WOLF KITTLER

Irodalom, szövegkiadás és reprográfia

Gisela Kommerellnek

A sajtó, a gép, a vasút, a telegráf premisszák, amelyek ezeréves konklúzióját még senki nem merte levonni.
(Friedrich Nietzsche)[1]

Hah, firkász briganti!
(Henry James)[2]

Lits et ratures.
(Marcel Duchamp)[3]

Az *Ezeregyéjszaka meséi*nek számos története között, amelyek az elbeszélésről szólnak, van egy, amely egy kéziratos hagyományozódás történetét írja le. Ez *Muhammad ibn Szabá'ik király és Haszan, a kereskedő története*.[4] A király – így a fordítás – „fölöttébb kedvelte a társalkodást, a szájhagyományokat, verseket, történeteket, meséket, regéket és eleink históriáit".[5] A kereskedő „nemes lelkű, derék ember volt, nagy tudású és jeles költő".[6] Két ilyen férfiúnak találkoznia kell. A király felszólítja Haszant, hogy meséljen el neki egy olyan történetet, amilyet még nem hallott. Ha teljesül a kívánsága, pazar jutalmat ígér, ellenkező esetben a

1 Friedrich Nietzsche, *Emberi, nagyon is emberi,* II., *Könyv szabad szellemek számára,* ford. Horváth Géza, Cartaphilus, Budapest, 2012, 230. (*A vándor és árnya*, Nr. 248.)
2 Henry James, „Az Aspern-levelek", ford. Udvarhelyi Hanna = Uő, *London ostroma. Három kisregény,* utószó Szegedy-Maszák Mihály, Európa, Budapest, 1965, 302.
3 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits,* szerk. Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975, 157. Ezt a talányt Francis Picabia használta az André Breton által kiadott Littérature folyóirat (Ú. F. Nr. 7, 1922. december) egyik címlapjával kapcsolatban.
4 *Az Ezeregyéjszaka meséi. Az eredeti arab szöveg első teljes magyar fordítása,* V., ford. Prileszky Csilla, Atlantisz, Budapest, 2000, 374–379.
5 *Uo.,* 374.
6 *Uo.*

kereskedőre száműzetés vár. Haszan egy év haladékot kér: „Azután mesélek neked egy olyan történetet, amihez hasonlót nem hallottál soha életedben, és senki más nem hallott hozzá foghatót vagy szebbet nála soha!”[7] A kereskedő viszont, erre az évre házi őrizetbe kerülve, sem olyan helyzeteket nem keres, amelyek különösen kedvezők a költői ihlet számára, sem nem ül íróasztalhoz, hogy megköltse a különös történetet. Inkább kiválaszt ötöt a mamlúkjai közül, akik mind tudnak írni és olvasni, mindegyiknek ad ötezer dínárt, és elküldi őket a világ öt részébe a paranccsal, hogy kutassák fel és hozzák el neki Szajf el-Mulúk történetét. Négy mamlúk üres kézzel tér vissza, az ötödik azonban találkozik Damaszkuszban egy tudós történetmondóval, aki ismeri a történetet. Ez az ember tudja, miről van szó: „Ez nem afféle história, amit az utcasarkon mesélnek, és nem adom át bárkinek […]. Ha ezt a történetet kívánod […], adj száz dínárt, és odaadom neked, de annak öt feltétele van.”[8] A tanult ember a házába tessékeli a mamlúkot, leülteti és kalamárist, tollat és papirost hoz neki. Aztán odaadja neki a könyvet, amelyben feljegyezték a történetet. A mamlúk leírja. Azután felolvassa a tudós embernek a leiratot, hogy az kijavíthassa. Az öt feltétel, amelyet mindenkinek teljesíteni kell ahhoz, aki meg akarja szerezni a történet jogát, így hangzik: nem szabad elmondani az utcasarkon, nők és rablányok előtt, rabszolgák és ostobák előtt, sem pedig gyerkőcök előtt; „csakis emírek, királyok, vezírek és tudós férfiak, írásmagyarázók és más effélék társaságában” adható elő.[9]

Időben, még ha nem is sokkal a Haszan kereskedőnek adott egyéves haladék lejárta előtt tér vissza a mamlúk. Ura gazdagon megajándékozza, és maga is leírja a történetet még egyszer. Előadja a királynak, őt is gazdagon megajándékozzák, és nagyvezírré nevezik ki. A király pedig megparancsolja az írnokainak, hogy a történetet arany betűkkel jegyezzék fel, és helyezzék el a kincstárában. „Ha – így szól a történet vége – bármikor szorongás gyötörte, csak magához hívatta a Kereskedő Haszant, és felolvastatta magának. A történet a következőképpen szól: …”[10]

7 *Uo.*, 375.
8 *Uo.*, 377.
9 *Uo.*, 378.
10 *Uo.*, 379.

Ez a történet, amely egy történet megtalálásáról szól, tartalmaz minden mozzanatot, amelynek jelentősége van a kéziratos formában fennmaradt irodalom számára. Nem az alkotó, hanem a főhős nevében adják tovább, arra szolgál, hogy kisszámú privilegizált hallgató körében adják elő, valamint mindig bizonyos, szóban egyeztetett feltételek mellett jegyzik le újra és újra, miközben a leirat korrigálása hallás után történik.

A történet, amelyet így találtak meg, ennek ellendarabja.[11] Szajf al-Mulúk hercegről szól, aki apja örökségében megtalálja Badí’at al-Dzsamal dzsinn hercegnő képmását, amelybe beleszeret, és amelynek ősképét számos kaland után végül megtalálja. Ami Haszan kereskedő történetében a főhős neve volt, ez esetben egy kép. Míg azonban a kézirat keresésével meg lehet bízni valakit, addig a szeretett nőt személyesen kell megkeresni. Ez a különbség, legalábbis ebben a történetben, egy nő és egy könyv között.

Az, aki ma távkölcsönzésen keresztül rendel könyvet, gyakran ugyancsak obskúrus, nem ritkán szóbeli forrásokból szerzi a bibliográfiai adatokat, és a kérőlap, amelyet útjára bocsát, talán kevésbé kalandos, mégis hasonló utat tesz meg, mint Haszan kereskedő mamlúkja. Egyvalami persze változott: a szerző neve nélkül nem megy semmire. Ha csak a főhős nevét ismeri, amelyen keresztül nemcsak Haszan története, de az antik és a középkori eposzok is áthagyományozódtak,[12] nehéz helyzetbe kerülhet. Kultúránkban ugyanis a törvények kivételével különbségtevés nélkül minden szöveget szerzők nevében hoznak létre és fogadnak be, attól függetlenül, hogy elméleti, történeti vagy fiktív iratokról van-e szó.

Amit Margaret Mead jegyzett fel az Admirális-szigeteki bennszülöttek izgatottságáról, amikor meglátták egy könyv ugyanazon kiadásából származó több példányát, az a mi saját, a könyvnyomtatás által meghatározott történetünk kezdeteit példázza. Ugyanez az izgatottság szólal meg Luther 1528-as német Bibliájának előszavában is:

11 „Szajf al-Mulúk és Badí’at al-Dzsamal királykisasszony története” = *Az Ezeregyéjszaka meséi*, V., 379–440.
12 Az antikvitásból hagyományozott szövegek szerzőségének kérdése ezúttal figyelmen kívül marad, ugyanis túlmutat jelen tanulmány keretein.

Martinus Luther.

Kérem minden barátomat és ellenségemet, mestereimet, nyomdászaimat és olvasóimat, hogy hagyják meg enyémnek ezt az Újtestamentumot. Ha hiányozna belőle valami, készítsenek maguknak sajátot. Jól tudom, mit teszek, és azt is jól látom, mit tesznek mások. Ez a Testamentum azonban Luther német Testamentuma legyen. Most ugyanis végtelen a mesterkedők és okoskodók sora.

És mindenkit óva intek más példányoktól. Hiszen jól tudom, hogy mások mennyire rest és hibás módon nyomják után a miénket.[13]

„Nézzétek! Mindegyik ugyanolyan!"[14] – kiáltanak az Admirális-szigeteki bennszülöttek. Érthető. Luther megállapítása viszont, hogy ez a könyv az enyém, ezzel szemben paradoxnak hat. Egy nyomtatott könyv számára írva ugyanis kizárólag a megállapítás ellenkezőjéről tanúskodik: nevezetesen arról, hogy a lejegyző abban a pillanatban veszti el az uralmát az irata felett, amikor az tetszőleges példányszámban reprodukálhatóvá válik. A könyvnyomtatás hatása ugyanis, mint minden új technikai médiuménak, kettős: felnagyítja a szubjektumot, mivel annak mesterséges szerveként működik, ugyanakkor le is kicsinyíti, mert túlszárnyalja a többi szervet. Az utánnyomás abból a hiányból kovácsol tőkét, amelyet a szerző eltűnése hagy hátra a nyomtatványban. Szerzőnek pedig azt nevezzük, amikor omniprezenciaként hallucináljuk a lejegyző jelenlétét az írásban.[15] Amióta ez a boldogság és kétségbeesés különös keverékéből összeálló mámor létezik, állítják a szerzők, hogy az általuk írottak az

[13] D. Martin Luthers *Werke. Kritische Gesamtausgabe,* III/VI., *D. Martin Luther's Deutsche Bibel,* I., Böhlau, Weimar, 1929, 1: „Martinus Luther. Ich bitte, alle meine freunde vnd feinde, meine meister, drucker, vnd leser, wolten dis new testament lassen mein sein, Haben sie aber mangel dran, das sie selbs ein eigens fuer sich machen, Jch weis wol, was ich mache, sehe auch wol, was ander machen, Aber dis Testament sol des Luthers deudsch Testament sein, Denn meisterns vnd kluegelns ist itzt, widder masse noch ende. Vnd sey jederman gewarnet fur andern exemplaren, Denn ich bisher wol erfaren, wie vnvleissig vnd falsch vns andere nachdrucken." [Köszönöm Christina Kunzénak a nyersfordításban nyújtott segítséget. – *A ford.*]

[14] Idézi Marshall McLuhan, „Die echte originale Faksimile-Imitation" = Uő, *Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftstruktur,* ford. Heinrich Jelinek, Europa, Wien–München–Zürich, 1978, 82–110, 85.

[15] Lásd az idézett McLuhan-tanulmány egészét.

ő tulajdonukat képezik, még akkor is, amikor Isten nevében írnak. Innentől fogva, ha meg akarunk találni egy könyvet, már nem azt kell tudni, hogy kiről szól, hanem azt, hogy ki írta. A két olyan képben rejlő valóst, amelyek, ahogy mondani szokás, hajszálpontosan egyeznek, csak az látja, aki semmit sem ért belőle: az Admirális-szigeteki írástudatlanok vagy azok a regensburgi kanonokok, akik 1485-ben olyan szemmel vizsgálták át misekönyveik egyazon kliséről nyomtatott példányait, amelyek addig csak kézzel írott könyveket láttak. Püspökük, Heinrich von Absberg így írja le az eseményt:

Majd a nyomtatás és a szedés elkészülte után kitűnő szakemberekkel, templomunk erre felkért papjaival, a nyomtatványt szóról szóra átnézettük, meghallgattattuk és még egyszer átolvastattuk, és lám, mintha Isten tett volna csodát, a betűk, a szótagok, a szavak, a mondatok, az írásjelek, a bekezdések és minden, ami hozzá tartozik, a nyomat minden példány esetében és minden tekintetben megegyezett a templomunk […] eredetijeivel. Istennek legyen hála.[16]

Már Haszan kereskedő meséjében is a pénz vezet a keresett történethez. Más korokban és más helyszíneken sem volt ez másképp. Az itáliai kora reneszánszban sem. Az antik auktorok iránti hirtelen érdeklődés nem választható el a banki- és hitelügyletek kialakulásától.[17] A pénz általános egyenértékként betöltött új funkciójában betör a középkori könyvtárak kolostori magányába is. Ahol mindent azonos mércével mérnek, ott megnyílnak az írás repozitóriumai. Ebből persze az is következik, hogy a könyvnyomtatás médiuma, amely radikalizálta és felgyorsította ezt a tendenciát, technikai értelemben sem választható el a pénzügyi fejlődéstől. Ismeretes, hogy Johannes Gensfleisch, akit Gutenbergnek neveztek, mielőtt feltalálta volna a mozgatható betűket, az érmeverés technikáit tanulmányozta. Így kapcsolódik a könyvnyomtatás közvetlenül a pénz-

[16] *Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen,* I., szerk. Hans Widmann – Horst Kliemann – Bernhard Wendt, Hauswedell, Hamburg, 1965, 18.

