos, hogy a szóban forgó *Mona Lisa* Leonardo *Mona Lisája* vagy hamisítvány; de egy ilyen jellegű kérdés csak egy adott közönség számára, meghatározott okokból lehet fontos, így nem helyettesíti a műalkotással való egyéb társadalmi találkozásokat, és ily módon nem is demonstrálja, hogy maga a festmény már a mű is egyben: a műalkotást mindig textusokkal való találkozásaink alapján fogjuk látni, így gondolkozunk, írunk róla, hasonlítjuk össze más művekkel, nem pedig kizárólag az „eredeti” nézőpontjából. A képzőművészet terén az eredeti privilegizált helyzetéről való beszéd majdhogynem ugyanolyan felhangokat kelt, mint a szerzői intenciók melletti kardoskodás az irodalomban.

Talán érthető, hogy mind a művészet, mind az irodalom világa erősen vonzódik az eredeti képzetének pszichológiai erejéhez, ami egyfajta elsőséget, és ezáltal elsőbbséget is implikál. A három Chardin-festményt azért

tekintik néha problematikusnak, mert egyik sem hordozza magán annak nyomait, ahogyan készült, vagy annak, hogy vázlat lenne: semmi nincs abból a tétovázásból, kétségből vagy bizonytalanságból, amit mondjuk Keats *Szent Ágnes-estéjének* vázlatánál érezhetünk. A röntgensugár nem mutatja meg azt a részt, amelyet *pentimentiként*, vagyis a kompozíció érintő változtatások bizonyítékaként ismerünk. Nincs más, csak maga a végleges alkotás; és nem is csupán egy, hanem három, és úgy tűnik, mindegyik valamiféle elveszett eredeti alapján. Ebben az esetben amellet is érvelhetnénk, hogy az eredeti nem az a valami, amit egy galéria falára akasztunk, hanem inkább valami, ami a festőműhelyben maradt, ott nézték, tanulmányozták, vagy akár meg is semmisítették. Vannak közöttünk olyanok, akik számára az ilyen, feszültséggel teli textusok sokkal beszédesebbek és érdekesebbek, mint a befejezett alkotások: olyan textusok, amelyek felszínre hozzák a bizonytalanságnak és a magabiztosság hiányának ama félelmét, amely az éppen kibontakozó esztétikai formák velejárója. Ezen textusoknak különböző értéket tulajdoníthatunk; egyeseknek ez jelent mindent, másoknak semmit. Azok az esztétikai, társadalmi és politikai kérdések, amelyek a kultúra területét illető kutatásokat képezik, ily módon nem válaszolhatók meg egyetlen textuális állapot alapján; így azt találjuk, hogy vizsgálódásunk iránya szabja meg, mely szövegfajtákat részesítjük előnyben. Önmagukban sem a végleges alkotás(ok), sem az eredeti(k) nem elegendő(k).

A változó határok és a többszörös textusok más oldalról is megközelíthetők a művészetekben. Az 1980-as években az autonóm műtárgy egyfajta töredezésen ment át, hiszen a konceptuális művészek az 1960-as évektől újraalkottak, illetve rekonstruáltak bizonyos műalkotásokat, amelyek állaga vagy megromlott, vagy amelyek (méretük vagy törekenységük miatt) nem voltak jól szállíthatók. A két kulcsszó – „újraalkotás” és „rekonstrukció” – gyakran előkerül az 1960-as évek konceptuális és minimalista művészetével kapcsolatban.<sup>35</sup> A szövegkritikai „reprint” fogalomhoz hasonlóan szemantikailag egyik szó sem pontos. Azt például tudjuk, hogy a reprint nem jelent szó szerint újranyomást, hiszen azon körülmények,

<sup>35</sup> Susan Hapgood „Remaking Art History” című esszéje (*Art in America* 1990. július, 114–123, 181) kitűnő bevezető e művészeti korszak terminológiájához és problematikus kérdéseire.

amelyeknek létét köszönheti, ahogy korábban is említettem, egyediek. Amikor egy műalkotást újraalkotnak, az hasonlóképpen valamiféle egyedi feltételnek köszönheti létét, attól függetlenül, hogy ez a feltétel a szerzői intenció eredménye-e: gondoljunk például *Dávid* hasonmásának esetére. És nemcsak az újraalkotások és reprintek jelenléte a fontos, hanem bizonyos esetekben ezek hiánya is (például a *Sátáni versek* puhafedélű kiadásának kirívóan hosszú késése), amely épp ennyire jelentős, illetve annak kellene lennie.

Amennyiben az írók, fájdalunkra, tudatában vannak azoknak a kockázatoknak, amelyek a kézirat lezárása és nyomtatásban való megjelenése(i) között állnak fent, a képzőművészeknek is tudniuk kellene a hasonló, műveik elkészítését és kiállítását érintő feltételekről, különösen olyan munkák esetében, amelyek nem a művész keze által jönnek létre, hanem mások készítik el, a művész instrukcióit követve. Az 1960-as, 1970-es és 1980-as években számos szobrász tartozott ebbe a kategóriába. Az ideális szituáció az, amikor a művésznek van valamiféle ellenőrzése afölött, ahogy a műalkotást kialakítják és kiállítják (gondolhatunk itt arra, milyen különösen vonakodott mind Mark Rothko, mind Clyfford Still attól, hogy műveiket más művészekkel közösen állítsák ki, és ehelyett inkább olyan, saját kezűleg kialakított környezetet hoztak létre, ahol az ő, és csakis az ő művészetüket mutatták be). Rothko tulajdonképpen az 1950-es évek (amikor a festőállvány helyett a falfestmények kerültek előtérbe) és az 1960-as évek (amikor pedig a falfestmények helyett az installációk) közötti átmenet kulcsfigurája, hiszen az ő megbízásos fali installációi (a két DeMenil megbízására készült houstoni Rothko Chapel és a végül kiállítatlanul maradó Seagram Mural Project) mindkét évtized ideáljait magukban foglalták, erősen hangsúlyozva a növekvő érdeklődést a szó lehető legteljesebb értelmében vett bemutatás iránt, valamint a művész jogát arra, hogy ellenőrzése alatt tartsa, illetve ellenkező esetben akár meg is vétőzza a bemutatót.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Itt megint Rothko játszhat fontos szerepet: amikor a Seagram Projectre kapott megbízást elfogadta (az épületet Philip Johnson tervezte, a festmények pedig a Four Seasons étterem egyik termébe kerültek volna), Rothko a nagyozolást illető nemtetszésének hangot adva azt mondta egy barátjának, hogy úgy fogadta el, „mint kihívást, szigorúan rosszindulatú szándékkal. Remélem olyat festek, ami minden fattyúnak elveszi az étvágyát, aki valaha enni fog abban a teremben” (John FISHER, „Portrait of the Artist

