

PAUL YOUNGQUIST

Rossz szokások

„... csak az önmagáról, mint szubjektumról,
mégpedig mint művészi módon alkotó
szubjektumról való elfeledkezésének köszönhetően
élhet az ember valamelyest nyugalomban,
biztonságérzetben és következetességgel.”

NIETZSCHE: *A nem morálisan fölfogott
igazságról és hazugságról*¹

1816 áprilisában Samuel Taylor Coleridge a jóságos James Gillman doktor gondjaira bízta magát. Coleridge ekkor már évek óta kétségbeesetten igyekezett legyőzni ópiumszenvédélyét, de hiába próbált ki számtalan gyógymódot. Elérkezettnek látta az időt, hogy szigorú lépéseket tegyen, és az addig őt kezelő Dr. Joseph Adams szerint úgy határozott, hogy „akármilyen szigorú szabályrendszernek aláveti magát. S ezért egy orvos házában kíván megszállni.” Olyan orvosra volt szüksége, „aki elég bátor ahhoz, hogy megtagadja tőle a laudániumot, s kinek segítségével, bármily fájdalmas legyen is a folyamat, megszabadulhat a szokásától” (Gillman 271). Az első személyes megbeszélés után – amely Gillman doktort, akárcsak Coleridge lakodalmas vendégét,² „majdhogynem megbabonázta, s amely után már nem volt kedve elengedni” –, a költő egy hónapra az orvos gondjára bízta magát. Tizennyolc évig maradt (273).

Ez idő alatt a feladat, mely Gillman-re hárult nem is annyira Coleridge kigyógyítása, hanem inkább fogyasztási szokásainak kontrollja volt: az egykori költő és filozófus felügyelete során az egészségnek legalább a látszatát biztosítania kellett. Coleridge sejtette, hogy nehéz dolga lesz. Mégis ígéretet tett, hogy minden tőle telhető módon együttműködik:

Szüntelen éber értelmem és buzgó erkölcsi érzékem megkíméli majd önt minden személyemmel kapcsolatos kellemetlen körülménytől, egyetlen kivételével ti. néha különös örület kerít hatalmába. Tőlem mást, mint az igazságot soha nem fog *hallani*: – általában nem tudok igaztalanul állítani –, ám nem ígérem, hogy az undok méreg sosem kényszerít rá, hogy igaztalanul cselekedjek. Soha nem telt még el hatvan óra úgy, hogy ne vettem volna magamhoz laudániumot. (*Letters* 4: 630)

Coleridge, képtelen hamisat állítani, de képes hamisan cselekedni. „Különös örülete” elválasztja benne a nyelvet az akarattól, a beszédet a cselekvéstől, s ezáltal

¹ Ford. *Tatár Sándor*.

² Itt Youngquist az *Rege a vén tengerésztől* (ford. Szabó Lőrinc) című Coleridge versben szereplő lakodalmas vendégre [Wedding Guest] utal. – A ford.

tal egy olyan nyomorúságos szokás kiszolgáltatottjává válik, amely viselkedését kontrollálhatatlanná teszi. Önként vállalt fogságának terápiás célja éppen a kontroll kialakítása, a tulajdon-test [*proper body*]³ normájának kikényszerítése, a felügyelet egy olyan rendszere által, amely nem csak az ópiumfogyasztást, de az arra jellemző örületet is képes kordában tartani. Coleridge, ha teljes gyógyulást nem is, vigaszt lel ebben a magán szanatóriumban. Életerejé feltámad, újra filozófus lesz és moralista – mintha szanatórium és filozófia szövetségre lépnének. S valóban, az, hogy késői éveiben Coleridge a filozófia és az erkölcs felé fordul, egyet jelentett nem csupán az ópiumtól és az ópiumevés monstrosizációjától való elfordulással, de a költészet, a túlzás és a túláradás [*excess*] igazságától való elfordulással is. Mi is veszett el végül, tehetjük fel a kérdést, Coleridge végeérhetetlen rehabilitációja során?