[17] Vö. Horst Rüdiger, „Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance" = *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur,* I., szerk. Herbert Hunger és mások, Atlantis, Zürich, 1961, 511–580, különösen 518.

gazdaság vívmányaihoz. Mintha Gutenberg a kéziratokat másodszor is, immár véglegesen kiszabadította volna a kolostori magányukból.

Ezzel teljesül be a folyamat, amely a tőkeerős itáliai bankárok behatolásával kezdődött a kolostori könyvtárakba. Az eddig bizonyos terekhez kötött írás kezd egyenletesen eloszlani a térben. A régi kódexeket ennek során – akárcsak korábban az antik unciális írással írt kéziratokat a karoling és bizánci minuszkulába való átírás során – mintegy felélik. Az írás új kezelői számára pedig adódik a kérdés, hogy a különböző kéziratos hagyományok különbségeit vajon fel lehet-e venni a nyomtatványokba, és ha igen, hogyan? A korlátlan sokszorosítás tekintetében kiéleződik az eredetire vonatkozó régi, már az antikvitásban feltett kérdés. Így követi a szerző fantazmáját annak árnyékaként a szövegkiadó [Editor]. Az a funkciója, hogy azt az illúziót, amelyet szerzőnek hívunk, a múltba vetítse, vagyis hogy a tulajdonlásra tartott igényt, amelyet a szerzők innentől kezdve támasztanak, a halottakra is kiterjessze. Most először kapja meg az *edere* ige,* amely az antikvitásban „az alkotás folyamatától a véletlen nyilvánosságra hozatalon át a majdhogynem mai értelemben vett kiadásig mindent”[18] jelenthetett, a modern, korlátozott értelmét.

A szövegkiadó funkciója eleinte nem volt elválasztható sem a nyomdászétól, sem a könyvkiadóétól. Tudós nyomdászok, mint Henri Estienne maguk gondoskodtak a kiadás tudományos, kézműves és kereskedői részéről is. Az ezt követő specializálódás a 18. század végére éri tetőpontját. Az addig szokásos eljárás, a könyvek cserekereskedelme elsősorban közlekedéstechnikai problémákat vet fel, mivel a nyomdászok termelése ugrásszerűen megnő. Egy 19 férfiú alkotta csoport 1795-ben végérvényesen bevezeti a könyvkereskedelemben a bizományt, amely meghatározza, hogy a nyomtatványoknál nem ívekben, hanem pénzben kell elszámolni.[19] Az értéknek ez az elválása a dologtól leválasztja a kereskedő hivatásáról a könyvkiadóét. Innentől kezdve a szerzők nem állnak kapcsolatban azokkal, akik a könyveik értékesítését intézik. Ezáltal

* Lat. ’kiad’.

18 Karl Büchner, „Überlieferungsgeschichte der lateinischen Literatur des Altertums” = *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur,* I., 311–422, itt 326.

19 Vö. Johann Goldfriedrich, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, III., Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Leipzig, 1909, 214.

megnő a távolság is a szerző és az olvasó között, aki az író számára névtelen közönségként jelenik meg.

Az utánnyomás elleni harc ez idő tájt még mindig nem dőlt el. Még Lessing is beszünteti a munkát a *Hamburgi dramaturgiá*n, mert a színház, amely pénzt szerzett az írás kinyomtatására, nem találta meg a számítását az utánnyomások miatt.[20] A szellemi tulajdon fogalma ebben az időben nem létezik. A szerző egyszeri honorárium fejében lemond a művének jogairól a könyvkiadó javára. És csak utóbbi jár rosszul pénzügyileg az utánnyomókkal szemben, mert a nem kívánt konkurenciával szemben nála még a szerzői honorárium is költségként jelentkezik. Időközben van már lehetőség arra, hogy a könyvkiadói jogokat uralkodói privilégiumokon keresztül védjék. De mivel ez a védelem csupán az országhatáron belülre terjed ki, a könyvkiadók helyzete, amint azt Lessing példája is mutatja, Luther óta alig változott az utánnyomás tekintetében.

Másfelől persze az uralkodói privilégiumok hatásos garanciát nyújtottak: egy szerző, aki egyszer már lemondott a művei jogairól, büntethetővé válik, ha könyvkiadót vált. Christoph Martin Wieland figyelemre méltó következtetést vont le ebből a helyzetből. Az 1794-ben megjelenő *Összes művei* kiadásánál egyszerre lépett fel szerzőként és szövegkiadóként: szerzőként annyiban, hogy a műveit e kiadás számára többé-kevésbé megváltoztatta és kibővítette, szerkesztőként pedig annyiban, hogy a korábbi kiadások olvasatait egy függelékben közölt jegyzetapparátusban állította össze. A saját maga által „*ultima manus* szerintinek”[21] mondott kiadás első kötetének előszavában Wieland annyit fűz ehhez hozzá, hogy „időt és fáradságot nem kímélt, hogy minden olyan foltot, amelyet a nyelv tisztaságának, a stílus harmóniájának, a gondolatok helyességének, a kifejezés odaillőségének és más efféle kívánalmaknak a tekintetében még felfedezhetett, gondosan eltüntessen”.[22]

Egy másik helyen, a *Der neue Amadis* első változata túlságosan szabad versmértékének vonatkozásában jegyzi meg a szerző/szövegkiadó,

20 Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgi dramaturgia”, ford. Timár Ilona = Uő, *Válogatott esztétikai írásai,* vál., utószó, jegyz. Balázs István, Gondolat, Budapest, 1982, 534–537.

21 Christoph Martin Wieland, „Vorbericht zu dieser neuen Ausgabe” = Uő *sämmtliche Werke,* I., Göschen, Leipzig, 1794, xxxiii.

22 *Uo.*

hogy „kötelességének érezte, amellyel a művészetnek tartozik, hogy a bosszúságot, amelyet egy ilyen *költői sansculottizmus* a jövő nagyreményű versfaragói számára okozhatna, eltüntesse".[23]

Goethe, aki 1787-ben, vagyis nagyjából ezzel egy időben szintén Göschennél hozta ki addig megjelent műveinek kiadását, Wieland kifejezését az *Irodalmi sansculottizmus* című írásába emelte át, amelyben annak a véleményének adott hangot, miszerint

> így aligha túlzunk, mikor azt mondjuk: ha egy értő, szorgos literátor nekilátna, hogy akár a mi Wielandunk összes kiadásának szövegét egybevesse, Wielandét, akit minden Smelfungus kifogásolható morgása ellenére is büszkén említhetünk magunkénak, bizony csupán ennek a fokról fokra javítgató, fáradhatatlanul jobbra törő írónak az önkorrekcióiból levezethetné az ízlés teljes tanát.[24]

Ugyanakkor annak, ahogy Wieland önmagát ilyen magasba emeli a „stílus harmóniájának" nevében, egészen polgári, nevezetesen merkantil és jogi indítékai vannak. A szerző persze bölcsen hallgat erről a kérdésről az előszavaiban. A kiadójával, Georg Joachim Göschennel folytatott levelezésében azonban központi téma lesz:

> Küldöm Önnek […] az *Agathon* kéziratának egy darabját, amely (kivéve egy-két helyet az első két lapon) teljesen új […]. Annyit mondhatok erről Önnek, hogy ez a három új fejezet olyan jelentős előnyhöz juttatja a kiadásunkat a régivel szemben, hogy a jó Gräff úr az ő új kiadását egyből leselejtezheti.[25]

[23] Christoph Martin Wieland, „Vorbericht zu der gegenwärtigen Ausgabe" = Uő *sämmtliche Werke,* IV., xvii.

[24] Johann Wolfgang Goethe, „Irodalmi sansculottizmus", ford. Tandori Dezső = Uő, *Irodalmi és művészeti írások,* Európa, Budapest, 1985, 45–50, itt 48.

[25] Idézi Hansjörg Schelle, „Wielands Beziehungen zu seinen Leipziger Verlegern: Neue Dokumente, Teil III.", *Lessing Yearbook* 9 (1977), 166–258, itt 177. A következőkhöz lásd ennek az anyagban rendkívül gazdag tanulmánynak az előző két részét: „Wielands Beziehungen zu seinen Leipziger Verlegern: Neue Dokumente, Teil I.", *Lessing Yearbook* 7 (1975), 149–217; „Wielands Beziehungen zu seinen Leipziger Verlegern: Neue Dokumente, Teil II.", *Lessing Yearbook* 8 (1976), 140–239.

Ernst Martin Gräff a Weidmann-féle könyvkereskedés faktoraként, majd később résztulajdonosaként pert indított Wieland Göschennél tervezett *Összes művei* jogaiért, amely 1789 őszétől egészen 1794-ig tartott. Az a könyvkiadó, amely 1768 és 1773 között szép rokokó kiadásokban jelentette meg Wieland fiatalkori írásait, most magának követelte e művek újrakiadásának jogait is. A költő és új könyvkiadója ezzel szemben két érvet hoztak fel: egyfelől a Weidmann-féle könyvkereskedés jogai csak egyes művekre vonatkoztak, másfelől a „természetes tulajdonjogból" következik, amellyel a szerző bír a műveit illetően, hogy ezeket a műveket „új, javított",[26] úgy is mint „*ultuma manus* szerinti" kiadásként más könyvkiadónak engedhesse át. A per, amelyet a Weidmann-féle könyvkereskedés minden fokon elvesztett, a korabeli jog szerint, írja Hansjörg Schelle,[27] másképpen is végződhetett volna.

Az *ultima manus* szerinti kiadásnak a nyomtatott szövegek kiadását egészen a 20. századig vezérlő fogalma, hogy azt ne mondjuk, mítosza tehát olyan jogvitából fakad, amelyet két könyvkiadó folytatott egy népszerű szerzőért a 18. század végén. Ez az a kor, amelyben kiéleződik a könyvkiadói jogokért folytatott konkurenciaharc, mivel a német könyvkereskedelem létrejötte megteremtette a német nemzeti irodalom és vele együtt a jövedelmező irodalmi piac előfeltételeit.[28]

Nem zárható ki, hogy mikor Wieland úgy döntött, hogy az *Összes művei* kiadása számára egyesíti a szerző és a kiadó funkcióit, a levélregény mintáját követte, amely ugyebár azon alapul, hogy a szerzők kiadónak álcázzák magukat. Az első ilyen regény, Richardson *Pamelá*ja, eredetileg levelezéstankönyvnek készült. Egy nyomdász írta. A szerző neve a címlapon szerepelt. Az egyes levélírók egyértelműen különböztek. Világos volt, hogy itt nem egy ember, hanem többen beszélnek. *Az ifjú Werther szenvedései*ben, amelynek első kiadása anonim módon jelent meg, ezzel szemben, eltekintve a fiktív kiadótól, aki csupán egy rövid bevezetőt és egy utószót jegyez, kizárólag a főhős jut szóhoz. Ez tehát

[26] *Uo.,* 170.

[27] Schelle, „Wielands Beziehungen zu seinen Leipziger Verlegern: Neue Dokumente, Teil I.", 176.