Egy ilyen eset nemrégiben, 1989-ben is történt, amikor a Los Angeles-i ACE galéria kiállított egy másolatot, amely Donald Judd nagy, galvani-zált acélszobráról készült. Az eredeti az olasz iparos, Giuseppe Panza gyűjteményében volt; de ahelyett, hogy Amerikába szállította volna a szobrot, Panza inkább „kölcsonadta” a galériának, oly módon, hogy felhatalmazta őket egy másolat készítésére, Judd beleegyezése és tudta nélkül.<sup>37</sup> Amikor Judd végül értesült a szobor újdonsült textusáról, akkor kezdeményezte a szobor megsemmisítését, és sikerrel is járt. Azon túl, hogy leveleket küldött a vezető művészeti magazinokhoz, hogy álláspontját megmagyarázza, feladott egy negyedoldalas hirdetést is e magazinok egyik legismertebbikében, az Artforumban:

A LOS ANGELES-I ACE GALÉRIA 1989 ŐSZI SZOBORKIÁLLÍTÁSÁN SZEREPLŐ INSTALLÁCIÓT TÉVESEN TULAJDONÍTOTTÁK DONALD JUDDNAK.

E DARAB MEGALKOTÁSÁRA GIUSEPPE PANZA ADOTT FELHATALMAZÁST DONALD JUDD BELEEGYEZÉSE ÉS ENGEDÉLYE NÉLKÜL.<sup>38</sup>

Judd ellenőrzés iránti vágya érthető, a dokumentumok azonban azt mutatják, hogy Judd soha nem a kérdéses szobrot adta el Panzának, hanem sokkal inkább (John Merryman jogtudós kifejezésével élve) azt a „jogot, hogy e művet bizonyos körülmények között létrehozza”.<sup>39</sup> Szövegkritikai nézőpontból éppen ezek a különböző textusok és „bizonyos körülmények” azok, amelyek annyira életbevágóak egy mű szövegtörténetének dokumentálásakor, legyen az akár vers, akár minimalista szobor.

A probléma itt részben Judd munkásságának természete. Mert bár megveszekedett perfekcionista, sok szobra úgy készült el, hogy tisztán

as a Young Man”, *Harper’s Magazine* 1970. július, 16–23.) Később Rothko azzal a kifogással, hogy nem tudta, hogy a festményei az étteremben lesznek kiállítva, teljesen visszalépett a megállapodástól. Lásd Michael Compton esszéjét a következő kötetben: *Mark Rothko. The Seagram Mural Project*, Tate Gallery, Liverpool, 1988, 8–17.

<sup>37</sup> Donald JUDD, „Artist Disowns ‘Copied’ Sculpture”, *Art in America* 1990. április, 33.

<sup>38</sup> *Artforum* 1990. március, 80.

<sup>39</sup> Idézi: Patricia FAILING, „Judd and Panza Square Off”, *Artnews* 1990. november, 146–151. Lásd még: HAPGOOD, *I. m.*, 181.

materiális alapon lehetetlen elkülöníteni másolatot és eredetit, ez pedig az ontológiai érveket eleve semmissé teszi. Judd talán nem értene ezzel egyet, azt állítaná, hogy ő látja a különbséget; de ez éppen olyan, mintha azt mondanánk, Michelangelo is ki tudta volna választani a hamis *Dávidot*: ez elkülöníti a textusokat, de nem tagadja le őket. A kérdés nem az, hogy melyik textus autentikus, mert az őket kialakító körülményeket tekintve mindkettő az. Hanem inkább az, hogy miért létezik egynél több szöveg, és hogy ez mit jelent. A művészettörténészek, a szövegkritikusokhoz hasonlóan, gyakran tekintenek úgy magukra, mint akiknek az a feladata, hogy a kultúra textusainak „tisztaságát” felügyeljék; de amikor a hamisítványok, másolatok és nem hivatalos szövegek háttérbe szorítása vagy jelentéktelensége mellett érvelnek, olyankor tulajdonképpen a kultúra történetének cenzoraivá változnak át. Judd, bármilyen sikeresen semmisítette is meg galvanizált acélszobrának az ACE galériában található textusát, a textus létrejöttének elsődleges okait nem tudta és nem is tudja megsemmisíteni.

Az utóbbi időben a szerzőség nyilvános tagadására több alkalommal is sor került a művészet világában.<sup>40</sup> Úgy tűnik számomra, hogy ha megkérdeznénk, miért szembesülünk mostanában autorizálatlan textusok ilyen mérvű elburjánzásával (erről valahogy Byron jut az ember eszébe), talán adódhat néhány érdekes válasz azzal összefüggésben, ahogy a művészet az 1980-as években ugrásszerűen árucikké vált – ami arra emlékeztet, hogy a művészet több, mint pusztán kulturális tevékenység. A művészet üzlet, és az 1980-as évek meg is ünnepelte eme warholi ideológia csúcspontját azzal, hogy az üzletből művészetet csinált. Amikor Donald Trump megvásárolta a Plaza Hotelt, egész oldalas hirdetést tett

<sup>40</sup> Joseph Beuys munkái állandó problémát jelentenek, mivel Beuys gyakran úgy hozott létre művészeti alkotást, hogy ravasz módon már meglévő tárgyakat alakított át és adta hozzájuk aláírását. Egy nemrégiben megjelent egész oldalas hirdetésben Lucrezia De Domizio Durini arra figyelmezteti az olvasókat, hogy a Beuys által készített másolatok mindegyike szerepel a *Joseph Beuys Multiples* című katalógusban, majd a következő felhívással élt: „Ezen kívül szeretnék mindenkit tájékoztatni, hogy a PC0164D számú külső motorral rendelkező, »Irma« nevű vitorlást, amely 1989 júniusáig Giuseppe Durini báró tulajdonát képezte, Joseph Beuys soha nem látta el kézjeggyével, és nem a művész munkája.” (Képtelen voltam dokumentálni a hirdetésről készült fénymásolatom eredetét, és a dolgomat csak tovább nehezítette az a tény, hogy a mutatók [mint például az *Art Index*] még akkor sem listáznak hirdetéseket, amikor azok – Judd Artforum-hirdetéséhez hasonlóan – fontos textuális és történelmi erővel bírnak.)