„NARKÓS”

Coleridge élete több mint felében ópiumevő volt.⁴ Saját terjengős vallomása szerint e rossz szokása volt az ő keresztje. „Képzeld el egy szerencsétlen nyomorultat, aki éveken át próbálja legyőzni a fájdalmat úgy, hogy minduntalan ahhoz a bűnhöz tér vissza, amely e fájdalmat okozza” (*Letters* 3: 511). A gyógyszeradagolás és -megvonás köre egy kiszolgáltatott Coleridge-ot eredményezett, egy olyan öngyógyító beteget, akinek élete és írásai egy rossz szokás káros hatásainak tanúi. Kortársai beteljesületlen ígéretnek látják. William Hazlitt 1824-ben, sajnálkozva, hogy egy ilyen ígéretes tehetség ennyire keveset hoz létre, így ír: „Telje-

³ Jelen tanulmány egy átfogóbb mű része, melynek vezérfonala az itt »tulajdon-testként« fordított *proper body* fogalma. A kifejezés, melyet a szerző Judith Butler-től kölcsönöz, nem a testre, mint biofizikai entitásra, de nem is a testre, mint társadalmi jelentésre vagy konstrukcióra, hanem magára a testiesülésre, mint performatív-iteratív normára vonatkozik, mely e két pólust létrehozta. A mű azt vizsgálja, ahogy a testiesülés és folyamata a romantika időszakában többek között a liberalizmus, a szabadpiaci kapitalizmus, a brit nacionalizmus és a professzionális orvoslás diszkurzusainak találkozáspontjában hogyan jön létre, mint, egyfelől, az ezen diszkurzusok által konstituált, másrészt, mint az e diszkurzusokat konstituáló norma. Érvelése szerint, konstituált és konstituáló e körkörösége hozza létre az önmagát birtokló individuumot, mint a liberális politikaelmélet és közgazdaságtan alapegységét, aki annyiban tekinthető szabadnak, amennyiben önmaga és képességei fölött rendelkezik, azokat birtokolja. Az angol *proper* (»helyes«, »normális«, »megfelelő«, »saját«) és a vele rokon kifejezések, úgy mint *property* (»birtok«, »tulajdonság«) vagy *propriety* (»illendőség«, »tulajdon«) a normalizáció e körének egészét lefedik. A szó általunk választott fordítása, »tulajdon-«, ezt az összefonódást hivatott tükrözni, amennyiben egyszerre utal tulajdonra és tulajdonságra. A kérdéshez bővebben ld. a szerző bevezetőjét: Introduction. In: YOUNGQUIST, P.: *Monstrosities: Bodies and British Romanticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. Továbbá magyarul: BUTLER, J.: *Jelentős testek: a „szexus” diszkurzió korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet – Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum, 2005. – A ford.

⁴ Bármennyire csábító Coleridge-ot függőként meghatározni, a történeti pontosság más fogalmakat kíván: ópiumevő, laudátum habitué stb. A függés pszichokulturális fogalma csupán a késő tizenkilencedik században jön létre számos erő, egyebek közt az orvosszakma megerősödése, a »keleti« iránti egyre növekvő ellenérzés, a harcos Quaker erkölcs és a fecskendő bevezetése eredményeként. Ennek megfelelően nem követhetem azok gyakorlatát, akik, mint például Alina Clej, a fogalmat anakronisztikus módon a romantika íróira alkalmazzák.

sítménye húsz évvel ezelőtről datálódik: azóta, mondhatni, saját hírnevéből él” (234). Thomas Carlyle Coleridge pályájával kapcsolatban hasonló következtetésre jut: „A Természet a nemes tehetség magvaiból gazdagon juttatott neki, ám ezeket kibontakoztatni nem engedte” (id. LEFEBURE 30). Végül ott van Robert Southey, akinek állítása, miszerint „aki csak ismerte, tudta, hogy elsősorban – a legelső-sorban – a hajlam és az élvetegség a mozgatója”, egy egész kritikai hagyomány számára meghatározó. Az ehhez hasonló ítéletek Coleridge látszólagos sikertelenségét nem tulajdonítják nyíltan ópium fogyasztási szokásainak. Elvégre más közéleti alakok – William Wilberforce, Robert Clive tábornok, James Mackintosh, Thomas de Quincey – szintén drogfogyasztók voltak, ám rájuk nézve ennek nem voltak végzetes következményei. Coleridge elvetélt zseniként, megtört, vereséget szenvedett deviánsként való patológizálása mégis hamar uralkodóvá vált, és máig meghatározza, miként olvassák, ünneplik, vagy utasítják el éppen.