[28] Vö. Friedrich Perthes, „Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseins einer deutschen Literatur" = *Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen,* I., 76–102.

levélregény egy címzettel, aki nem beszél. Ez volt a tökéletes csapda az olvasók számára. Azáltal, hogy a regény Werther leveleit megválaszolatlanul hagyta, egyenesen felszólít a szerző, a főhős és az olvasó felcserélésére. De ez még nem volt elég. A cselekmény szintjén is a felcserélés játékát vitte színre. Már amennyire felfejthető, Werther levelezőpartnerének, Wilhelmnek a helyzete Lotte vőlegényére hasonlít. Ugyanakkor Werther szerelme közismerten identifikációs természetű. Ehhez járul, hogy a szöveg maga folyamatosan erőlteti irodalom és szerelem metaforikus kapcsolatát. Werther és Lotte a modern szerző, Klopstock nevében talál egymásra. Sorsukat Homérosra és a Bibliára tett utalások kísérik. És amikor utoljára állnak szemtől szemben, Werther már csak Osszián fordítójaként jut szóhoz. Éppen ezért következetes, hogy Werther, amikor két héttel Albert visszatérte után még egyszer visszahelyezkedik a múltba, a helyzetét a modern könyvgyártásból vett szituációval hasonlítja össze. A szerzők azon gyakorlatával fordul szembe bő tíz évvel Wieland *Összes művei*nek megjelenése előtt, hogy az új kiadásokban változtatnak a szövegeken:

> Az azért biztos, hogy semmi a világon nem tesz fontossá embert, csak a szeretet. Lottén éreztem: nem szeretne elveszíteni. A gyerekek se tudják elképzelni, hogy holnap meg mindennap ne jöjjek el megint. Ma Lotte klavírját meghangolni mentem ki, de a hangolás elmaradt, mert a kicsik avval gyötörtek, hogy meséljek nekik, és Lotte is azt mondta, hogy tegyek a kedvükre. Végül a vacsorájukat is én osztottam ki, már-már olyan szívesen fogadják tőlem, mint Lottétól. A királykisasszonyról szóló nagyon fontos mesét mondtam el, amelyikben kezek szolgálnak a kisasszonynak. Mesemondás közben magam is okosodom, tényleg sokat tanulok. Ámulok, hogy mennyire hat rájuk a mese. Néha rögtönöznöm kell egy fordulatot, legközelebb elfelejtem, mit találtam ki, ők máris szólnak, hogy ez múltkor másképp volt: most gyakorlok, hogy változatlanul recitáljam a mesét, egyfolytában, mint dallamos szózuhatagot. S ebből rájöttem, hogy egy író, ha művét másodszor is kiadják, ne változtasson, ne javítson rajta, mert szükségképpen árt neki. Az első benyomásnak boldogan engedünk, s a természetünk olyan, hogy a legkalandosabb dolgot is a tudatba lehet sajtolni, hanem az rögtön meg is ragad benne, és jaj annak, aki kikaparná, kiirtaná![29]

Werther védőbeszéde a változtatás nélküli újrakiadások mellett csupán annak képlete, amit maga is művel. Azáltal, hogy kenyeret vág a gyerekeknek, mint Lotte, amikor először találkoztak, szerelmének első benyomásához ragaszkodik. Az ugyanannak örök visszatérésére irányuló vágy az eredetihez hű reprodukció képéhez igazodik, amelyet a könyvnyomtatás tesz lehetővé. Ez az üzenet egyszerre szól a könyvkiadóknak és a szerelmeseknek. A kortársak a hasonlat mindkét felét követték: egyesek Werther példáját követve végeztek magukkal, mások többékevésbé változatlan formában nyomtatták újra a leveleit Freystadtban vagy éppen Wahlheimben.[30] Goethe, a szerző, akinek inkognitóját az utánnyomásokban már régen felfedték, már egy évvel később szükségét érezte, hogy „második nyolcadik kiadást" dobjon piacra.[31] A regény két része elé egy-egy négysoros vers került. A második záró sora így hangzik: „Légy férfi és ne kövess."[32] Ezzel tette világossá a szerző, hogy az élet nem tévesztendő össze az írással. Erre nyilvánvalóan szükség volt. Hiszen maga a regény mutatta meg, hogy az érzelem összetéveszthetetlen nyelve reprodukálható. A könyvnyomtatásról, amely Werther álmát az össze nem hasonlítható azonosságáról technikailag lehetővé tette, nem esik szó. Említés nélkül marad, akárcsak a szerző neve a regény első kiadásának címlapján. Nem meglepő, hogy az olvasók úgy imitálták a főhőst, ahogy ő maga Lottét. Elolvasták a szöveget és rabjává váltak az üzenetnek, amely maga volt a médium. Észrevétlenül lopta be magát a szívükbe egy technika, amely addig elsősorban az igazságot szolgálta: a következményei változatlan újrakiadások és – modern szóval – identifikációs aktusok voltak.

[29] Johann Wolfgang Goethe, *Az ifjú Werther szenvedései,* ford. Bor Ambrus, Európa, Budapest, 1995, 53–54.

[30] Frankfurt és Lipcse mellett ezekben a városokban jelent meg a regény első négy, a weimari kiadás által is bizonyított utánnyomása. Vö. Johann Wolfgang Goethe, „Die Leiden des jungen Werthers" = Uő *Werke. Sophienausgabe,* XIX., Böhlau, Weimar, 1899, 313–314.

[31] *Uo.,* 316.

[32] Johann Wolfgang Goethes *Werke. Sophienausgabe,* IV., *Tagebücher 1809–1812,* Böhlau, Weimar, 1891, 162.

Amikor aztán Goethe végre nekilátott, hogy előkészítse írásainak Johann Heinrich Göschennél 1787-ben megjelenő kiadását, túltette magát főhősének véleményén: visszavitte a regényt, amint azt Knebelnek írja, az „anya testébe", és „többek között" azzal a szándékkal dolgozta át, hogy „Albertet úgy állítsa be, hogy a szenvedélyes ifjú talán igen, de az olvasó mégse ismerje félre".[33] Werther változatlan újrakiadást szorgalmazó védőbeszéde mindeközben apró javításoktól eltekintve változatlan maradt. Így válik le a szerző végérvényesen a tükörképéről, a főhősről. Az örökké ugyanannak megmaradó, kimondhatatlan tapasztalat helyébe a technikailag reprodukált írás médiumával való szuverén bánásmód lép, amely Werther leveleinek megjátszott közvetlenségében csúcsosodik ki. A nem utolsósorban a *Werther*nek köszönhetően híressé vált írónak nem kell elhallgatnia a nevét. Hiszen a szerelem véget ért, szerzősége pedig megszilárdult.

A Wieland példáját követve *ultima manus* szerinti kiadásnak nevezett *Werther* az 1787-es átdolgozott változatban jelent meg, a 16. kötetben. A kiadásra „a legméltóságosabb Német Szövetség védelmező privilégiumai"[34] vonatkoztak, és az 1835-ben a Porosz Országgyűlés által elfogadott szerzői jogi törvény egyik mintájául szolgált.[35]

Szerző és kiadó felcserélése, amely megalapozta a modern regényt, hat évvel később emlékezetes perhez vezetett. Karl Lachmann, aki Lessing nevében vállalkozott arra, ami Lessingtől életében megtagadtatott, nevezetesen, hogy kiadja összes műveit, szövegkiadói mivoltában magának követelte ennek a Lessing nevében publikált szövegnek a szerzőségét. Azzal az érvvel tette ezt, hogy a szövegkiadónak ahhoz, hogy megalkossa a kritikai szöveget, „minden kétséges esetben be kell pillantania az író szellemi műhelyébe és teljes mértékben reprodukálnia kell annak eredeti tevékenységét".[36] Az első, eredeti tapasztalat reprodukcióját hirdet-

[33] Goethe, „Die Leiden des jungen Werthers", 328.

[34] Vö. Johann Wolfgang Goethe's *Werke. Vollständige Ausgabe,* XVI., Cotta, Stuttgart–Tübingen, 1828.

[35] Vö. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit,* UTB, Paderborn–München–Wien–Zürich, 1981.

[36] Karl Lachmann, „Zum Lessing" = Uő, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie,* kiad. Karl Müllenhoff, Reimer, Berlin, 1876, 548–576, itt 566. Ehhez lásd Harald Weigel, *„Nur was du nie gesehn, wird ewig dauern". Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition,* Rombach, Freiburg im Breisgau, 1989.

te Werther is, miután már nem lehetett nem észrevenni a harmadikat közte és Lotte között. Aki a regényhős számára a rivális, az a nagy szövegkiadó számára a szedő. Közé és tudománya tárgya közé áll. Ugyanakkor mindketten, Werther éppúgy, mint Lachmann, összeolvadás-fantáziáikat a mindkettőjüket lenyűgöző technika képében írják le. A könyvnyomtatás, amely reprodukálhatóvá teszi a szerelem nyelvét, az a mintakép, amelyre az egyik a szerelem, a másik a tudomány nevében hivatkozik. Karl Lachmann tehát tudományos princípiummá emeli az olvasót, akit Goethe első regénye feltalált. Ahogy ez az olvasó önmagát a szerzővel való felcserélésen keresztül definiálja, úgy tart igényt a szövegkiadó más szövegének a szerzőségére. Amit a naiv olvasó sem gyakorol másképp, mint az objektív tudós, voltaképpen csak reflexió arra a médiumra, amelynek a szerző a hatalmát köszöni. Azok az olvasók, akik Werther példáját követték, egy könyv változatlan újrakiadásai voltak, és még Lachmann is olyan technika mentén fogja fel a saját tevékenységét, amely az írást mechanikusan reprodukálhatóvá teszi. Így kezdeményezi a levélregény 18. század közepi, egy nyomdász által feltalált műfaja egy évszázadra rá azt az új tudományt, amely önmagát a könyvnyomtatás médiumával való módszeresen szabályozott foglalatosságként határozza meg.

Amióta a költők előszeretettel öltik magukra olykor a kiadói álruhát, azóta szokták összetéveszteni magukat a szövegkiadók a szerzőkkel. Például így eleveníti fel legalábbis az értelme szerint Friedrich Beißner, túl minden módszertani különbségen, Lachmann formuláját a szövegkiadó reprodukáló tevékenységéről, amikor *Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie [Az újabb német filológia szövegkiadói eljárásai]* című tanulmányában „együtt haladó és együtt költő értelmező"-ről beszél.[37]

Amit Lachmann a szerző eredeti tevékenységének nevezett, Lessing esetében minden további nélkül a gondolkodás vagy az írás tevékenységének feleltethetjük meg. Goethe *Werther*ének vonatkozásában mindez másképp néz ki. Amit a szövegkiadó találhatott ebben a regényben, azt Henry James *Az Aspern-levelek* című elbeszélése írja le.[38] Egy tudós fel-

[37] Friedrich Beissner, „Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie", *Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zur Tagung der deutschen Hochschulgermanisten vom 27. bis 31. Oktober 1963 in Bonn,* 83 (1964), 72–96, itt 74.

[38] Lásd a 2. jegyzetet!

keresi annak a költőnek az ifjúkori szerelmét, aki a kutatásának tárgya. A költő már régóta halott, az idős hölgy, aki egykoron halhatatlan szonettjeinek múzsája volt, haldoklik. A filológus kivesz egy szobát a házában. Mivel azonban senki sem készül számára betekintést nyújtani a költő hagyatékába, nem jut jobb eszébe, mint hogy kerülő úton, az idős hölgy öregedő, bájtalan unokahúgán keresztül próbáljon szerencsét. Udvarol neki anélkül, hogy sejtené: ezt a sakklépést a nagynéni már jó előre látta és beépítette a saját stratégiájába. Amikor ugyanis – nem teljesen a tudós hibáján kívül – meghal, kiderül, hogy a filológus vágya csak úgy teljesülhet, ha törvényes mederbe tereli az unokahúggal folytatott csalfa játékot. Az örökösnőnek a halotti ágy mellett ígéretet kellett tennie, hogy a költő hagyatékát csak rokonnak mutatja meg, idegennek azonban nem. Mielőtt azonban a filológus felfogta volna, mit is jelent mindez, és mielőtt meggyőzte volna magát, hogy az idős hajadont szépnek találja, és megkérte volna a kezét, Aspern, a költő levelei már elégtek. A halhatatlan szonettciklus mellett egy vigasztalhatatlan filológus és egy megtört, ám büszke asszonyi szív a nagy költő szerelmének földi maradványai.

Joyce Carol Oates *The Sacred Marriage [A szent házasság]* című elbeszélésében[39] is arról van szó, hogy egy szövegkiadó szó szerint reprodukálja egy szerző eredeti tevékenységét. Ez kettős csábítás története. Egy filológus annak az írónak az özvegyével találkozik, akinek a hagyatékát kutatni szeretné. A hölgy elcsábítja, és együtt élnek az elhunyt házában. A filológus nappal a költő íróasztalánál ül, éjjel az ágyában fekszik, és ifjú feleségét öleli. Így fordulhat elő, hogy végül annak az írónak képzeli magát, akinek a szövegeit kiadja. Csak akkor eszmél fel az illúzióból, amikor egy második filológus is feltűnik, aki hasonló fogadtatásban részesül.

Mielőtt elutazna, az elhunyt papírjai között talál egy szöveget, amely az ő saját történetét beszéli el egy másik szemszögből. Egy költőről szól, aki, mikor érzi halálának közeledtét, elvesz egy fiatal nőt, akinek az a feladata, hogy elcsábítsa szövegeinek kiadóit. Az özvegy karjaiban az a sors lesz osztályrészük, amelyet a költő szó szerint előírt számukra. Anélkül, hogy sejtenék, mit tesznek, az ótestamentumi törvényt követik, amely a gyermektelenül elhunytak testvéreit arra kötelezte, hogy a halottak nevében nemzzenek utódokat. Onannak meg kellett halnia, mert megszegte ezt a törvényt.[40] J. C. Oates elbeszélésében a filológus ezzel szemben téved, amikor a költő ágyában házasságról és gyerekekről álmodik. A feladat ugyanis, amelyet ez a halott az örökösei számára meghagyott, nem a meg nem született utódok nemzése, hanem a publikálatlan írásainak sajtó alá rendezése. Végakarata nem az apaság, hanem a szerzőség. Ezért aztán a filológusoknak hátrahagyott özvegy szerelme csupán eszköz egy egészen másfajta csábításhoz, amely abban a pillanatban kezdődik, amikor az elcsábított felismeri, hogy a fiatalasszony férje minden kiadójához odatartozik, mert végső soron csak az elhunytat szereti. Ennek a pillanatnak el kell jönnie, a nagy költők ugyanis sok filológust vonzanak. Amint feltűnik egy rivális, egy konkurens, a szövegkiadó nem tévesztheti meg magát azzal, hogy az ő sorsa más szavaiban és más nevében teljesedik be. Ezzel darabjaira hull az illúzió, hogy ő maga írhatta a költő műveit. A helyébe a szent kötelesség lép, hogy az elhunytat, akinek nevében megélte a szerelmet, ismertté tegye azáltal, hogy a hátrahagyott írásait publikálja. Így csábul egy filológus egy szép nő szerelmén keresztül arra, hogy önmagát lássa a szerző utolsó művének, akinek a szövegeit kiadja. És így teljesítik be a kiadások a törvényt, amely ellen Onan vétett: reprodukciók vagy nemzések valaki másiknak a nevében.