közzé a *New York Times*-ben, hogy e jellegzetes épületet illető saját művészi intencióit dicsőítse az üzlet diskurzusának a művészet diskurzusával való felcserélése révén: „Nem épületet vásároltam, hanem egy mesterművet – Mona Lisát.”<sup>41</sup> Most ez talán nem is tűnik annyira fontosnak, de megkockáztatnám, hogy eljön az az idő, amikor az egyes műalkotások valamilyen fajta textuális elemzése jelentős szerepet fog játszani e művek társadalmi és gazdasági státusának értelmezésében. Judd hirdetése egyébként éppen az a fajta dokumentum, amelyik a történelem ajtaján kopogtat. Képzeli el egy John Keats által az *Annals of the Fine Arts*-ban megjelentetett hasonló hirdetésnek a kiadást érintő következményeit: „Az *Óda egy görög vázához* című költemény végén található idézőjelek elhagyását a Kiadó hagyta jóvá John Keats engedélye és beleegyezése nélkül.” Lehet, hogy Judd vakmerő művész, de éppen ez a fajta vakmerőség teszi azzá, ami.

Tűnjön ez akármilyen meglepőnek, de éppen ez a vakmerőség vált ugyancsak döntő mozzanattá abban, hogy az utóbbi évekbeli, még szokatlanabb textuális eltévelyedésekről tudósító dokumentumok megőrződtek. Egy különösen érdekesítő, dokumentált eset a francia művész, Daniel Buren reakciója a *Bilderstreit* kiállításra, melyet a Ludwig Múzeum rendezett Kölnben, 1989 tavaszán. A rengeteg panaszra érkezett reakcióként, melyek szerint a kiállítás Köln üzleti célú galériáiban bemutatott művészeket favorizálja, Buren megkísérelte visszavonni munkáit a kiállítástól. De mivel a szóban forgó művek nem Buren tulajdonában voltak (a szerzői jog az Egyesült Államokban és Európában nem nyújt védelmet a képzőművészetnek az engedély nélküli kiállítás ellen, ahogyan ezzel szemben az irodalomnak védelmet nyújt az engedély nélküli publikáció ellen), Buren közvetlenül nem vonulhatott vissza. Ehelyett inkább publikus nyilatkozatot tett, amelyben bejelentette, hogy a *Bilderstreit*-ben kiállított munkája „hamisítvány, egészen addig, amíg el nem távolítják a kiállítástól”.<sup>42</sup>

Buren álláspontja egy szokatlan, de különösen fontos belátást nyújt számunkra. Az elgondolás, mely szerint egy materiális alkotás az egyik

<sup>41</sup> *New York Times* 1988. szeptember 14., A32.

<sup>42</sup> „[J]e déclare que le travail exposé sous mon nom à *Bilderstreit*, est un Faux aussi longtemps qu'il ne sera pas ôté de cette exposition,” *Galleries* 31 (1989. június–július), 94.

kontextusban autentikus, egy másikban pedig nem az, újabb következtetéseket tesz lehetővé a textuális tér tárgykörét illetően, illetve abban az összefüggésben, hogy hogyan reprezentálható a tér időként („hamisítvány, egészen addig, amíg el nem távolítják a kiállításról”). A tér kifejezést általában szó szerint értjük, ám tekintve, hogy e térnek olyannyira nehéz körülírni a határait, célszerűnek tűnik ezt az időképzetekre redukálni, amelyek nyilvánvalóan behatároltabbak, és eredményesen konceptualizálhatók eseményként. A történeti tér ily módon a társadalmi és politikai terekkel összefüggésbe hozott műalkotásokból összeálló történetek növekedéseként jeleníthető meg. Mivel egy gyűjtő vagy múzeum által birtokolt műalkotások általában nem a művész irányítása alá tartoznak, és mivel a jogi kitételek (a Berni Egyezmény által meghatározott erkölcsi jogokat és az alkalmazható szerzői jogokat is ideértve) csupán korlátozott védelmet biztosítanak (amelyek legtöbbször a jogtalan reprodukciókra vonatkozik),<sup>43</sup> Buren figyelmeztetése afféle ontológiai csúsztatást követ el: a Buren, amely nem is Buren, végül majd visszaalakul Burenné. Nem önmagában a festmény az, ami itt a textust konstituálja (tulajdonképpen amikor Buren közreadta nyilatkozatát, akkor éppen nem is tudott róla, mely munkáit akarják kiállítani), sokkal inkább maga a *Bilderstreit* kiállítás konstituálta azt a textuális keretet, amelyen belül a műveket olvasták, illetve ami még fontosabb, nem olvasták.

Ezen a ponton megvizsgálnék néhány, ehhez kapcsolódó térproblémát, visszatérve Richard Serra munkájának tárgyalásához, akinek *Square Bar Choker* című szobrát a chicagói Donald Young Galériában állították ki 1989 nyarán. A *Square Bar Choker* két melegen hengerelt acélrabból áll: egy nagy táblából, amely megközelítőleg 150×150×5 cm, és a galéria egy sarkát osztja ketté, illetve egy 23×23×150 cm-es tömbből, amelyet a tábla felső sarkára helyeztek fel, és a sarok felé tart, oly módon biztosítva a szobor egyensúlyát, hogy azt az egymást metsző falakhoz erősíti. Érvelhetnénk amellett, ahogy maga Serra is tenné, hogy a szobor egyszerre itt kezdődik és végződik: hogy ez a tömeg kiegyensúlyozásáról, elhelyezéséről, megtámasztásáról és rögzítéséről szóló tanulmány, amely ugyanakkor a tömeg pszichológiai hatásairól szól. Serra 1987 és 1989 között készült

<sup>43</sup> Ezen kérdéseket nemrégiben tárgyalta Martha BUSKIRK, „Commodification as Censor”, *October* 60 (1992. tavasz), 82–109.