Coleridge ópiumhasználatának megítélése, különösen a mi időnkben, rutinszerű részévé vált a Coleridge recepciónak. Ennek megfelelően Elizabeth Schneider – bár elismeri, hogy Coleridge rendszeresen használt ópiumot – a *Kubla Kánt* minden kellemetlen farmakológiai szeplőtől mentesíti, s azt a végkövetkeztetést vonja le, hogy a költemény „sajátos jellegét nem határozta meg vagy befolyásolta lényegileg az ópium”. Bár Coleridge-nak kábítószerproblémája volt, költészetének nyilvánvalóan nem. Alethea Hayter már nem ennyire biztos efelől, szerinte Coleridge költészetében „megjelenik az ópium hatása, az a ritka állapot”, az a különös révület, melyben, míg a külső érzékek alszanak, a belsők hiperérzékennyé válnak. Hayter mindazonáltal deviáns viselkedésnek tekinti az ópiumevést; szerinte azok nyomorúsága ez, „akik állandóan egy belső feszültség enyhítésére vágnak, akik mindennapi életük kudarcaitól és csalódásaitól menekülnének; akik át szeretnék hidalni a szakadékot a magukról alkotott képük és valós önmaguk között” – az ópiumevőket Hayther összességében „inadekvát személyiség”-nek tekinti (40). [...] Molly Lefebure *Samuel Taylor Coleridge* című életrajzában [...], amely jellemzően *Coleridge and the Bondage of Opium* [Az ópium béklyójában] alcímet viseli, egyenesen azt állítja, hogy Coleridge egész élete és munkássága kudarc volt, és ennek oka nem volt más, mint a démoni ópium: [...] „a szer egészen lerombolta [Coleridge] képzelőerejét, koncentrációs képességét. Szellemi képességeit is erodálta, valóságérzékelését pedig eltorzította (ez ugyanis a morfiumfüggőség legjellemzőbb hatása).” Az életrajz Lefebure állítása szerint „első ízben kísérli meg Coleridge-ot akként bemutatni, ami valójában volt – narkósként [*junkie*]” (14).

Mielőtt tényként fogadnánk el, hogy Coleridge erkölcsi, szellemi és érzelmi értelemben deviáns volt, meg kell jegyeznünk egyet-mást Coleridge kapcsán. A tétlenség vádjával elsősorban magát ostorozta: ugyanis valójában olyan ütemben alkotott, amelyre bármely bölcsészprofesszor büszke lehetne. Műveinek Bolingen-féle kiadása mára a tizennegyedik kötetnél jár,⁵ és lenyűgözően sokféle

⁵ Ez a kritikai kiadás jelenleg a 16. egyenként több kötetből álló résznél tart.

írást tartalmaz: esszéket, előadásokat, újságcikkeket, színdarabokat, verseket, egy filozófiai értekezést (legalábbis annak előzményét) valamint jegyzeteket. Ha Coleridge kudarcot vallott íróként, akkor termékenyen vallott kudarcot. Hat vastag kötetnyi levelezés és négy kötet annotált naplóbejegyzés szintén ékes bizonyítéka az egyébként nyilvánvaló ténynek: a tétlenség vádjának több köze van Coleridge „narkós” hírnevéhez, mint írói teljesítményéhez. Talán a kritika volt inadekvát, nem pedig Coleridge. Ideje tehát rehabilitálni a narkóst, nem annyira azért, hogy igazoljuk, mint inkább, hogy megértsük mostrozitását. Mi tehát, tehetjük fel a kérdést, a habituáció igazsága, mi a narkós bölcsessége? Ez a kérdés jelenti az egyetlen alternatívát a hagyományos, normalizáló kritika alvajáró magabiztosságával szemben.