Haszan kereskedő története az *Ezeregyéjszaká*ból szintén az írást és a szerelmet kapcsolja össze. A szöveg megtalálásának története ugyanis ugyanazon minta szerint zajlik, mint az a történet, amelyet Haszan kutatása során találnak. Az írás azonban már csak azért is megkülönböztetve marad a szerelemtől ebben a két történetben, mert az egyik egy kereskedőről, vagyis egy alattvalóról, a másik egy királyról szól. A két terület összemosása nem lehetséges. Csak a modern szövegekben, mint amilyen Goethe *Werther*e vagy Henry James és Joyce Carol Oates elbeszélései, keverhető össze a szerzőség a szerelemmel. Mintha az írás határtalan diszperziójának, amely a könyvnyomtatás médiumából következik, egyfajta sűrítéssel kellene gátat szabni, amely az áthagyományozódás folyamatát az áthagyományozottra vetíti. Amióta az írás technikailag reprodukálhatóvá vált, a szerelem tűnik fel a szerző eredeti te-

[39] Joyce Carol Oates, „The Sacred Marriage" = Uő, *Marriages and Infidelities,* Vanguard, New York, 1972, 3–36.

[40] 1Móz 38.

vékenységének tökéletes reprodukciójaként. Megfordítva, az írással való tudós foglalatoskodás, ami a szövegkiadók birodalma, a 19. század óta szerelmes regényhez hasonlóan ingadozik csodálat, rivalizálás, ármány és féltékenység között.

A Lessing-kiadás csak az egyike volt a számos edíciónak, amelyre Karl Lachmann vállalkozott. Más, általa kiadott szerzők közé tartozott Propertius, Lucretius, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, a Minnesang költői és az egyetlen, aki méltán viseli a szerző nevet – ugyanis a lelkészgyermek Lachmann a Bibliát is kiadta –, a Szentlélek. Vagyis Lachmann a maga módszerében nemcsak összefoglalja az összes, a szöveg kiadása során kidolgozott technikát, hanem le is rombolja a különböző irodalmi műfajok és szöveghagyományok közötti korlátokat: lehet kézirat vagy nyomtatvány, szent vagy profán szöveg, antik, középkori vagy újkori szerző, számára, tudományának tárgyaként mindez egyre megy. A híres-nevezetes lachmanni módszer éppen ez, vagyis minden különbség eltörlése a tudományos objektivitás szolgálatában.

Ezzel a tárgykonstitúció során megjelenő legnagyobb általánossággal áll szemben az a figyelemre méltó tény, hogy a lachmanni módszer, amint azt Karl Stackmann írja,

> egy speciális eset elméletén alapul. Ahhoz, hogy kielégítően működjön, egészen meghatározott feltételeknek kell teljesülnie:
>
> 1. A hagyományozódásnak lezárultnak kell lennie, vagyis a számunkra áttekinthető szöveghagyomány kiindulópontján egyetlen, határozott körvonalakkal bíró archetípusnak kell állnia.
>
> 2. A hagyományozódás kizárólag vertikális lehet, minden lejegyző csak egyetlen előzmény szövegét adhatja vissza.
>
> 3. A hagyományozódásban résztvevő kézirat rokonságát egyértelműen felismert hibák alapján kell elvégezni.
>
> 4. A hagyományozódásban résztvevő lejegyzőknek azzal az elhatározással kell dolgozniuk, hogy a forrásuk szövegezését híven adják vissza. Nem lehetnek kiszámíthatatlan ugrások előzmény és leirat között.[41]

[41] Karl Stackmann, „Mittelalterlicher Text als Aufgabe" = *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, szerk. William Foerste – Karl Heinz Borck, Böhlau, Köln, 1964, 246–247.

A kéziratban hagyományozódott szövegek ezen speciális területe a nyomtatott könyvek esetében maga a norma. A hagyományozódás általában lezárult és vertikális, az egyes kiadások egymástól való függősége legtöbbször kinyomozható a nyomdahibák és a szedéstükör összehasonlításával, míg a szedők azt az utasítást kapják, hogy híven adják vissza a nyomási minta szövegezését. A nyomtatott könyvek sorsa sokkal kevésbé összetett, még a népszerű és ezért sokszor újra kiadott szövegek esetében is, vagyis sokkal inkább közelít a Stackmann által meghatározott különös esethez, mint a középkori kéziratok időben és térben összekuszálódott sorsa. Az tehát, ahogy Lachmann bánik a kéziratban hagyományozódott szövegekkel, minden részletet illető óvatossága ellenére alapvetően a felé a technika felé látszik orientálódni, amely az ő korában volt megszokott a könyvek előállításában. Ezt a sejtést igazolja, hogy Lachmann alábecsülte a középkori lejegyzők jelentőségét. Ha ugyanis valami gondatlan, az inkább a szedő munkája egy újkori nyomdában, mint a szerzetes másolók türelmes és szent műve. Haszan kereskedő története világossá teszi, hogy mit jelentett egykoron – a keresztény kultúrkörön kívül is – nemcsak az írás, hanem különösképpen a lejegyzés. Karl Lachmann azonban leginkább azokat a lejegyzőket becsüli, akik nem is értenek latinul, és ezzel is csak azt bizonyítja, hogy a nyomtatás győztes médiumának színe előtt a kéziratos hagyományozás tiszteletreméltó szokásai feledésbe merültek. A lejegyzők Lachmann számára csupán szedők vagy még inkább médiumok, amelyek feladata, hogy mechanikusan sokszorosítsák a leírtakat.[42]

Ennyiben Lachmann módszere a nyomtatás technikai lehetőségeinek a 18. század utolsó évtizedeiben és a 19. század elején bekövetkezett elterjedésére és tökéletesedésére adott reflexiónak bizonyul. Lessing harca az utánnyomások ellen, akárcsak Goethe *Werther*e, azt mutatja, hogy a médium a 18. század végére új stádiumba lépett. Mindennek a technikai megfelelői a leporelló feltalálása a francia Robert által 1798–1799-ben, valamint a rotációs nyomda feltalálása 1812-ben. A könyvnyomtatás művészete a 18. és 19. század fordulóján mindenütt diadalt ül, még Karl Lachmann módszerében is. Mintegy igazolásképpen, hogy életművét kéz-

[42] A Lachmann műveletlen lejegyzők iránti elfogultságára való utalást Harald Weigelnek köszönöm.

iratok sajtó alá rendezésében áll, Karl Lachmann bibliofil nyomtatványban jelentette meg a *Zur vierhundertjährigen Jubelfeier der Buchdruckerkunst. Zwanzig alte Lieder von den Nibelungen*t *[A könyvnyomtatás művészetének négyszáz éves jubileumára. Húsz régi Nibelung-ének]* (Berlin, 1840), vagyis egy kéziratban hagyományozódott szöveget.

A Gutenberg által útjára indított technikának még Goethe életében obskúrus konkurenciája támad: a távírás, amelyet 1809-ben találtak fel, és Morse tökéletesített 1832-ben. Ez az első a találmányok sorában, amelyek nemcsak a hagyományozódás tradicionális technikái mellé, de helyükbe is lépnek: ilyenek még a telefon (1877), a fonográf (1878) és a rádió (1895). Ezek az akusztikus terület újításai. Ehhez jön az optika terén a fotográfia, amelyet már igen korán, 1866-ban kombinálnak a szintén fiatal, 1796–1797-es években kifejlesztett litográfia technikájával. Ezzel a kéziratok fakszimile reprodukciója, amely a 19. század kezdetétől fogva megszokott és közkedvelt is volt, tisztán technikai eljárásra redukálódott.

Wilhelm Scherer már 1870-ben megállapította, hogy a szellemtudomány e híradástechnikai találmányoktól nem maradhat érintetlen:

> Ugyanaz az erő, amely életre hívta a vasutat és a távírót, ugyanaz az erő, amely az ipar hallatlan virágzását eredményezte, az élet komfortját megsokszorozta, a háborúkat lerövidítette, egyszóval az ember természet feletti uralmát óriási lépéssel előrébb vitte – ugyanez az erő uralja a szellemi életünket is: felszámolja a dogmákat, átalakítja a tudományokat és rányomja a bélyegét a költészetre. A *természettudomány* vonul győztes hadvezérként azon a kocsin, amelyre mi mindannyian fel vagyunk szíjazva.[43]

Eduard Sievers pedig, amikor 1881-ben a *Grundzüge der Lautpsychologie [A hangpszichológia alapjai]* című könyvének második, alaposan átdolgozott és bővített kiadását *Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der indogermanischen Sprache [A fonetika alapjai. Bevezetés az indogermán nyelvek tanulmányozásába]* címmel megjelentette, téziseit

[43] Wilhelm Scherer, „Die neue Generation" = Uő, *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich,* Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1874, 408–414, itt 409.

igazolandó egy angol fonetikus könyveit idézte, amelyekhez könyvének első kiadása idején még nem fért hozzá. Ezt az angolt, aki a *Visible Speech [Látható beszéd]* szép és előremutató címmel írt könyvet, Alexander Mitchell Bellnek hívták. Az ő fia volt Alexander Graham Bell, a telefon feltalálója. Érdekes megnézni, hogy hogyan változik Sievers hozzáállása Bellhez könyve különböző kiadásainak előszavaiban. A lelkes egyetértés az évek során alábbhagy. A *Phonetik* ötödik és utolsó kiadásában másik téma kerül előtérbe: a nyelv tanulmányozásának lehetősége a fonográf segítségével, ahogy azt elsősorban az angolszász országokban már a századforduló előtt űzték. Sievers elutasítja e készülékek használatát:

> Az utóbbi években új erővé vált a „kísérleti fonetika" jelszava. A fonetikai diszciplína ezen új ágával szemben ebben az ötödik kiadásban is várakozó álláspontra kellett helyezkednem, már abból az okból kifolyólag is, hogy nem állt módomban saját kontrollkísérleteket folytatnom. Azt is elismerem, hogy nem teljesen osztom azt a lelkesedést, amellyel a kísérleti fonetikát a filológia oldaláról üdvözölték. Nem vonom ugyan kétségbe, hogy az újabb idők tökéletesített grafikai készülékei lényegében helyesen adják vissza azt, amit beléjük beszélnek, ám a fonetika oktatásával eltöltött hosszú esztendők tapasztalata alapján kétlem, hogy bárkinek sikerülne önmaga legszigorúbb kényszerítése nélkül ugyanazt mondania egy készülékbe, vagy egy mérőeszköz segítségével ugyanazt előállítani a beszédszervben, amit normál körülmények között mondana. Egyelőre hajlamos vagyok tehát azt hinni, hogy a beszédnormától való eltérések a készülék előtt fellépő pszichikai elfogódottság miatt átlagosan legalább olyan gyakorisággal és mértékben fordulnak elő, mint amennyi hibát egy jól képzett fonetikus vét naiv beszélők készülék nélküli megfigyelésekor, és nem kevésbé nagy veszélyekkel járnak a készülékek által felrajzolt görbék téves értelmezései, vagy az önmagukban helyes értelmezések téves általánosításai. Mindaz, ami ezekben a vizsgálódásokban maradandóan értékesnek mutatkozik, számomra inkább a fonetika szigorúan természettudományos oldalához tartozónak tűnik, és már csak ezért is kívül esik jelen szerény művem tárgykörén.[44]

[44] Eduard Sievers, *Grundzüge zur Phonetik zur Einführung in das Studium der indogermanischen Sprache,* Breitkoph und Härtel, Leipzig, 1901[5], xi–xii.