munkáihoz írt katalógusában van egy általa írt esszé, amelyben röviden megemlíti e témák mindegyikét,<sup>44</sup> amelyek jól jellemzik a Serra munkái által megkívánt elrendezést is: a megmutatkozó finom egyensúlyt, amely létrejöttékor már nem finom egyáltalán. „Ezek a darabok nem veszélyesek – jegyezte meg Serra egy interjúban –, ezek a darabok soha nem estek le – egyikük sem –, miután felállították őket.”<sup>45</sup> A veszély inkább akkor mutatkozik meg, amikor a szobrok felállítására és lebontására kerül sor hivatásos emelőgép-kezelők bevonásával, az eddigi számok ugyanis Serra munkájának nehézségéről vallanak: egy gépkezelő meghalt a szobor a minneapolis Walker Art Centerben történő felállításakor 1971-ben, egy másik pedig a lábát veszítette el a Leo Castelly Galériában, amikor az egyik darab felborult lebontás közben.

Nem teljesen váratlan fejlemény, hogy Serra munkáinak kiállítása olyan folyamat, amely valamekkora kockázati tényezőt foglal magában, különösen amikor hatvan (vagy több) tonnányi hatalmas és nehéz, szabályellenesen elmozdított alkotásról van szó.<sup>46</sup> Ezt bizony semmiképpen nem nevezhetjük könnyűnek, és hogy Serra ki tudja gondolni és el tudja érni a kívánt eredményt, az részben annak köszönhető, hogy leggyakrabban egy emelőmesterrel – Ray La Chapelle-lal – dolgozik. Tulajdonképpen a gépkezelők alkotják a legfontosabb láncszemet ebben az együttműködési folyamatban, hiszen ők semlegesítik a műben rejlő fizikai feszültségeket. Amikor egy installációt befejeznek, akkor ami megmarad, az nem maga a feszültség, hanem a feszültség illúziója: a bizonytalanság. Ez a művészet jóval összetettebb, mint ahogy azt általában gondolják, részben azért, mert Serrának megvan az a képessége, hogy a művészetről Richard Serrára irányítsa a figyelmet: egy alkalommal átfogó hirdetést publikált az *Art in America* hasábjain (egy, a Leo Castelly Galériában rendezett kiállítás részeként), amelyben (a *Titled Arc* eltávolítására reagálva) más dörgedelmei között kinyilvánította, „Az Amerikai Egyesült Államok

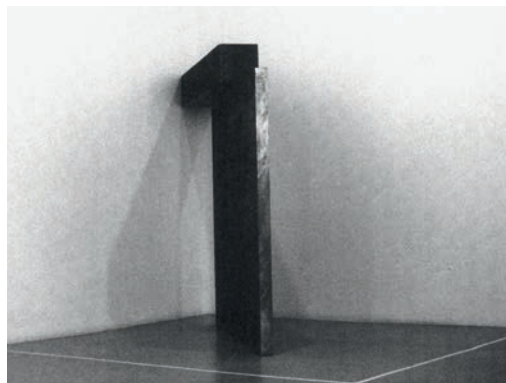
<sup>44</sup> Richard SERRA, *Richard Serra. Sculpture*, Pace Gallery, New York, 1989.

<sup>45</sup> Robert Morgan interjúja Richard Serrával, *Flash Art News*, 1989. január-február.

<sup>46</sup> Minden installáció hordoz váratlan veszélyeket. Christo látszólag szelíd *Umbrellas* című alkotása két embert ölt meg 1992-ben; az egyiket, amikor egy esernyő kiszabadult talpatatóból és egy nézőre zuhant, egy másikat pedig, amikor egy darukezelő elektromos ütést szenvedett az installáció lebontásakor, a daru ugyanis egy elektromos vezetékhez ért.



felsőháza cenzúrárt működtet” és „Az Amerikai Egyesült Államok kormánya megfosztja a művészeket erkölcsi jogaiktól”.<sup>47</sup> Talán ez Serra legzavaróbb művészi oldala, aminek megvan az a hatása, hogy lehetetlenné tegye az emberek számára a Serra munkáiban való komoly elmélyülést, amelyet pedig megérdemelnek. Úgy vélem, van valami ridegség, egyúttal nagyszerűség abban, ahogyan Serra esztétikája megköveteli ezt a tökéletes precizitást, amely kevés más művész munkájában lelhető fel. Ez az egyik oka annak, hogy a *Titled Arcot* eltávolították: túl jól működött, hiszen túlságosan is beleillett saját terébe. Egy bizonyos értelemben minden, amit Serra csinál, a megfelelő egyensúly és a megfelelő illesztés eléréséről szól: még hatalmas rajzait nézve (amelyeket nemrégiben, 1994 tavaszán mutattak be a New York-i Dawing Centerben) is az lehet az érzésünk, hogy minden milliméter számít, még egy ilyen óriási dimenziókban működő munkánál is. Hogy számít vagy sem, az nem is lényeges; inkább az a fon-



2. Richard Serra, *Square Bar Choker*, installáció, Donald Young Galéria, Chicago, 1989. Fotó: Diane K. Brentnari.

tos, hogy olyan érzést kelt, mintha számítana. Pontosan ez az oka annak, hogy a *Square Bar Choker* Donald Young Galériában rendezett kiállítása alapos megfontolást igényel. A *Titled Arcot*ól eltérően a *Square Bar Choker* stabilitása és biztonsága elsősorban az egyensúlytól és a tapadástól függött. Ennek az elrendezésnek a megóvása érdekében az installációt úgy alakították ki, hogy önmagáról tudva irányíthassa a hallgatóságot: egy kis tábla a falon arról tájékoztatta a látogatókat, hogy a szobrot tilos megérinteni, miközben a galéria szürke betonpadlóján lévő fehér ragasztószalag megteremtette azt a határt, amely implicit módon arra figyelmeztette őket, hogy ne lépjenek át rajta.

<sup>47</sup> *Art in America* 1989. október, belső borító.