ANYAG

Coleridge számára az ópium igazsága a fájdalomban gyökerezik. Egyik farmakológiai tárgyú vallomása szerint az ópium úgy érkezett, „mint valami varázslat, mint valami csoda”, és végre enyhítette azt a fájdalmas duzzanatot a térdében, amely „csaknem hónapokon át ágyhoz kötötte” (*Letters* 3: 476). Az ehhez hasonló írások tanúsága szerint (bőséggel találunk ilyeneket leveleiben és jegyzetfüzeteiben), Coleridge élete egyetlen, ha nem is megszakítások nélküli panaszáradat volt a fájdalomról. Kisgyermek korában gyenge alkata tette hajlamossá a betegségekre. Amikor iskolás lett, súlyos váltólázzal küzdött. Tizenhét éves korában hat hónapra reumás láz terítette le, előrevetítve felnőttkori ízületi fájdalmait. Erre jöttek az egyéb, legkülönbözőbb és legszélsőségesebb öngyógyítást igénylő tünetek: fogfájás, ínygyulladás, migrén, kifürkészhetetlen fájdalmak a végtagokban, a mellkasban és a belekben, ez utóbbiakat gyakran kísérte Herkulesi mértékű hasmenés vagy székrekedés. „Ami fájdalmat el kell szenvedjek, az majdhogynem hihetetlen,” írta Coleridge Tom Pool-nak 1801-ben (*Letters* 2: 721). Az ópium, legalábbis kezdetben, nagyszerű csodaszer volt, amely általános csillapítószerként, ha csak egy időre is, elviselhetővé tette a test fájdalmait.

Bár nehéz utólag eloszlatni az ópiumot körülvevő lila ködöt, a szer Coleridge és kortársai számára elsősorban roppant hatásos fájdalomcsillapító volt.⁶ A történészek szerint „a tizenkilencedik század elején sem az orvosok, sem az átlagember nem úgy gondolt az ópiumra, mint ami veszélyes vagy ijesztő, épp ellenkezőleg, az orvoslás számára központi jelentőségű, kiemelkedően hasznos

⁶ Az orvosi kezelés nyilvánvalóan megváltozott Coleridge idejéhez képest. A baktériumelmélet késő tizenkilencedik századi megjelenése és a bakterológia tudománnyá emelkedése előtt az ópiumot rendszeresen, széles körben alkalmazták betegségek tüneteinek kezelésére. Később azonban haszontalan, mi több, veszélyes szerként tekintettek rá. Coleridge ópiumhasználatát a kolera kezelésének összefüggésében tárgyalja lenyűgöző módon BEWELL: *Romanticism and Colonial Disease* című munkája.

gyógyszernek tekintették, melynek minden otthonban ott a helye.” (BERRIDGE – EDWARDS, XXV.) [...]

Az ópium ugyanakkor megbízható eufóriáns is. John Brown *Elements of Medicine* [Az orvoslás alapfogalmai] című korabeli könyve szerint „elűzi a melankóliát, fokozza az önbizalmat, a szótlant ékesszólóvá és a gyávát bátorrá teszi. Egy adag ópium elfogyasztása után még senki nem emelt önmagára ártó kezet, bármilyen kétségbeesett volt is.” (1: 285). [...] A *The Mysteries of Opium Revealed* [Az ópium rejtélyei feltárulnak] című művében [...] Dr John Jones egyenesen azt állítja, hogy [...] az ópium által kiváltott „jóleső Kitörése az Örömmek [Ovation of Spirits]”, „sokak szerint [...] hasonlatos (és a hasonlat nem nélkülöz minden alapot) ahhoz a gyönyörhöz, melyet megnevezni erényünk tilt” (20). Az ópium, ameddig a hatása tart, a szexuális gyönyört is elevenebbé teszi. [...] Ha hihetünk Dr. Jones-nak (márpedig az ópiummal kapcsolatos első kézből származó tapasztalatai legalábbis elismerést érdemelnek), a tizennyolcadik századra a melankóliarohamok kezelésben mindig az ópiumra esett a választás. Márpedig attól a pillanattól kezdve, hogy képzett orvosok adják rá áldásukat (mint például George Young a *A Treatise in Opium* oldalain) a kétes narkotikum hatásos gyógyszernek számít. Amikor tehát Coleridge „leírhatatlan levertségről” (*Letters* 1: 319) panaszkodik, az idő próbáját kiállt gyógyír mindig kéznél van. Az ópium egyszerre fájdalmat csillapít és euforizál – csodás anyag ez valóban. [...]