Sieversnek igaza volt. Mióta a beszélt nyelv Edison formulája után valóban halhatatlanná vált, az emberi hangnak is története van. A bel canto példája mutatja, hogy az, amit beleénekelnek a készülékbe, más, mint a „normál körülmények" között előállított hangzás. Ez a 19. században kifejlesztett énektechnika nyomtalanul eltűnik abban a pillanatban, ahogy lehetővé válik a hangok és hangzások rögzítése. Enrico Caruso, a hanglemezek első sztárja az első, aki nem ebben a stílusban, hanem a 20. század új, kevésbé muzikális, sokkal inkább expresszív technikájával énekel. Annak, hogy ő, aki még a bel canto iskolájába járt, eltávolodott ettől, egyszerű oka van: a hang eloldása az énekes testéről és egyúttal a teátrális történésről, ami hirtelen, technikai eszközöknek köszönhetően vált lehetővé, visszaszorítja a bel canto tisztán muzikális kifejező-eszközeit, a trillákat és melizmákat, amelyek Verdi partitúráiban sorakoznak, és amelyeket ma már nem énekelnek; ehelyett maga a hang lesz teátrális, vagyis erős, aspirált hangsúlyokkal telített. A szomorú véletlen, hogy nem maradtak fenn felvételek a bel canto énekeseitől, valójában nem is véletlen, ugyanis a bel canto vége a fonográf és a gramofon kezdete. „Ő csinálta meg a gramofont" – mondta Fred Gaisberg, az első hanglemez-producer az ő sztárjáról, Enrico Carusóról. Ennek a mondatnak csak úgy van értelme, ha a fordítottját is melléhelyezzük, amelyet Compton Mackenzie mondott ki: „És a gramofon csinálta meg őt."[45] Különös élmény, ha valaki ma azon ritka felvételek egyikét hallgatja, amelyeket egy rajongó, még mielőtt túl késő lett volna, az akkor már több mint hatvan éves Adelaide Patti hangjáról készített: mintha egy másik világból csendülne fel.

Az úgynevezett beszélőgépek befolyása még azokra is kiterjed, akik nem használják őket. Ugyanabban az évben, amelyben Eduard Sievers kijelenti, hogy nem tudja használni az új médiumot a kutatásaihoz, publikál egy tanulmányt *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung [Beszéddallamok a német költészetben]* címmel.[46] Ez az első a számos megnyilatkozás közül az általa kifejlesztett hangelemzési módszerről. Két évvel később foglalja össze új ötleteit. *Über ein neues Hilfsmittel*

[45] Idézi Frank Koehler a *Das große Caruso-Album. Höhepunkte einer legendären Sängerkarriere* című dupla hanglemez (1977, RCA Victrola) kísérőszövegében.

[46] Eduard Sievers, „Über Spachmelodisches in der deutschen Dichtung (1901)" = Uő, *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze,* Winter, Heidelberg, 1912, 56–77.

philologischer Kritik [A filológiai kritika új segédeszköze] című munkájában azt javasolja, hogy az eddigiekben megszokott „szemfilológia" mellé oda kell helyezni a „beszéd- és fülfilológiát"[47] is. A fonográfok és a gramofonok, amelyek létezését, amint az fonetikája ötödik kiadásának irodalomjegyzékén is meglátszik, Sievers nagyon is tudomásul vette, nem bukkannak fel többé az irodalmi szövegek hangelemzésével kapcsolatos megfontolásaiban, azt is mondhatnánk: agyonhallgatja őket. Csakhogy köztudott, az elfojtott visszatér. A „párhuzamos kép" és a „lejátszás"[48] fogalmai, amelyek segítségével Sievers leírja eljárását, nem gondolhatók el az új médium nélkül. A hangtechnikusok nyelvezetének szakkifejezései. Ráadásul az ideális hallgató, aki a hangelemzéshez szükségeltetik, nem más, mint egy gondolat- és akaratmentes automata:

> A tipikusan *szerzőket olvasó* ember fordul elő a művészileg nem iskolázott beszélők között a leggyakrabban. Legtöbbször nem rendelkezik semmilyen művészi adottsággal, így nem is törekszik arra, hogy művészetet bontakoztasson ki. Nem *vár el* semmit a szerzőjétől, csupán hagyja, hogy *magával sodorja*. Vagyis ösztönösen, nem tudva miért és hogyan, mondhatni kényszerűen *reagál* a melodikus ingerekre, amelyeket szövegeinek szószövedéke a vezérhangok, mondatkadenciák és más hasonlók megszokott rendszere mutat a beszédmódjában. Ezért reprodukálják az ilyen típusú, *különböző* olvasók is az elébük helyezett egy és ugyanazon szöveget a melodizálás feltűnő *hasonlóságával*. Minden bizonnyal náluk is vannak különbségek, ám ezek könnyen elháríthatók.[49]

> Igen, annak számára, aki ezt egyszer már begyakorolta, voltaképpen egyáltalán nincs szükség sok kísérletre idegenekkel, amennyiben tud annyira uralkodni magán, hogy képes magát a szöveg szavai által tehetetlenül sodortatni, előfeltevések és elvárások, továbbá különös szenvedélyek és pátosz nélkül; esetenként csupán motyogva vagy fojtott hanggal jelezve a szöveget.[50]

[47] Eduard Sievers, „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik" = *Rhythmisch-melodische Studien,* 78–111, itt 78.

[48] Sievers, „Über Spachmelodisches in der deutschen Dichtung (1901)", 62; 57.

[49] Sievers, „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik", 82–83.

[50] *Uo.,* 85.

Szembeötlő a hasonlóság e hallgatás és aközött, amit Freud „egyenletesen lebegő figyelemként”[51] ír le. És ahogy a pszichoanalízis megalapítója ebben az összefüggésben „fonografikus” hűségről beszél,[52] a germanista három évvel Freud *Egy hisztéria-analízis töredéke* című munkája előtt megjelent tanulmányában azt írja, hogy a hangelemzés annál jobban elvégezhető, minél inkább „tudattalanul fogadott benyomásokra adott önkéntelen reakcióként jellemezhető” az olvasó előadása.[53] Akár filológus, akár orvos, az új médium iránti lelkesedés ugyanaz, és mindkettőjük esetében evidens, hogy megkísérelnek alkalmazkodni hozzá. Ami Lachman számára a nyomdagép, az Freud és Sievers számára a fonográf.

Ez nem azt jelenti, hogy a hangelemzés ne lenne eredeti alkotás, csupán azt, hogy részesül egy technikai médiumok által keltett és azok nélkül elgondolhatatlan érdeklődésben. Már abban is különbözik egy új technika puszta imitációjától, hogy megkísérli a halottak jóval a gramofon és a parlográf feltalálása előtt elhallgatott hangját áthelyezni a felejtés poklából egy, az új technikai lehetőségekkel határos limbusba.

Így születik meg az újfajta írás mintájára és vele konkurálva az újfajta szövegkritika, mert ez a hangelemző módszer saját definíciója szerint. Ennek során Sievers nem kevesebbre törekszik, mint Lachmann művének revíziójára: A *Minnesangs Frühling [A Minnesang tavasza]* szövegeinek valódiságát ő maga ellenőrzi le hangelemzéssel, a *Parzifal* szövegét tanítványa, Elisabeth Karg-Gasterstadt. Ezen felül Wilhelm Scherer kutatásaihoz kapcsolódva megkísérli azt is, hogy Goethe *Faust*jának szövegében megállapítsa az alkotó munka különböző szakaszait a beszédmelódia és ritmus különbségei alapján.[54] Sievers egy másik tanítványa, Eduard Litzmann végül a bibliakritika szolgálatába állítja a hangelemzést.

[51] Sigmund Freud, „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung” = Uő, *Gesammelte Werke,* VIII., Imago, London, 1943, 377–378.

[52] Sigmund Freud, „Bruchstück einer Hysterienanalyse” = Uő, *Gesammelte Werke,* V., Imago, London, 1942, 161–286, itt 167. [Vö. Sigmund Freud, „Egy hisztéria-analízis töredéke”, ford. Lőrincz Zsuzsa = Uő, *A patkányember. Klinikai esettanulmányok,* I., Cserépfalvi, Budapest, é. n., 21. A magyar változatból kimaradt Freud betoldása, amely „fonografikusnak” nevezi a „szó szerinti” lejegyzést. – *A ford.*]

[53] Sievers, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (1901)”, 61.

[54] Sievers, „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik”, 97–98.

Mindeközben a szemfilológusok serege nyilván túl nagyra nőtt, hatalma pedig túl régi volt ahhoz, hogy a hangelemzés iskolát teremthetett volna. Ezen kívül a filológusok számára ez idő tájt bőven akadt látnivaló. Szűk harminc évvel azután, hogy Daguerre feltalálta a fotográfiát, a francia Tessié du Mothay kidolgoz egy eljárást, amellyel a fotografikus felvételeket kőlemezekre lehet átvinni. Ezzel először válik nagy mennyiségben lehetővé az, amit a 19. század neologizmussal fakszimilének nevez.

Nagyjából 1850-től kezdődően számos olyan könyv jelenik meg, amely a klasszikus és a középkori irodalom kéziratait adja vissza. Amit a tudós eddig csak utazások alkalmával láthatott, most ott van az íróasztalán. A klasszika-filológusok gyorsan reagálnak. 1900-ban Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff tanulmányt jelentet meg a Göttingische Gelehrte Anzeigenben a fotográfia hasznáról a klasszikus ókortudományban.[55] 1906-ban jelenik meg Karl Krumbacher könyve *Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften [Fotográfia a szellemtudományok szolgálatában]* címmel,[56] valamint Otto Stählin műve, az *Editionstechnik [Kiadástechnika]*,[57] amely gyakorlati tanácsai okán mindmáig ajánlható minden szövegkiadó számára, és amely többoldalas függeléket tartalmaz olyan fotográfusok címeivel, akiknél lehet kéziratokat másoltatni. Még a stuttgarti Hölderlin-kiadás is fényképfelvételek gyűjteményén alapul.[58]

Azokra az utazásokra, amelyeket eddig a szövegkiadóknak kellett megtenniük, hogy a helyszínen tekinthessenek bele a kéziratokba, most a specialisták vállalkoznak. Így keresi fel például az ifjú klasszika-filológus, Dr. Paul Marc az Athosz-hegyet Karl Krumbacher megbízásából, hogy fotografikus levonatokat gyűjtsön a bizánci kéziratokról. Öccse, Franz kíséri el,[59] aki segít a készülék kezelésében, különösen a papírtekercsek cseréjénél. Ez az öcs nem más, mint Franz Marc, a festő és A Kék

[55] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, „Die Inschriften von Magnesia am Maeander, herausgegeben von Otto Kern”, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 162 (1900), 558–580.

[56] Karl Krumbacher, *Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften,* Teubner, Leipzig, 1906.

[57] Otto Stählin, *Editionstechnik. Ratschläge für die Anlage textkritischer Ausgaben,* Teubner, Leipzig, 1914.

[58] Vö. Irene Koschlig-Wiem, „Das Hörderlin-Archiv” = *Die Stuttgarter Hörderlin-Ausgabe. Ein Arbeitsbericht,* szerk. Theophil Frey, Cotta, Stuttgart, 1942, 45–52.

[59] Krumbacher, *I. m.,* 130.

Lovas társszerkesztője. Így köti össze titkos szál a kéziratok beszerzésének új lehetőségeit és az expresszionista művészetet. Nem kétséges, hogy a bizánci könyvfestészet és az ikonok, amelyeket Franz Marc bátyjával közös útján láthatott, nem voltak hatás nélkül a festészetére, még akkor is, ha erről a hatásról eddig elég kevés szó esett a szakirodalomban. Marc ezen kívül a művészetről alkotott elméleti megfontolásaiban egyértelműen abból a tapasztalatból indul ki, amelyet a bátyjával közös Athosz-túrán szerezhetett, nevezetesen a történeti kutatás és a kamera összekapcsolódásáról. Így ír erről:

> Ha a mozgalom *külső* mozgatórugóit keressük, talán a 19. század történeti kutatásaiban ismerhetünk rá, amelyek a művészet legrégebbi történéseit beláthatatlan bőségben tárják elénk; az évről évre egyre mélyebb benyomást gyakorolt; a művészeti eszmék reneszánszát eredményezte, hatásában az olasz reneszánszra hasonlított; ne rója fel senki nekünk, hogy túlzó ez a hasonlat; egy mozgalom kezdetén állunk; az elkövetkező évtizedek, talán évszázadok fogják csak megmutatni, milyen mély is volt a hatás.
>
> A művészet ezáltal kétségkívül elvesztette aktuális mindennapi jellegét; a más foglalkozású embernek, aki nem folyton ezekkel az eszmékkel foglalkozik, elakad a lélegzete, ha követni akarja őket. Ebből fakad a gyakran elmérgesedő hangulat velünk szemben és a szellemi sebesség ellen, amelyre a művészetben kapcsolunk. Ez a gonosz hangulat mély fájdalommal tölt el bennünket; nem áll azonban hatalmunkban, hogy ma fordítsunk rajta. Várakozással nézünk a felnövő generációra, amely gond nélkül fog érteni és követni minket.[60]

És a kameráról:

> A reneszánsz művészete, a korabeli tudomány elégtelen eszközeinek köszönhetően, megőrizte feszességét, ami számunkra még ma is oly fenségesnek és tiszteletre méltónak mutatja. A 19. század mozgalmát azonban tönkretette egy hatalmas jó barát fölénye, akihez segítségért fordult, és aki megszabta a 19. század szellemének irányát. A nép és a művészek művészete kicsiny koporsóban szállt sírba: a kamerában.[61]

[60] Franz Marc, „Die neue Malerei" = Uő, *Schriften,* kiad. Klaus Lankheit, DuMont, Köln, 1978, 101–104, itt 103.