A tábla, amely azt hozza tudomásunkra, hogy ne érintsük meg a szobrot, stratégiai szempontból került rögtön az installáció bal oldalára (ez az olvasás természetes kezdőpontja), szemmagasságban. Ahogy a szobor felé közelítünk, azt találjuk, hogy a tábla megtöri a galéria minimalista légkört; nem számítottunk rá, hogy itt nyelvvel fogunk találkozni. A tábla ezáltal félrevon minket, hogy elolvassuk üzenetét, majd elhessegetjük, és visszatérünk a szoborhoz. De arra jövünk rá, hogy nem tudjuk elhessegetni sem fogalmilag (hiszen arra vonatkozó parancsot ad, hogy miként tapasztaljuk meg a szobrot), sem konkrétan, mert elhelyezkedése szerint, bár nem uralkodik az installáció felett, mégis része marad: a tábla vagy a szobor mellett van, vagy – beszédesebb módon – a szobor mögött, míg a szalag – amely a tábla figyelmeztetésére emlékeztet – az elől húzódo határvonalat húzza meg. Ily módon a szobrot a megérintését tiltó figyelmeztetés dobozolja, jobban mondva keretezi be.

Ezen a ponton talán a munka szándékolt ironiája mutatkozik meg. Serra azt mondja nekünk, hogy a szobrai biztonságosak, de a padlón lévő szalag mást mond, és ez a szalag ebben az esetben nem tért el a tipikus megoldástól: három másik Serra-szoborral kerültem az utóbbi időben személyes kontaktusba (a philadelphiai Lawrence Oliver Galériában, 1988-ban; a washingtoni Hirshhorn Múzeumban, 1990-ben; és a New York-i Pace Galériában, 1991-ben), amelyek hasonlóképpen el voltak választva a látogatóktól.<sup>48</sup> Ez a távolság azért zavarba ejtő, mert a *Square Bar Choker* konceptuális súlya nem az acélban van, amit nem érinthetünk, hanem a táblában és a szalagban, amelyek közlik velünk, hogy nem érinthetjük meg azt. Ha az acéltábla és az acélrúd történetesen papírmáséból készült volna, a műalkotás befogadásán ez egészen addig nem változtatna, amíg ez a tény rejtve lenne előlünk. Mindannyian tudjuk, hogy a művészet hazudik; azt nem tudjuk, hogy *mikor* hazudik, és *mikor* mond igazat. Vágyainknak csalódást okoz, hogy meg van tiltva számunkra a további vizsgálódás, és további csalódást okoz, amikor rájövünk, hogy a szobor megérintésére irányuló vágyunk ilyen sokat jelent. Úgyhogy visszalé-

<sup>48</sup> A Lawrence Oliver-szobor (*Keystone Prop*) előtt volt egy kis (körülbelül 30 cm) piros szalag a földön; a Hirshhorn-szobor (2-2-1: *To Dickie&Tina*) egy körülbelül 45 cm magas plexifalal van elválasztva a közönségtől; a Pace Gallery-installációt pedig (*LA Cross*) egy sarokba dobozolták be a padlón fehér szalaggal és egy kis „Megérinteni tilos” táblával a szomszédos falon.

pünk egy, a beletörődést jelentő pozícióba, egy olyan pozícióba, ahol az interpretáció nagyrészt a művészetbe vetett hitünkön, és az azt keretező nyelven múlik. A figyelmeztetés néha úgy kerül elénk, hogy szinte szándékosan a szobor megérintésére bátorít minket, mintha kihívást intézne hozzánk, hogy *hihetünk-e* a felszólításnak. A kanadai National Gallery of Artban, Ottawában van egy másik Serra-installáció (*Davidson Gate*, 1970), amely két függőleges, 243×243 cm méretű acéltáblából áll, melyeket az élükre állítva egyensúlyoztak ki, és egy kis szoba szemközti sarkai-  
ba támasztották ki őket. Itt azonban nincsen szalag a padlón. Ehelyett egy kétnyelvű (francia/angol) falfelirat látható a szoba bejáratánál; az angol nyelvű rész így hangzik:

Figyelmeztetés / Vigyázat!

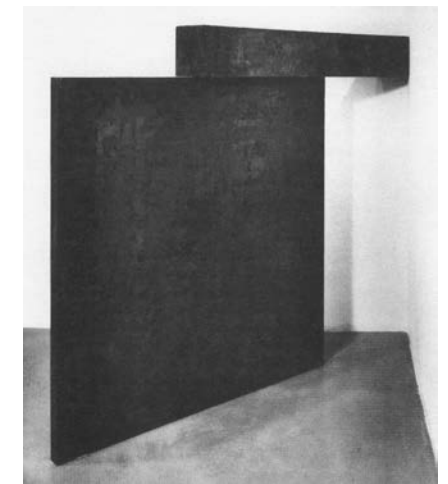
A nagy tömeg és a finom egyensúly ezen alkotás alapvető tulajdonságai. Az acéltáblák megérintése, meglökése, megnyomása vagy másféle tesztelése tilos.

Gyerekek csak felnőtt felügyelettel léphetnek be.

Természetesen bemehetünk, és a „Megérinteni tilos” tábla figyelmen kívül hagyásával egyszerűen megérinthetjük a szobrot, ahogy némelyek ezt kétségtelenül meg is teszik. Ez az érintés a vágy kapitulációja: elmosza a szem és a tárgy közötti különbséget, ezzel folytonosságot hozva létre a kettő között. De az érintés nem feltétlenül vonja maga után a megérintett igazságának érzékelését, vagy tudomásul vételét. Ehelyett a találkozást mint tapintásos viszonyt, mint beteljesülést rögzíti. A Louvre egyik folyosóján, nem messze a *Mona Lisától*, egy életnagyságú, *Resting Gladiator (Pihenő gladiátor, 1780)* című bronzszoborra, C. Louis Valadier alkotására bukkanhatunk. A rajta lévő patina sötét umbrabarna, majdnem fekete színű, ám az érintés emberi vágyának egyértelmű bizonyítékaként, a Louvre minden protokolláris előírása ellenére, az egyik lábfej nagylábujja fényes, sima, színe pedig aranyba hajló bronz. Részben azért érintjük – érintjük, csipkedjük, csiklandozzuk – meg, mert nem kaptunk nyílt felszólítást arra, hogy ne tegyük, részben pedig mert a világító felület jelző és hívogató fényként működik, hogy folytassuk a tradíciót, és kerüljünk