SZOKÁS

Egy ilyen gyógyszerre könnyű rászokni, és Coleridge rá is szokott. J. J. Morgannak szóló 1814-es levelében az ópium elerőtlenítő hatásáról ír: „Miatán hozzászoktam az átkozott méreghez, cselekvőképességem [*Volition*] (ami alatt az akaratot [*Will*] beteljesítő képességet értem, az egyedülit, amelyen keresztül az akarat megvalósíthatja magát – a kezeit, a lábait és a lábfejeit mintegy) teljesen megzavarodott és önálló képességgé lett” (*Letters* 3: 489). Coleridge itt ismét leírja „különös örületét”, amely e beszámoló szerint a cselekvést elszakítja az akarattól, s így egy tudatos szándéktól független, kényszeres viselkedést hoz létre. Úgy tűnik, a szokás fittyet hány az akaratra, és nyomában egy olyan test születik, amely kívül esik az uralkodó normákon.

Mielőtt azonban Coleridge leírását egy drogfüggő szofizmusaként elutasítanánk, érdemes közelebbről megvizsgálnunk, mit is ért Coleridge a szokáson. Jegyzetfüzetében egy helyütt a szokás furcsa erejéről gondolkodik: „Vajon a szokás nem a vágy utáni vágy-e? – Mint vágy a beteljesüléshez, nem úgy viszonylanak-e a vágy halvány, az emlékezetből kitörölt, ceruzával írt emléknymoi vagy maradványai magához a vágyhoz, a teljességében kibontakozott vágyhoz?” (*Notebooks* 1:1421). Az azóta derridainak számító metaforában, Coleridge a szokást az íráshoz, a beszéd nem-tudatos anyagi előzetességéhez hasonlítja. Amíg Derrida

számára az írás a jelentés felbukkanásában, addig Coleridge számára az írás a vágy felbukkanásában fellépő konstitutív hiány.

A szokás, csakúgy mint az írás, re-prezentálja azt, ami *nincs* jelen – ez esetben Rousseau perverz kis kényszeréhez hasonlóan a vágyat.⁷ Megszilárdítja a vágy nyomait vagy, ahogy Coleridge nevezi őket, a vágy „ceruzával írt emléknymoi vagy maradványai”-t. Ezek a nyomok, amelyek a tudat számára már nem léteznek, annak „a teljességében kibontakozott” váagnak állítanak emléket, amely már nincsen bennük. Mintegy emlékeznek a vágy felbukkanása során létrejövő konstitutív hiányra. A szokás tehát leginkább a testi emlékezet egy módjaként érthető meg. Olyan viselkedésformákban állít emléket a vágnak, amelyek a vágy hiányát jelenítik meg, s teszi ezt olyan erővel, hogy a szokás végül képes lesz a „Beteljesülés” pótlékává válni: „Vajon nem úgy felel-e meg Vágyacska »a« Vágy »A«-nak, ahogyan ez utóbbi, miután felébresztették, inkább többé-kevésbé visszatér az őt kiváltó »a« okhoz ahelyett, hogy a »B« külső tárgy felé törne ki” (*Notebooks* 1:1421).⁸ Coleridge végül egy Derridához méltó megfordítással azon töpreng, hogy vajon a vágy nem épp az őt létrehozó szokásban éri-e el a beteljesülést. Ok és okozat így olyan logikai körben egyesülne, melyben a vágy hiánya a vágy felbukkanásának feltétele. A szokás valóban furcsa jelenlétet jelenít meg, amennyiben testileg emlékezik valamire, ami visszavonhatatlanul elveszett. Coleridge végkövetkeztetése mégis pontosan ez, s ez meg is magyarázza szívszorító vágyakozását egy szokások, egy veszteség, egy ópium nélküli világ után:

Ha teljes Függetlenséget biztosíthatnék neked, ha kigyógyulván minden beteges szokásból eredeti, igaz önmagammat is neked adhatnám; és ha a rendelkezésekre álló minden erőmmel eredményesebben kötném magam a Törvényhez [*Law*]⁹ is annál, mint amennyire egy hatalmamon kívül eső Erő azt számomra engedi – akkor, *akkor* lennél-e Magányom megváltója, lennél-e állandó Társam? (*Notebooks* 1: 1421)

Hogy a szokástól elerőtlenedett akaratát rehabilitálja, Coleridge a Törvényhez fordul; s e lehetőség az évek során mind vonzóbb lesz számára. Egyelőre azonban vizsgáljuk meg alaposabban azt a szokást, amely Coleridge erejét elveszi. Hiszen ha a szokás az emlékezet egy módja, és ha az ópium szokásformáló, akkor fölmerülhet a kérdés, mire is emlékezik az ópiumevés szokása? Emlékezhet-e többre Coleridge önmagából hiába kivetett [*abject*] szokása „hajlamlán és élvetegségnél”?

⁷ Vö. DERRIDA: *Grammatológia*, Második rész, 2. fejezet.

⁸ A fordítás itt megtartja Coleridge szövegének töredezettségét, a jegyzetfüzet mondatának hiányosságát.

⁹ Coleridge itt a Törvényt kanti értelemben használja.

MÁMOR

„Narkotizáló italok hatására, amiről minden természeti ember és nép himnusokban szól, vagy a tavasz ellenállhatatlan, az egész természetet érzéki gerjedelmekkel átható közeledtére ébrednek fel azok a dionüszoszi izgalmak-indulatok, melyeknek fokozódása közepette a szubjektív elenyészik és teljes önfeledtségbe merül.” (NIETZSCHE: *A tragédia születése*, 28–29)¹⁰

Így ír Nietzsche a *Tragédia születésében* arról a túlradó pátosról, melyet a görögök istenük, Dionüszosz eljövételével azonosítottak. Dionüszossal rémület, ugyanakkor eksztázis is érkezik. Ezért aztán e dionüszoszi érzelmek legközelebbi analógiája a mámor. Nietzsche a „*Rausch*” kifejezést használja, és a szó sugallta pusztító erő ott dereng az angol „*rush*” kifejezés köznapi használatában, amely elsöprő, elsősorban farmakológiai vonatkozású jelenségeket ír le.¹¹

Am Nietzsche szavait közelről kell hallgatnunk, ha melléköngéit is hallani szeretnénk. Merthogy a dionüszoszi nem természetfölötti erő, mely megrészegült mámor idején ragadja el az embert. Nietzsche a dinüszoszit, összemérhetetlen ellentétével az Apollónival együtt, művészi erők olyan játékaként írja le, „melyek magából a természetből törnek fel” (31). Tehát semmi a természetén kívül nem jelenik meg a dionüszoszi mámorban. Ellenkezőleg, a dionüszosziiban a természet játssza a művészt az egész emberiség rémületére és elragadtatására:

Ugyanitt ecsetelte Schopenhauer a bennünket elfogó *borzalmat* is, ha a jelenség megismerésformáiban hirtelen elbizonytalanodunk, minthogy az ok-ság törvénye ilyenkor meginogni látszik. Ha e borzalomhoz hozzáteszük még az ember legbensőbb mélyeiből, mondhatni: egyenesen a természetből feltörő kéjes elragadtatottságot is a *principium individuationis* illetén széthasadásakor, akkor bepillantathatunk a *dionüszoszi* lényegébe, mely leginkább még a *mámor* analógiájával közelíthető meg. (28)

A dionüszoszi kétarcú, egyszerre átok és áldás. Rombol és fellelkesít. Egyszerre kelti fel a rémület és a mámor érzését. E szavakat valójában egymás fölé kellene írunk, hogy szimultaneitásukat a dionüszosziiban érzékeltethessük. Ennyit a tulajdon-testről. A mámorral összekapcsolva e pátosz megzavarja a tulajdon-test szabályozó erejét.

Dionüszosz eljövetele kikezdi a tulajdon-test normalitását, elcserélhetőségét, ép cselekvőképességét. Emlékezzünk vissza, Coleridge megfigyelte, hogy a megvetett [*abject*] szokásban szétválík akarat és cselekvés. A cselekvés kísértetszerű önálló életre kel, amelyet a Coleridge nevű egyén képtelen kormányozni. Önmaga

¹⁰ A Nietzsche-idézetek oldalszámái a következő kiadásra vonatkoznak: NIETZSCHE, F.: *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre, Budapest, Európa Kiadó, 1986. – A ford.