Végeredményben A Kék Lovas programja, amelyet Marc Kandinszkijjal közösen adott ki, sem független a filológia és fotográfia Marc bátyja, Paul által megtestesített összekapcsolásától. A Kék Lovas ugyanis éppen azt viszi véghez a képzőművészetben, amit Paul Marc Karl Krumbachernek elintézett: a folyóiratnak, amelyet Karl Piper, egy fakszimile-technikákra szakosodott kiadó adott ki, lehetővé kellett tennie az összehasonlítását annak, amit korábban nem lehetett, mert térben távol voltak, és nem voltak reprodukálhatók. Nem véletlen, hogy Marc bátyja, Paul kezdeményezései belekerültek A Kék Lovasba.

Az új fényképtechnikával való foglalatosság módszertani következménnyel jár az ókortudomány számára. Max Imhoff ezt a következőképpen írja le: „A szisztematikus szövegkritikai módszer a modern filológiai tudománnyal születik a 19. század elején. A legtöbb szerzőnk szövegét ugyanis először ekkor helyezik szilárd kéziratos, Wilamowitz óta szövegtörténeti alapra. E fejlődés legfontosabb ismérve […] a teljes kéziratos anyag egyre szisztematikusabb bevonása és differenciált kiértékelése."[62] Karl Büchner pedig ezt írja erről: „Ahogy Lachmanntól számíthatjuk a szövegrecenzió korszakát, úgy Wilamowitztól a szövegtörténetét."[63]

Lachmann a tér különböző pontjain őrzött kéziratokra csupán olyan indikátorokként tekintett, amelyek mintegy a senkiföldjén található és a nyomdai klisé mintájára fantáziált eredeti meghatározására szolgálnak. Wilamowitz ezzel szemben magukra a kéziratokra figyel, amelyek fényképmásolata ott van előtte az íróasztalán. Ez esetben is az új technika az, ami új kérdésekkel rukkol elő.

Amíg a szellemtudósok új elméleteket dolgoznak ki, egy fotográfus feltalál valamit. Raphael Kögel benediktbeureni szerzetes, vagyis annak a rendnek a tagja, amelynek, Cassiodorus szabályához híven, már Nagy

[61] Franz Marc, „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei" = Uő, *Schriften*, 105–108, itt 105.

[62] Max Imhoff, „Zur Überlieferungsgeschichte der nichtchristlichen griechischen Literatur der römischen Kaiserzeit" = *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur,* I., 285–308, itt 293.

[63] Büchner, *I. m.,* 313.

Szent Gergely pápa által megparancsoltatott a kéziratos hagyományok gondozása.[64] Kögel felfedezi, hogy a palimpszesztek elsődleges írása UV-fény besugárzása esetén lumineszkálni kezd, és sikerül neki ezt a fénylést fotografikusan rögzíteni, amikor a visszatükrözött UV-fény hatását a fényérzékeny lemezre semlegesíti egy, a kamera elé tolt szűrővel.[65] A húszas évek publikációiban és szabadalmaiban Kögel nevével még mindig a rejtett írások fotografikus feltárásának problémájával kapcsolatban találkozunk. Csak már nem Raphaelnek hívják, és a kéziratok, amelyekkel a könyveiben foglalkozik, már nem a régiségből származnak, hanem a jelenből. Mégis ugyanarról az emberről van szó. A feltaláló kilépett Szent Benedek rendjéből, hogy a fotokémia professzora legyen a karlsruhei Technikai Főiskolán. Ott azokat az ismereteket és készségeket, amelyre a kéziratok gondozása közben tett szert, többek között a kriminalisztika szolgálatába állítja. 1928-ban jelenik meg a könyve *Die unsichtbaren Strahlen im Dienste der Kriminalistik [A láthatatlan sugarak a kriminaliszitka szolgálatában]* címmel. Ebben szerepel az előremutató mondat: „Fotografikus bizonyíték nélkül nincs ítélet."[66]

Raphael és Gustav Kögel azonosságának nem pusztán anekdotikus értéke van, inkább a század eleji klasszika-filológiai kiadói gyakorlat és az ez idő tájt kialakuló írásszakértés törvényszéki gyakorlata közötti összefüggés tünete. Mindkét tudományág a fotográfia jegyében áll, amint arról a számos hivatkozás árulkodik a fotografikus eljárásra mind a klasszika-filológiai, mind a jogtudományi publikációkban.[67] Még ha a készpénz nélküli fizetés és a pénzforgalom vele összefüggő írásossá válása pótlólagosan szigorúbb kriminalisztikai óvintézkedéseket is tett szükségessé az okirat-hamisításokkal szemben,[68] még ha Lachmann módszere egyengette is az utat új kérdések felé, az írás rejtett vagy elfedett rétegeire irányuló, technikai segédeszközökkel élesebbé tett pillantás – amely példaszerűen ölt testet a feltaláló Raphael/Gustav Kögel alakjában – mégiscsak megmarad.

A különös tényre, hogy a kéziratos eredetik csak abban a pillanatban kerülnek a tudomány látóterébe, amikor – reprodukálhatóvá válva – vesztenek aurájukból, Luther Márton művei weimari kiadásának a története bizonyítja. 1883-ban nekikezdve a munkának, a szövegkiadókat eleinte kizárólag Luther írásainak különböző nyomtatott változatai érdeklik. Először a 23. és 16. kötetekben, amelyek 1901-ben, illetve 1899-ben jelennek meg, térnek ki az újonnan érkezett szövegkiadók, Paul Pietsch és Ernst Thiele az előszavakban a kéziratos hagyaték meglétére és az ezzel járó szövegkiadói problémákra. A bibliafordítás – és egyben az összkiadás harmadik szakasza – 1906-ban kiadott első kötetének a bevezetőjében végül már a kéziratok kérdése kerül előtérbe. Hogy ez az érdeklődés valóban újdonság, amely magyarázatra szorul, kivehető a szerkesztő, Paul Pietsch hangvételéből, amikor is leszögezi, hogy arra a meggyőződésre jutott, „hogy a Luther német bibliafordításának tudományosan kielégítő, valamint tárgyának keresztény-vallási és nemzeti jelentőségéhez méltó kiadása nem mehet el szó nélkül a saját kezű leiratok mellett, már amennyire ezek fennmaradtak. Ezekről a leiratokról mindmáig csak keveset, jórészt általánosságokat tudunk."[69]

Az adatok, amelyeket a szövegkiadó a Luther kéziratos hagyatékával kapcsolatos kutatómunka állásáról közöl, bizonyítják, hogy újonnan felmerült érdeklődésről van szó:

> Dr. Georg Buchwald a jénai Egyetemi Könyvtár gazdag, Luthertől származó kéziratkincsének megtalálásával tette nyilvánvalóvá, hogy a tudományos világ, de még a legközelebbi érdekeltek számára is temérdek kéziratos anyag maradhat teljesen ismeretlen még a közeli, hozzáférhető helyeken is, ha külön nem nyomoznak utánuk. Ezért aztán szisztematikus

[64] Herbert Hunger, „Antikes- und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen" = *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur,* I., 25–147, itt 67–68.

[65] P. Raphael Kögel OSB, *Die Photographie historischer Dokumente nebst den Grundzügen der Reproduktionsverfahren,* Harrassowitz, Leipzig, 1914; Uő, *Die Palimpsestphotographie,* Knapp, Halle (Saale), 1920.

[66] Prof. Dr. ing. Gustav Kögel, *Die unsichbaren Strahlen im Dienste der Kriminalistik. Photographie radierter Schriften,* Moser, Graz, 1928, 19.

[67] A klasszika-filológiával kapcsolatban lásd Krumbacher és Stählin könyveit (56., illetve 57. jegyzet), a kriminológiával kapcsolatban lásd Kögel könyvét (66. jegyzet). Lásd továbbá Albert S. Osborn, *Der technische Nachweis von Schriftfälschungen unter besonderer Berücksichtigung der Photographie,* kiad. Hans Schneickert, Knapp, Halle (Saale), 1921.

[68] Karl Sautter, *Geschichte der deutschen Post,* III., Berger, Berlin, 1951, 179.

[69] Paul Pietsch, „Einleitung" = D. Martin Luthers *Deutsche Bibel,* I., v.

> körkérdést […] intéztem, amely a szinte kivétel nélkül baráti válaszoknak köszönhetően gazdag eredménnyel zárult.[70]

Fontos tény, hogy a Luther-kéziratokat éppen abban a pillanatban találják meg, amikor reprodukálhatóvá váltak. Ami a puszta szem számára több mint 400 évig rejtve maradt, az az új tekintet fedezi fel, amely számára egy technikai találmány biztosítja a látottak tartósságát és használhatóságát.

Az újabb germanisztikai kiadások története azonban a tudós szentélybe vonulásával kezdődik. Erich Schmidt ezt az eseményt Wilhelm Scherert búcsúztatva a következőképpen írja le:

> Azon a súlyos következményekkel terhes napon, amely a frauenplani, hosszú időre lezárt ház kapuját szélesre tárta, hogy fogadhassa az áhítatos látogatókat és az új tevékenységek küldötteit, Schererrel együtt léptem Goethe halottas szobájába. Senki sem tud áhítatos borzongás nélkül belépni a felszentelt, dísztelen szobába. A költő utolsó lehelete mintha még ott lebegne. Egész létezése felénk tör, és az a gondolat, hogy ilyen korlátlan erők testi mivolta egy szempillantás alatt hunyt ki, még a ridegebb kedélyűeket is le kell hogy nyűgözze. Scherer oly kevéssé tudta kivédeni a rátörő benyomások tömkelegét, hogy könnyek között hagyta el a szobát. Nem sokkal korábban a bátorság és erő magával ragadó szavaival szólt a Goethe örökségével kapcsolatos munka nemes kötelességéről, és a tervekkel teli, megindult embernek nagy tervek jutottak eszébe, amelyek megvalósításának irányításában részt kívánt venni. Hogy élete megpecsételődött, és éles ellentétben Goethe harmonikusan beteljesült pályájával, korai véget ér, nem sejtette.[71]

Így száll örökségként a tudományra a költőfejedelem öröksége az utolsó közvetlen rokon halála után és mecénása leszármazottjainak kerülőútján. Ez a weimari Zsófia-féle kiadás *[Weimarer Sophienausgabe]* születésének pillanata. És mint mindig, amikor jelentős örökséget kell felosztani, nem könnyű megőrizni az önuralmat:

[70] *Uo.*, vi.
[71] Erich Schmidt, „Wilhelm Scherer", *Goethejahrbuch* 9 (1888), 249–250.