tiltott viszonyba egy Louvre-beli szoborral. Ez a Fényes Lábuji Szindróma: hajtóereje a vágy, és nem a tudás. Valadier *Gladiátor*ának megérintése nem más, mint *lopott* érintés, mely által kleptomániánk intenzitását a végletekig fokozhatjuk, itt ugyanis olyasvalamit lopunk el, aminek egyáltalán semmilyen értéke nincsen. Még csak nem is hengegetünk tolvajlásunkkal; ez élmény, perverzió, amely nem megosztható. A „Megérinteni tilos” tábla, amely a Donald Young Galériában Serra szobrához kapcsolódik, az intézményes fennhatóságot reprezentálja, de a mi lelkiismeretünk számára nem zavaró ez a fennhatóság. Tudniillik nem azért vagyunk gondterheltek, mert nem tudjuk, mi történik velünk, ha megérintjük a szobrot; inkább azért aggódunk, mi fog történni a szoborral. Felborul-e, vagy sem? Éppen jórészt e kérdés meg-*nem*-válaszolása, ambivalens székszisünk számára való nyitva hagyása révén képes e darab fenntartani magát; és ez az egyik oka annak, hogy a *Square Bar Choker* és Serra más, az alátámasztáson alapuló munkái minden valószínűség szerint nem járulnak hozzá a Fényes Lábuji Szindróma kialakulásához.

Serra *Square Bar Choker* című alkotása a többszörös textus fogalmára is kitűnő példa, de ez a példa sokkal szorosabb összefüggésben áll a *Mona Lisáról* szóló korábbi érvelésemmel, mint Chardin *Szappanbuborékok* című alkotásával. Míg a *Square Bar Choker* Donald Young-féle installációja a műnek egy textusát valószínűsíti meg, Serra legutóbbi szobrainak a Pace Galéria által kiadott katalógusa, amely egy a szoborról készült fotót is tartalmaz, ugyanazon műalkotásnak egy külön textusát hozza létre, és mindkét textusról elmondható, hogy saját



3. Richard Serra, *Square Bar Choker* (1989). A reprodukció a következő forrás alapján készült: *Richard Serra. Sculpture* (Pace Gallery, New York, 1989, 47). Fotó: Michael Tropea.

eltérő (de összefüggő) kritikai lehetőségeit mutatja be.<sup>49</sup> A Pace Galéria katalógusa egyetlen fotót és leírást közöl az installációról, ahol a fotó az a szem, amellyel a szobrot nézzük, egy olyan szem, amely nagyrészt korlátozza periférikus látásunkat. Látjuk a szobrot mint törekeny, egyensúlyt kereső eseményt, de nem látjuk a padlón lévő szalagot vagy a falon lévő figyelmeztetést. Amikor megnéztem a kiállítást, és megkérdeztem, hogy készült-e fotódokumentáció az installációról, biztosítottak róla, hogy igen; de amikor megkérdeztem, hogy a szalag és a figyelmeztetés is rajta van-e, azt a választ kaptam, hogy „Nem, az az embereknek szól.”

Ez két szempontból is jelentéssé lehet: először is nyílt (bár nem magától Serrától származó) elismerése annak, hogy a szalaghatár és a falon olvasható figyelmeztetés tudatosan és szándékoltan játszott közvetítő szerepet a szobor és miköztünk – mintegy felügyelve látogatásunkat. Másodszor pedig implicit elismerése annak, hogy a katalógus egyidejűleg el van választva az emberektől, ugyanakkor elérhető is marad számukra. Nincs szükség arra, hogy a katalógus megmutassa a szalagot vagy a feliratot, mert az *már maga is* közvetítőként van jelen szobor és ember között; tehát a katalógus úgy működik, mint a ragasztószalag, az a biztos távolság, ahonnan a szobrot néznünk lehet. A katalógusban nem tudjuk felborítani Serra szobrait, azok pedig nem tudják levágni lábunkat; illetve a katalógusban lévő szobrok nem igényelnek a felelősséget meghatározó biztosítási szerződést. És közönségként meg sem kopogtathatjuk őket: a szobroktól elválasztva a leírás szövegében és a fotó által teremtett kontextusban bízhatunk, ha meg akarunk bizonyosodni a súlyukról. A katalógusban még egy, a szobor alsó élét támasztó alátétet is észrevehetünk, ami felhívás arra, hogy ezt a szóban forgó teherbíró képesség jeleként olvassuk. Mégis megkérdőjelezhetetlen marad, hogy a nyelv mindkét esetben a szobrot illető tapasztalatunk közvetítőjeként tételezi magát. Az már talán inkább meglepő, hogy itt a nyelv fogalmi súlya is változik.

<sup>49</sup> Érdemes megjegyezni, hogy az *MLA Handbook* (1988<sup>3</sup>) implicit módon felismeri ezt a különbséget miközben a művészeti alkotások hivatkozási rendjét leírja. Az „eredeti” mű használatokor arra az intézményre kell hivatkozni, ahol azt tartják, vagy kiállították; reprodukció (dia vagy fotó) esetében a művet kezelő intézményt és a képet megjelentető orgánomot is meg kell jelölni (149, 4.8.9. rész). Számomra ez kitűnő paradigmának tűnik; de hány olyan kritikus lesz, aki bevallja, hogy nem látta a mű „eredeti-jét”, amelyről éppen ír?

A katalógusban úgy olvassuk, mint olyasvalamit, ami szükségszerű és elkerülhetetlen; a galériában azonban azzal szembesülünk, hogy valamilyen szokatlan hatalomra tett szert. Nem igazán látszik kétségesnek, hogy a jövő még több textuális helyzetet biztosít majd a *Square Bar Choker* számára – talán még egy olyan hipotetikus textust is, ahol nincs szalag a padlón, nincs a falon figyelmeztetés, csupán tudatunk terhe: megérintsük-e, vagy ne?