¹¹ A szerző itt a német *Rausch* kifejezéssel rokon angol *rush* szó különböző köznapi jelentéseire, úgy mint „roham” vagy „láz” utal.

és számos kritikusa számára az autonóm cselekvőképesség összeomlása erkölcsi értelemben is összeomlás: „hajlam és élvettség”. Nietzsche azonban azt mondja:

Akadnak, akik eléggé tapasztalatlanok vagy tompaeszüek ahhoz, hogy az ilyen megnyilvánulásoktól, akárha úgymond „nékórságtól”, gúnyolódva elforduljanak, vagy azokat lesajnálják, hisz ők magok oly egészségesek: szegények persze nem sejtik, hogy milyen halálsápadt és kísértetfakó lesz ez a nagy „egészségük” az előttük elviharzó dionüszoszi megszállottak életizásához mérten. (29)

Lehetséges, hogy Coleridge szokása mint testi emlékezet, éppen ezt az „életizást” idézi fel? Talán az ópiumevőt sújtó megvetés és száanalom a dionüszoszi retentő önkívületét regisztrálja, hogy a normális, az egészséges szellem kísértetfakóságáról szó se essen.

Szokás mint emlékezet; ópiumszokás mint dionüszoszi emlékezet: ezek a lehetőségek állnak Coleridge, a narkós előtt. Nietzsche érdeklődése a dionüszoszi mint a természet egyik „művészi teremtőereje” (30) iránt nem csupán annak mármorként, hanem nem képszerű [*nonimagistic*] művészetként való megjelenésében összpontosul. Az apollóni *principium individuationis* összeomlása nyomán megszülető dionüszoszi művészet meghaladja a képet, és olyasvalamit enged szóhoz jutni, melyhez máskülönben nincsen fülünk:

[...] Rettegjetek! Végetek! – fenyegette Szilénosz bölcsessége a derűs olümposziakat. Elveszett az individuum, minden határával és mértékével beleolvadt a dionüszoszi önfeledtségbe, és rég nem emlékezett már az apollóni szabályokra. A *mértékfeletti* [*Übermass*] igazságként lepleződött le, az ellentmondás, a fájdalomban fogant gyönyör hangjában a természet hangja nyilatkozott meg. És ilyenképpen, ahol csak a dionüszoszi áttört, az apollóni ott mindenütt megszűnt és megsemmisült. (45)

A túlzás, a túláradás [*excess*], mely a dionüszoszit kíséri szükségképp túllép képiségen és normákon. Lerombolja a tulajdon-test szabályozó hatalmát és tulajdon cselekvésre képes erejét. Innen származik az egyén önfeledése, aki *veszteségével*, egyéniségének és tulajdon-testének elvesztésével a túlzás, a túláradás [*excess*] igazságának legkiválóbb megjelenítője.¹² Egyedül valamilyen nem képszerű művészet lehet képes e veszteség közvetítésére, amiért is a zene Nietzsche számára a dionüszoszi művészet legtisztább példája. A zene, csakúgy mint az emlék, furcsa jelenlétként bukkan föl. Csupán elmúltában hallható; megjelenésének médiuma

¹² Az angol *excess* kifejezés többértelműsége („túlzás”, „mértéktelenség”, „többlet”) lehetővé teszi a szerző számára, hogy egyetlen szóval érzékeltesse a dionüszoszi Nietzsche által több kifejezéssel (*Übermass*, *Fülle*) érzékeltetett morális ambivalenciáját, azaz morálon túli mivoltát.

az elmulás. Jelenlétének meg nem szűnő elmulásával a fájdalomban fogant gyönyörrel suttog.