> 1884 őszén azt írta Scherer, hogy a következő bécsi látogatása során a 16. századi Corpus dramaticum mellett elsősorban egy nagy Goethe-kiadás tervét kell alaposan átbeszélnünk. A rákövetkező tavasszal az utolsó Goethe halála és a nemes kötelességtudat, amellyel Zsófia nagyhercegné lépett nemzeti örökségébe, hogy felvirágoztassa, szabad utat engedett ennek a vállalkozásnak. Amit az új alapokon el kell végezni, és kis részben már elkészült, mindenki láthatja; közismert, hogy a munka alapvonalait lényegében Scherer, eleinte nagy reményekkel telve, majd egyre fogyó erővel rajzolta fel. Gondos figyelme a legfőbb elvtől, miszerint a műveket a költő utolsó akarata szerint elrendezve, kritikai adalékokkal ismételje meg (amelyben nekem először az a feladat jutott, hogy jelezzem a tervben a szükséges változtatásokat és betoldásokat), egészen odáig terjedt, hogy szemrevételezte a betűtípusokat és a papírmintákat. A három első szerkesztő mindvégig teljes egyetértésben munkálkodott, és mindig felhőtlen kapcsolatot ápoltak a Méltóságos Asszonnyal, akinek a szolgálatában dolgozni mindig is örömöt okozott és okoz ma is. Maga Scherer csak az előmunkálatokban kívánt részt venni, és néhány kisebb dolgot kiadni, mégis megrándult az arca, mikor felolvastam az elosztásra vonatkozó javaslatokat, és a *Faust*hoz más nevét és nem az övét voltam kénytelen írni.[72]

A költő kéziratait Lachmann már a Lessing-kiadásához is használta. Ezek azonban csak annyiban érdekelték őt, amennyiben a helyes, vagyis a szerző által szándékolt szöveget nyújtották a szedő hibáival szemben. A kéziratok textúráját magát, mindazzal, ami a 20. században a keletkezés közben létrejövő variánsok fogalmába tartozik, figyelmen kívül hagyta. A Lachmann által megkezdett Lessing-kiadást befejező Franz Muncker sem tartotta szükségesnek, hogy az olvasóknak is betekintést nyújtson a költő „szellemi műhelyébe",[73] ami neki a szövegekkel végzett munka során sikerült.[74] Ehhez képest a weimari Zsófia-féle kiadás újdonságot jelentett. Először közlik a szerző által kihúzott részeket és

[72] *Uo.*, 260–261.
[73] A kifejezés Karl Lachmanntól származik, vö. Lachmann, *I. m.*, 566.
[74] Karl Lachmann, „Vorrede" = Gotthold Ephraim Lessings *Sämtliche Schriften*, I., kiad. Karl Lachmann, Göschen, Stuttgart, 1886³, x–xi.

jelölik meg az utólagos betoldásokat. A szerkesztők hallgatnak arról, hogy mindezzel mi a szándékuk. Egyikük azonban, Bernhard Seuffert, a *Werther* szövegkiadója Wieland műveinek egyik kiadásához írt *Prolegomená*iban utólag bemutatta a weimari kiadás alapjául szolgáló elméletet. Az érdeklődés középpontjában a „stílus fejlődéstörténete" állt.[75] Ez az érdeklődés tehát lényegében nem különbözik attól, amit Wieland, ez a nem csupán művészi okokból „fáradhatatlanul jobbra törő" szerző az *Összes művei* kiadásával kezdeményezett. Ezzel szemben 1906-ban csak az a tény lesz új, hogy ez a történet nem a sajtó alá rendezéssel, hanem az első feljegyzéssel kezdődik.

Technikai szempontból azonban Seuffert *Prolegomená*i túl is lépnek a weimari kiadás kiadási elvein. Itt hangzik ugyanis el elsőként az a gondolat, hogy a költő kéziratait szemben „kimerítő pontosság szükségeltetik", és hogy a nyomtatott variánsoktól eltérően, azaz nem pontszerűen, hanem csak és kizárólag „összefüggésükben" kell „megadni"[76] őket. Ezzel Seuffert levonja a tanulságot a weimari Zsófia-féle kiadás kudarcából, ugyanakkor megfogalmazza azt a problémát, amelyet az a tudomány, amelyik az újabb német irodalom szövegeinek kiadásával foglalkozik, mindmáig újabb és újabb technikák segítségével próbál megoldani.

Seuffert *Prolegomená*inak az a fejezete, amelyben a fenti mondatok szerepelnek, a *Gestaltung des Textes und Einrichtung des Apparats [A szöveg kialakítása és az apparátus összeállítása]* címet viseli. Amikor szűk húsz évvel később Reinhold Backmann tanulmánya *Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter [Az apparátus kialakítása az újabb német költők kritikai kiadásaiban]* címmel megjelent,[77] már a címet is polemikus elhatárolódásnak szánta. A kialakítás szó, amely Seuffertnél a kritikai szöveg létrehozására vonatkozott, most a szövegkiadó apparátussal való foglalatosságát jelöli. Ez az egyszerű csere radikális fordulatot jelez, nevezetesen a Wieland óta megszokott és egészen Seuffertig érvényes perspektíva megfordítását. Ami addig

[75] Bernhard Seuffert, *Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe,* II., Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1905, 60.

[76] *Uo.,* 58.

[77] Reinhold Backmann, „Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien", *Euphorion* 25 (1924), 629–662.

a „jobbra törés" felé vezető lépcsőfoknak számított, most a középpontba kerül. Az *ultima manus* szerinti kiadás fogalmának helyébe a legkorábbi vázlatok mítosza lép. Az apparátusnak többé nem az a funkciója, hogy a stílus fejlődéstörténetét ábrázolja, hanem az, hogy – Lachmann szavával – betekintést nyújtson a költő „műhelyébe". Ezért értékelődik fel a kritikai szöveghez képest. Maga Backmann a következőképpen írja ezt le:

> Csak a fejlődés tisztázása ad önálló értéket az apparátusnak a szöveglenyomattal szemben, sőt, ha helyesen történik, megnöveli a jelentőségét az utóbbival szemben. Nem csak olyan mértékben, amennyiben a költő kéziratos hagyatéka mindig értékesebb, mint műveinek csupán végső nyomtatott tisztázatai. (Csak lássuk tisztán, hogy ez, mint minden, ami beteljesült, többé-kevésbé kompromisszum. Ezek teszik ki azt az arcot, amelyet a költő a nyilvánosságnak mutatni akar, a kéziratok azonban, annál inkább, minél távolabb esnek a beteljesüléstől, teszik ki a költő igazi arcát.) Hanem mindenekelőtt azért, mert az élő keletkezés mindig mélyebb betekintéseket enged, mint az, ami keletkezett, megmerevedett.[78]

Továbbá:

> A fejlődés és keletkezés micsoda egyedülálló melódiája csendül fel! Mily kevéssé írhatjuk alá azt, amit Gundolf a maga *Goethé*jében igen szkeptikusan mond a lehetőségről, hogy hathatósan követhessük egy költő műveinek fejlődését. És micsoda lenyűgöző következtetések adódnak az időszakokról, amelyek megelőzik a költő első feljegyzését, és amelyek megvilágítása Gundolfot annyira elcsüggesztette! Elkezdenek felszállni az első isteni „Legyen világosság!"-ot megelőző káosz titokzatos ködjei a költő szívében![79]

Így lép előre az, amit addig elvetettek a valami felé vezető puszta lépcsőfokból a valódi értelemtartalommá. Ezzel a germanisztikai kiadástudomány is magáévá teszi azt a tekintetet, amelyet a klasszika-filológia és a kriminalisztika tárgyuk minden különbözősége ellenére már a század

[78] *Uo.,* 638.

[79] *Uo.,* 641.

elejétől fogva az írás rejtett vonásaira irányítottak. Ez az a tekintet, amely mindenben csak a hamisítványt látja, legyen szó akár hamis aláírás leleplezéséről, akár egy palimpszeszt kibetűzéséről vagy akár egy költő első ihletének a feltárásáról, amelyet beleptek a cenzurális javítások. Amint Freud pszichoanalízisében, úgy az igazság a modern filológiában és a kriminalisztikában is mindig az, ami át van húzva. Mit sem változtat ezen, hogy ez a tekintet a szabadság, az igazság vagy az igazságosság nevében irányul valamire. Minden esetben azon technikai médiumok iskolázzák, amelyek segítségével reprodukálhatóvá váltak az olyan individuális rezdülések, mint a hang, kézírás és gesztusok.

Mivel azok a gyakorlati tanácsok, amelyekkel Backmann az elméletét kísérte, túlontúl bonyolultak voltak ahhoz, hogy iskolát teremtsenek, Friedrich Beißnerre maradt, hogy kidolgozza azt az eljárást, amely tipográfiai úton adja vissza a bonyolult kéziratos korrektúrafolyamatokat. Beißner következetesen lemond arról a pontosságról a kéziratos leletek leképezésénél, amelyet Backmann megkövetelt. Sem a javítások fajtáját, sem a helyét nem adja meg, hanem csak a keletkezésnek a kiadó által rekonstruált folyamatát, saját kifejezésével a szövegek „ideális növekedését".[80] Ezzel a fogalommal Beißner természetesen közvetlenül kapcsolódik Backmann egyik formulájához: „Megpróbálom a folyamatot egy képben megragadni: egy fenyőfácska csúcsa elsorvad, és egy oldalsó ágacska veszi át az irányítást azáltal, hogy felfelé hajlik, és új koronát bontakoztat ki."[81] Annak ábrázolásai, amit Beißner ideális növekedésnek nevez, olykor ténylegesen úgy néznek ki a kiadásában, mint a felfordított fenyőfácskák.

A szövegkiadói eljárás, amelyet Friedrich Beißner dolgozott ki, először vonja le a konzekvenciát a keletkezés és a hagyományozódás közben létrejövő variánsok nem annyira elméletileg, mint inkább technikailag megalapozott különbségéből. A klasszika-filológiából származó szokást, hogy a variánsokat szóról szóra megadják, végleg feladják az újabb szövegek kiadásaiban. Az ábrázolás újonnan felfedezett eszközei a soráthajlás és a bekezdésekre tagolás. A szöveg keletkezésének egyes állapotai a vé-

[80] Beissner, *I. m.*, 81.
[81] Backmann, *I. m.*, 646.

gén úgy néznek ki, mint Hegel írásainak a tartalomjegyzékei, ami a Hölderlin-kiadáshoz nagyon is méltó eljárás.

Bármennyire is zseniális Beißner módszere, a kéziratos leletek pontos leképezésének backmanni követelménye nem hagyta nyugodni a germanistákat. Így kapcsolja össze a Hans Zeller által C. F. Meyer műveinek kiadásához kidolgozott eljárás Beißner technikai vívmányait a backmanni követelményekkel. A soráthajlás az ábrázolás döntő mozzanataként megmarad, a javítások fajtájára és helyére vonatkozó adatok feltüntetése egyszerű jelek segítségével történik, a kéziratok Backmann által javasolt, rövidítésekkel való pontos jelölését újból bevezetik. Újdonság az az elv, miszerint egy szó csak annyiszor szerepelhet a közlésben, ahányszor a kéziratban. Ebből következik, hogy üres sorokat használnak annak jeleként, hogy egyes szövegszegmensek azonosak a korrektúra egy vagy több rétegén átívelően. Az ennyire precíz eljárás kikényszerít egy jelet a bizonytalan esetekre, amelyekben a kiadó nem tudja eldönteni, a korrektúra mely állapotában történt egy bizonyos javítás. Ezeket Zeller „váltóknak" nevezi.[82]

Annak a szövegkiadási eljárásnak a teljesítőképessége, amelyet Hans Zeller Beda Allemann-nal dolgozott ki Siegfried Scheide javaslataira visszanyúlva, mindenekelőtt azon alapul, hogy világos, vagyis tipográfiailag látható módon különbözteti meg a nyelv szintagmatikus és paradigmatikus síkjait. Csak ez által az éles megkülönböztetés által válik lehetővé, hogy az egyes javítások fajtájára és helyére vonatkozó további adatokat vegyünk fel az ábrázolásba. Ezáltal Zeller szövegkiadási eljárása a nyelvészet korabeli tendenciáival érintkezik, mint például Roman Jakobson *A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa* című tanulmányával.[83] A tanulmány 1956-ban jelent meg, Zeller a maga eljárását két évvel később mutatta be. Szembetűnő az egyidejűség, a közvetlen hatás azonban nem bizonyítható. A nyelv két síkja közötti tiszta, de mindenekelőtt nyomdatechnikai megkülönböztetés a levegőben lógott, amióta katonai projektumok keretein belül számítógépes programokat kezdtek fejleszteni természetes nyelvekre. Az üres hely, amely a szám-

[82] Vö. Hans Zeller, „Zur gegenwärtigen Lage der Editionstechnik: Ein Versuch komplizierte Handschriften darzustellen", *Euphorion* 52 (1958), 356–377.
[83] Roman Jakobson, „A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa", ford. Rohonci Katalin, *Helikon* 23 (1977/1), 129–134.

vitelben az olasz bankok és az általuk bizonyos helyi érték számára fenntartott helyek óta létezik, először az írógép és utódai, az elektronikus számítógépek vezetik be az írott nyelvbe. Zeller szövegkiadási módszere a maga üres helyeivel nem más, mint egy tisztán megrajzolt számítógépes diagram. Friedrich Beißner, aki ezt az eljárást áttekinthetetlennek tartotta,[84] egy más korból származott, amelyben még nem léteztek ugrások az írott nyelv világában. Ma azonban jogosan ez számít a legkifinomultabb és legjobb eljárásnak, még akkor is, ha egyes pontokon kiigazításra szorul. Ezt mindaddig nehéz lesz vitatni, amíg a számítógéppel rajzolt diagramok nem válnak elavulttá.