### Textuális tudat

Serra munkája nem tesz mást, mint hogy meggyőzően figyelmeztet minket az installáció alapvető hídszerepére textus és kontextus között, ahogy egy híd is – bármilyen híd – szinte szó szerint helyspecifikus installáció.<sup>50</sup> Serra installációi nem csak hogy felismerik saját fizikai kontextusukat, de előnyt is kovácsolnak abból (ahogy a katalógusban lévő fotók is), vagy nézőjüket kényszerítik rá, hogy elismerjék azt (ahogy a padlón lévő szalag is). A kortárs művészet esetében használt kritikai nyelvezet, különösen az olyan terminusok, mint „installáció” vagy „tér-specifikus”, folyamatosan arra emlékeztetnek, hogy a kulturális tevékenység legtöbb formája nem általános vagy nominális, hanem valós esemény, amely valós helyen és időben történik. Ritkán áll elő, hogy ezt a specifikus jelleget teljes mértékben a szerző, a művész vagy (hidak esetében) a mérnök jelöli ki. Ahhoz, hogy munkáját létrehozassa, még Serrának is fel kell ismernie azon egyéb erők alakító hatását, amelyek elsődlegesnek bizonyulnak hajlamaihoz vagy vágyaihoz képest: mérnökök, anyagok, terek, gravitáció

<sup>50</sup> Míg alapjában véve minden híd helyspecifikus, a különböző, az adott térhez, az anyagokhoz és a tervezéshez tartozó tényezők egységbe rendezésének nehézségeit lenyűgöző módon példázza Robert Maillart, a svájci Hinterfultigen mellett található Schwandbach-hídja (1933). Mivel az útszakasz mindkét végén szabálytalanul ívelt ellipszissel szembesült, Maillart a horizontálisan ívelt padlózatot vertikálisan ívelt boltozattal kombinálta, és közben főleg egyenes elemeket használt. Az eredmény ragyogóan ironikus. Lásd David BILLINGTON, *Robert Maillart's Bridges. The Art of Engineering*. Princeton University Press, Princeton, 1979, 94–98. A történeti következtetések levonásának problémájával kapcsolatban (a hidak „kontextusának” részletes vizsgálatával) lásd Michel BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985, 12–40.

stb. A szövegkritikusok, amikor megpróbálják feltérképezni, hogyan viszonyul a szerző kiadóihoz és nyomdájához, ezt a folyamatot helyenként úgy írják le, mint valamiféle együttműködést,<sup>51</sup> de ez a szó a beleegyezést (vagy a megegyezést) is magában foglalja, ami azonban nem mindig játszik szerepet. A művész és a kulturális hatások között fennálló kapcsolatot, melynek révén egy szó létrejön és újból létrejön, sokkal inkább jellemzi feszültség, korlátozás és erőszak. Egy textus megtestesülése végül is olyan tetőpont, amely felismeri a szándékok megkerülhetetlen *sikertelenségét*, mely tetőpont aligha alkalmas arra, hogy együttműködésnek nevezzük, hiszen egyszerre csatlakozik létrehozója vágyaihoz és követ el erőszakot rajtuk. Míg a szövegkritika történetileg *sikertelenségként* kezeli ezeket a nem megvalósuló szándékokat, én inkább arra hajlok, hogy a fennálló, megtestesülését meghatározó körülmények győzelmeként kezeljem ezeket. Érzésem szerint van valami egyszerre emberi és együgyű módon figyelemre méltó abban, ahogy a textusok hagyományozódásuk folyamatában újraalakulnak, valami egyszerre figyelemfelkeltő és nevetséges, hiszen a kulturális tevékenységek lezáratlan végű [end-unstopped] szélsőségeit tárja fel. Mi, akik a kultúrát tanulmányozzuk, e tevékenységnek egy igen kis szegmensét képviseljük, és a tudományos intézmények által biztosított előnyös pozíciónk igen korlátozott perspektívát nyújt erre a tevékenységre, mely nagyrészt másodkézből kerül hozzánk, inkább a művészi reprezentációról folyó diskurzusként, semmint közvetlenül művészetként. Ahogy azonban korábban mondtam, a szövegkritika nem a nominális művészetrel foglalkozik, hanem valós textusokkal és valós

<sup>51</sup> Az „együttműködés” terminust Jack Stillinger jó néhány évig preferálta. A legutóbbi időkben, a *Multiple Authorship* lapjain a „együttműködéses szerzőség” [collaborative authorship] kifejezést használta az aktív együttműködések szerző, másoló, kiadó és mások között történő eseményeinek leírására, még ha Keats, és barátja, Richard Woodhouse, illetve kiadója, John Taylor esetében Stillinger fel is ismeri, hogy „Keats az együttműködésükbe való beleegyezésének mértéke nem mindig egyértelmű” (45–46). Hogy ezt együttműködésnek (vagy ahogy T. H. Howard Hill javasolja, „kapcsolódásnak”) nevezzük-e, az leginkább szemantikai kérdés: Stillinger nagyon fontos és nagyon bonyolult témába kezdett. Azt a tényt tekintve véve, hogy a művészet egy igen nagy része a fennhatóság átruházása által jön létre (különösen szobrok esetében), továbbá azt a tényt is figyelembe véve, milyen kevesen vannak annak tudatában, hogy ez milyen gyakorisággal történik meg (Rodin olyan munkákra is ráírta a nevét, amelyeket teljes egészében mások csináltak, és jó néhány aktív festő állított ki olyan festményeket, amelyeket leginkább segítők festettek), úgy tűnik, hogy ezt a fajta együttműködést érdemes volna jóval közelebbről megvizsgálni.