Miközben a filológusok a bűnügyi nyomozók mintájára a költők legtitkosabb rezdülései után nyomoznak, maguk a költők saját stratégiákat dolgoznak ki. Edgar Allan Poe, az írás nagy szakértője már 1844-ben lelkesen üdvözölte az anasztatikus nyomást, a kéziratos szövegek sokszorosításának korai eljárását, mivel azt remélte, hogy ezáltal az írás a nyomtatástól eltérően újra tekintélyt szerez magának.[85] Az autográfokról írt híres tanulmánya az egyik első írás a kézírásos sajátosságokról. A mellékelt fakszimilék nélkül nem is lehetett volna megírni.[86] *A csúffá tett szerelmeslevelek* című elbeszélésében Gottfried Keller is rájátszik a fakszimilére mint olyan eljárásra, amelynek segítségével reprodukálhatóvá válnak az egyéni rezdülések, például a könnycseppek a kézzel írt leveleken.[87]

Kafka, aki nem kevésbé élénk figyelemmel kísérte a találmányokat az információtárolás és híradástechnika területén, mint E. A. Poe, korának szövegkiadási eljárásait is jól ismerte. Az *Érzelmek iskolája* saját példá-

[84] Beissner, *I. m.,* 81.

[85] Edgar Allan Poe, „The Anastatic Printing" = *The Complete Works of* Edgar Allan Poe, XIV., kiad. James A. Harrison, AMS, New York, 1965, 153–159.

[86] Edgar Allan Poe, „Autography" = *The Complete Works of* Poe, XV., 139–261. Lásd még Edgar Allan Poe, „Pár szó a titkosírásról", ford. Nemes Ernő = Uő, *Összes művei,* II., Szukits, Szeged, 479–497.

[87] Störteler Viktor, alias Erdőzugi Kurt felfedez valamit felesége leveleiben: „most azon gondolkozom, vajon a levelek esetleges kiadásánál a nyomásnál nem lehetne-e sejtetni az ilyen könnyeket valami gyöngéd színnyomattal. Persze, most jut eszembe, akkor az egész gyűjteményről fakszimile kiadást kellene készíteni, ami alaposan meggondolandó." A gyengéd női érzelmek ilyen profanizálásáért kapott büntetés ezen a ponton már ismert az olvasó számára. Tudjuk ugyanis, hogy Gritli könnyei nem annak a szerzőnek szólnak, aki szíve titkainak nyomait publikálni akarja. Vö. Gottfried Keller, „A csúffá tett szerelmeslevelek", ford. Jánosy István = Uő, *A seldwylai emberek. Elbeszélések,* Európa, Budapest, 1963, 310–369, itt 330.

nyáról, amely szövegkiadói függeléket és egy fakszimilét is tartalmazott, a következőt írja egy Felice Bauerhez címzett levélben 1913. január 16-án:

> Nem volt kéznél itatóspapír, és amíg arra vártam, hogy megszáradjon a lap, az éppen mellettem heverő *Education [sentimentale]*-ban elolvastam a 600–602. oldalt. Te jó Isten! Csak olvasd, Drágám, olvasd csak el! „Elle avoua qu'elle désirait faire un tour à son bras, dans les roues." Micsoda mondat ez! Micsoda alakzat! A szétmázolt oldalak nem olyan éjszakákra utalnak, Drágám, amikor hiányzott az erő. Ezek éppen olyan oldalak, amelyekbe teljesen elmélyült, amelyekben elveszett az emberi szem elől. És mint a könyv függelékéből láthatod, még a harmadik leíráskor is ezt a végtelen boldogságot élte át.[88]

Egyébként nem kizárt, hogy Kafka a modern kiadástudomány legújabb tendenciáiról Hilde Schulhofon keresztül értesült. Az akkor 21 éves germanisztikahallgató 1910-ben ugyanabban a Niklasstraße 36-os szám alatti házban lakott, mint Kafka. Később Backmann-nal dolgozott együtt Bécs városának August Sauer által alapított Grillparzer-kiadásán. Hogy Kafkának volt-e betekintése szomszédnője tudományos tevékenységébe, nem bizonyos. Figyelemre méltó azonban, hogy ő és Hilde Schulhof voltak az egyetlenek, akik az 1910-es népszámlálás alkalmával elég bátrak voltak ahhoz, hogy családtagjaikkal ellentétben ne a csehet, hanem a németet adják meg anyanyelvükként.[89]

Amikor Kafka 1924-ben meghalt – ez volt az az év, amikor megjelent Reinhold Backmann tanulmánya az apparátus kialakításáról az újabb német költők kritikai kiadásaiban –, szövegkiadóinak különös végrendeletet hagyott hátra. Azáltal, hogy úgy rendelkezett, hogy az összes hátrahagyott írását el kell égetni, mindenki elé tükröt tart, aki semmibe veszi ezt az utolsó rendelkezést.[90] A szerző nevében tiltott mű arra kény-

[88] Franz Kafka, *Levelek Felicéhez,* ford. Antal László – Rácz Péter, Palatinus, Budapest, 2009, 214.

[89] Kurt Krolop, „Zu den Erinnerungen Anna Lichtensterns an Franz Kafka", *Acta Universitatis Carolinae Philologica. Germanistica Pragensia* 5 (1968), 21–60, különösen 42–43. Kafkának és Backmann-nak egyébként közös filológus mentoruk volt, August Sauer, a germanisztika professzora.

[90] „Legkedvesebb Max, utolsó kívánságom: mindent, amit a hagyatékomban (tehát a könyvszekrényemben, a fehérneműszekrényben, az íróasztalban, itthon és a hivatal-

szeríti a kiadóit, hogy megvallják, kik is valójában: az indiszkréció specialistái.

Stefan George fordítva járt el. Megelőzte a filológusokat azzal, hogy művei kiadásának függelékében saját kéziratmintákat publikált.[91] Ezeken látható, hogy nincs itt semmi látnivaló. George írása ugyanis tipográfiai normák szerint stilizált.

Végül Arno Schmidt a két utolsó könyvének teljes, a szakszervezet által lefektetett normáknak megfelelően jól olvasható gépiratát[92] adta ki

ban vagy bárhol máshol szanaszét volna és ez neked feltűnne) találsz, naplókat, kéziratokat, leveleket, saját magam és mások rajzait és a többit, az utolsó szálig és olvasatlanul égesd el, valamint mindazokat az írásokat és rajzokat, amelyek nálad és másoknál vannak, akiket a nevemben kérj meg erre. A leveleket, amelyeket nem akarnak átadni Neked, legyenek kötelesek legalábbis saját maguk elégetni. / A Te Franz Kafkád" (Franz Kafka, *A per. Teljes, gondozott szöveg,* szerk. Kajtár Mária, Ikon, Budapest, 1995, 14. [Idézi Max Brod *A per* első kiadásához írt utószavában.]) „Kedves Max, talán már nem állok többé lábra, egy hónap tüdőláz után a tüdőgyulladás bekövetkezte éppen elég valószínű, és azzal, hogy ezt leírom, nem fog elkerülni, mégis, egy bizonyos hatalma van. / Erre az esetre tehát az utolsó akaratom minden általam írottakra vonatkozóan: / Mindabból, amit írtam, csak a könyvek érvényesek: Ítélet, Fűtő, Átváltozás, Fegyencgyarmat, Falusi orvos és az Éhezőművész elbeszélése. (A Betrachtung [Kafka 1913-as évszámmal megjelent elbeszéléskötetének címe] néhány példánya maradhat, senkit sem szeretnék a bezúzás fáradalmaival terhelni.) Amikor azt mondom, hogy ez az öt könyv és az elbeszélések érvényesek, akkor ezt nem úgy értem, hogy az lenne a vágyam, hogy ezeket kinyomtassák és fennmaradjanak az eljövendő korok számára, éppen ellenkezőleg, a valódi kívánságom az az, hogy menjenek veszendőbe. Csak, ha már megvannak, nem akadályozok senkit sem abban, hogy megszerezze őket, ha ehhez van kedve. / Ezzel szemben minden, ami általam írott rendelkezésre áll (megjelent nyomtatott újságban, kéziratban vagy levelekben) kivétel nélkül, amennyiben elérhető vagy kérés útján címzettektől beszerezhető (a legtöbb címzettet úgyis ismered, legtöbb esetben …-ről van szó, semmiképpen ne feledd azt a néhány füzetet, amely …-nél van) [Max Brod kihagyásai] – mindezt kivétel nélkül, lehetőleg olvasatlanul (de nem tiltom meg, hogy belepillants, mégis annak örülnék a leginkább, ha nem tennéd, mindenesetre senki másnak nem szabad belenéznie) – mindez kivétel nélkül elégetendő, és arra kérlek Téged, hogy ezt minél előbb tedd meg, / Franz." (Idézi Max Brod, „Nachwort zur ersten Ausgabe" = Franz Kafka, *Der Prozeß,* kiad. Max Brod, Fischer, Frankfurt am Main, 1950, 316–318.)

91 Stefan George, „Das Jahr der Seele" = *Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung,* IV., Bondi, Berlin, 1928, 131–136; Stefan George, „Das neue Reich" = *Gesamt-Ausgabe der Werke,* IX., Bondi, Berlin, 1928, 140–145.

92 A Német Könyvkiadók Szövetsége és a Nyomda- és Papírüzemek Szakszervezetén belüli Német Írószövetség között, szerzők számára megállapított szerződésminta gondos megfogalmazásban rögzíti, hogy a szerzőnek a kiadó részére egy „teljes és sokszorosításra alkalmas, géppel írt kéziratot" kell átadnia. Idézi *Der verkabelte Mensch,* szerk. Gerd E. Hoffmann, Westermann, Braunschweig, 1983, 37.

fakszimileként, hivatkozva mindeközben Edgar Allan Poe-ra.[93] Izgalmas kérdés, hogyan fognak reagálni erre a hivatásos szövegkiadók. Ha Schmidt megsemmisítette az eredetit, nem maradt számukra tennivaló. Más esetben azonban megpróbálhatnák a törölt részeket kibetűzni röntgensugarakkal vagy más technikai eszközökkel. Ez azonban mit sem változtatna azon, hogy a szerző megelőzte őket. A selejteket és az első vázlatokat – amelyeket eddig a szövegkiadók gondoztak, és csak utólag rángatták őket napvilágra – hozzácsapják az autorizált szöveg terrénumához. Amit elvetettek és elrejtettek, az mind az irodalom eszközévé válik. Arno Schmidt mindeközben Sigmund Freudra hivatkozik.[94] Ez kétértelmű hivatkozás. Különbség van ugyanis aközött, hogy az elfojtottat az analitikus munka során utólag hozzuk a felszínre, és aközött, hogy valakinek már a kezdetektől fogva az a célja, hogy az érvényeset együtt publikálja azzal, amit elvetett. Az a tapintatlanság, amellyel Schmidt az alkotói folyamatát közszemlére teszi, megszünteti a szöveg tudatos és tudattalan tartalmai közötti szigorú megkülönböztetést. A tökéletes regisztratúra számára már nincs felfedezni való. Mindenki saját magát ellenőrzi.

A szövegkiadók által feltalált és uralt technika ilyen meghódítása a szerző által azonban olyan időpontban történik, amikor Schmidt munkamódszere újfent réges-rég elavulttá vált. A kézzel írt és kézzel javított gépiratok ugyanis az elektronikus írógép feltalálása óta meghaladottak. A jövőben elektromágneses tárolók helyettesítik a papírt. A szövegek kiadására szakosodott filológusok már átálltak erre. Hogy a költők követik-e őket, nem tudom. Előbb vagy utóbb megteszik. Hogy azonban az ezeken a gépeken írott szövegek újból szövegkiadói fáradozások tárgyaivá válhatnak, legalábbis kétséges. Ha ugyanis lehetséges, hogy bármikor kitöröljük, amit egyszer már leírtunk, akkor a javításoknak nem marad nyoma. Ezzel egy csapásra eltűnne egy egész terület, amelyet a filológusok több mint ötven éve fürkésznek. A szövegkiadók számára még akkor is alig maradna valami, ha valakinek az jutna eszébe, hogy külön tárolón

93 Arno Schmidt, *Vorläufiges zu Zettels Traum: Textaufzeichnung von Arno Schmidt's freier Rede beim Gespräch mit dem NDR (Gesprächspartner Dr Christian Gneuß) über Entstehung, Aufbau und Absicht eines Typoskriptbandes ZETTELS TRAUM,* Fischer, Frankfurt am Main, 1977, 6.

94 *Uo.,* 3–4.

konzerválja az összes szöveghelyet, amelyet kitöröl. Ha ugyanis kinyomtatnánk az elmentett adatokat a leírásuk sorrendjében, már meg is lenne a kritikai kiadás. Ami marad, az a kérdés, hogy az általunk ismert értelemben vett filológia és költészet túlélik-e ezt a technikát.

Fordította Lénárt Tamás