jelenségekkel, és amikor módszertani eljárásai nem képesek a textuális szétterjedés új útjaihoz alkalmazkodni, ahogyan azok a kulturális tevékenység részeként előkerülnek (például a sűrű jelölőrendszerek esetében), olyankor valódi hiányosságokkal kell szembenéznie: saját hiányosságaival. Pontosán emiatt kellene talán több időt tölteniük a szövegkritikusoknak múzeumokban, galériákban vagy akár stúdiókban: a művészeti installációk hangsúlyosan fizikai aspektusa arra emlékeztet, hogy az irodalmi szövegek szintén installációk, és esztétikai jelölő szerepük szintén a kulturális hatások területén ragadható meg. A kiadások, a kiállítási katalógusok és a textuális „reprodukció” más eszközei rendszeresen dekontextualizálják ezen kulturális jelölőket, de e folyamat részeként új kontextusokat is teremtenek, amelyek a kulturális fogyasztás kiegészítő módzatait tükrözik. Azt a fajta stabilitást, amelyre a kiadáselemélet vágyik, így módon saját tevékenységei ássák alá: próbál fenntartani egyfajta szerzőközpontú *status quót*, holott a szerzőközpontú állapot mint valós esemény soha nem létezett, és nem is létezhet. De ez semmiképpen nem ad okot a borúlátásra. A *módszertanként* értett szövegkritika korlátainak felderítése arra ösztönöz minket, hogy inkább *ideológiaként* fogjuk fel. Fontos különbség. Módszertanként a szövegkritika bizonyította hatékonyságát, hasznosságát és kivételes sikerességét bizonyos irodalmak (különösen reneszánsz szövegek) tekintetében, de másféle irodalmak (mondjuk színrevitelre szánt szövegek) esetében alkalmatlansága már-már kínos. A módszertanok érthető módon próbálják bebiztosítani magukat, és elkerülni azon szituációkat, melyek kezelésére nincsenek felkészülve. Ám ha úgy fogjuk fel, mint a textuális tudatot a kritikai tevékenység kiegészítő részeként bevezető ideológiát, akkor itt több lehetőség mutatkozik számára, hiszen éppen ez az, amitől a *Hither, hither, love* több lesz mint költemény, a Chardin-féle *Soap Bubbles* pedig több mint pusztá festmény. Ez arra kényszerít minket, hogy felderítsük és felismerjük azokat a hatalmas tereket, amelyeket a textuális megjelenések betöltenek. A *kontextus* így módon nem határokat rögzít, hanem egy *tevékenységet* – látást, érzést, felfedezést –, ahogy Rilke is bolyong a Cézanne-ok körül, saját útját keresve közöttük, illetve a Cézanne-ok között lévő emberek között. Erről szól a textuális tudat: mozgásról, nem pedig nyugalmi állapotról; átmenetekről, nem pedig elhelyezkedésről. A textusok természetesen elhe-

lyezik magukat, de mindig áthelyezik őket bizonyos, formális modellek alapján nem megjósolható kulturális hatások: egy folyvást átalakulásban lévő emberi kultúra folyvást átalakuló teremtményei.

Hogy úgy zárhassam le ezt a fejezetet, hogy közben mind a szöveg terére, mind annak eseményjellegére felhívjam a figyelmet, szeretnék néhány, egy még szokatlanabb textuális témát, a zenei kalózfelvételeket érintő megjegyzést tenni. A kalózfelvételek nem stúdiófelvételek másolatai, amelyeket illegálisan árulnak; sokkal inkább színrevitelre szánt textusok jogosulatlan másolatai: koncerteké, rádióadásoké, televíziós megjelenéseké stb. Mivel ezek engedély nélkül készült textusok, a legtöbb felvételen szereplő művész megvetéssel gondol rájuk, különösen azért, mert rögzítik az előadás hangkontextusát, mely kontextus magában foglalja az előadásokkal együtt járó normális (azaz: dinamikus, kaotikus) elemeket: rádiórecsegést, lármázó rajongókat, elejtett mikrofonokat stb. Ezek élő zenekari felvételek esetében néha problémát is jelenthetnek: egy 1991 őszi tartott nyilvános fórumon Kurt Masur, a New York-i Filharmonikusok igazgatója arról panaszkodott, hogy minden egyes alkalommal százezer dollárba kerül, amikor a zenekar újabb felvételre gyűlik össze azért, hogy újrairatsszák egy-egy előadás részeit, melyeket a közönség „tönkretett” a köhögésével.<sup>52</sup> Ez elég költséges módja a hangzó anyagban való korrektúrázásnak, különösen mivel maga is tartalmazza azon felvételeket, amelyek „elrontják” a textust. Ezen kívül a műfaj úgynevezett protokollját is előfeltételezi: nem hallhatunk köhögést, miközben Yo Yo Mát hallgatjuk egy csellószólo közepén. Ám ez mindennek ellenére megtörténik, ami azokat a feltételeket tükrözi, melyek között a zenekari bemutatók ténylegesen lezajlanak. Masurt ily módon felmenthetjük, hiszen ő a műfaj integritását és saját igazgatói szándékait próbálja megvédeni, mégsem uralhatja jobban ezeket a feltételeket, mint ahogy egy szerző, vagy képzőművész képes erre. A kalózfelvételek így fogalmi ellenpontot képeznek. Némely körökben éppen növekvő népszerűsége, sőt kivételes szerepre tesznek szert, hiszen hozzájárulnak azon intézményes terek kiterjesztéséhez, amelyekben a zene megmutatkozik. A New York Times popzenei kritikusa, Jon Pareles nemrégiben rövid cikket közölt a kalóz-

<sup>52</sup> Allan KOZINN, „Masur, as Just Plain Kurt, Gives His Audience Some Answers”, *New York Times* 1991. november 21., C15, 21.

felvételekről, amely minden általam olvasott szövegelméleti írásnál tisztábban, hatásosabban és szerényebben hozza szóba a textuális tudatnak a művészetek terén megnyilvánuló különleges értékességét:

Az egyik kedvenc engedély nélkül készült felvételem egy 1988-as Keith Richards koncertről, a Beacon Theaterben készült kazetta. Mint véletlenül tudom, a felvétel hordozható hangrögzítővel, egy pontos sztereó mikrofonnal készült, a készüléket egy szék alá rejtették, a kazetta pedig kész zajtenger, különösen a több generációnyi kazettáról kazettára másolás után. Az ének teljesen hamis, a basszus és a dobok iszaposak, a közönség pedig folyamatosan kiabál és lármázik. Nincs az a lemezkiadó, amelyik vágyat érezne a kiadására; a legtöbb dal azelőtt jelent meg Richards *Talk is Cheap* című albumán. De nagyszerűen hangzik – vad, sárnehéz és féktelen. Benne van a legjobb kalózfelvételekre jellemző titokzatosság: úgy hangzik, mint valami esemény, nem mint holmi termék.<sup>53</sup>

Fordította Mezei Gábor

<sup>53</sup> Jon PARELES, „Bootlegs: Industry’s Bane, Fans’ Bonanza”, *New York Times* 1991. július 21., H24, 25.



## Bibliography

Joseph GRIGELY, „Textuális tér”, ford. MEZEI Gábor = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 118–161.

Joseph GRIGELY, „Textual Space” = Uő, *Textualterity*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, 121-153.