VESZTESÉG

A dionüszoszi valódi ismertetőjele: az ellentmondás pátosza, gyönyör és fájdalom szimultaneitása. Nietzsche szavaival:

[...] csupán a dionüszoszi megszállott csodálatos érzelmi-indulati keveréke és kettőssége emlékeztet még rá – mint gyógyszer a halálos méregre – az a jelenség, hogy a fájdalmak gyönyört ébresztenek, hogy az ujjongás gyötrött hangokat tép ki a szívből. A legnagyobb örömből kicsendül a rémület kiáltása vagy egy pótolhatatlan veszteség fölötti jajszó. (34)

A dionüszoszi felbukkanása egy emléket ébreszt föl, egy veszteség elvesztett emlékét a legmélyebb gyönyörben. Amikor a dionüszoszi művészetként bukkan fel, ez az emlék olyan erővé válik, amely inkább megtart, semmint egyszerűen pusztít – megtart *miközben* pusztít. Ezért jelentheti ki Nietzsche, hogy „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök *igazolását*” (54): az élet, ami a zenéhez hasonlóan csupán tovaszálltában jelenik meg, és ami mindazt a szépet, értékeset vagy igazat, amit létrehoz nyomban el is csúfít – örök – igazolást egyedül affirmációján keresztül nyerhet.¹³ A dionüszoszi művészet az életet az élet visszavonhatatlan elvesztésére való emlékezés által igenli, és mindeközben ezt az emléket további megjelenésének eszközévé teszi. Itt elengedhetetlen, hogy különbséget tegyünk ezen affirmatív és produktív „veszteség”, valamint privatív és eredendő „hiány” között. A hiány a hegeli dialektika mozgatórugója. Azonban bármennyire dialektikusnak tűnjön is Nietzsche érvelése *A tragédia születésében*, a dionüszoszi nem az apollóni tézisének antitéziseként merül föl. Sokkal inkább egy olyan összemérhetetlen művészi impulzusként, melynek termékenysége veszteségként jelenik meg, vagy úgy, ahogy haldokló szervezetek nemzenek új életet. Ebben az értelemben válik az élet „esztétikai jelenséggé”: régi formák újnak adnak életet, ahogyan a veszteség a bőséget artikulálja. „Játsszák a tragédiát, /.../ s jókedv nevel gyávákból bátrakat” [Ford. *Kálnoky László*]. A művészet így az elvesztett élet affirmáció általi rehabilitációjának eszközévé lesz.

Az ilyen gyógyszerek alkalomadtán a méregre hasonlítanak. A veszteség, amelyre emlékeznek, bizonyos szempontból halálosnak tűnik majd. Ha joggal értelmezzük Coleridge ópiumevését dionüszoszi emlékezetként, akkor nem lepődhetünk meg azon, hogy rajta keresztül a túlzás [*excess*], ha nem is igazságként, de legalábbis életként jelenik meg. Vagy azon, hogy a megvetett [*abject*] szokás

¹³ Vö. SALLIS: *Crossings*, különös tekintettel a 2. fejezet. Továbbá DELEUZE: *Nietzsche és a filozófia*; HEIDEGGER; SCOTT.

annak a visszavonhatatlan veszteségnek állít emléket, amelyről költészete is megemlékezik – és amelyet igenel. Ez a lehetőség azonban a Coleridge-ről hagyományosan kialakult kép felülvizsgálatát kívánja. A „hajlam és élvetegség” gyenge áldozatából a túlzás, a túláradás és valami különös megkésetttség teremtményévé válik, Dionüszosz papjává, akinek eljövele lerombolja a tulajdon-testet annak akaratával együtt:

E tekintetben a dionüszoszi ember Hamlethez hasonlít: mindketten bepilantottak a dolgok lényegébe, láttak és megismertek, és a *tudás* elundorítja őket a cselekvéstől; mert tetteik a dolgok örök lényegén mit sem változtathatnak, nevetségesnek vagy szégyenletesnek érzik, amit elvárnak tőlük, azt, hogy a kizökkent világot ismét helyretolják. A tudás a cselekvés gyilkosa, aki cselekszik, illúziók fátylába kell burkolóznia – ez a hamleti tanítás, s nem a holmi álmatag Mafla Jánosról szőtt olcsó bölcselkedés, aki a túl sok töprengés, mintegy a lehetőségek sokasága miatt nem jut el a cselekvésig [...]. (66)

Coleridge a dionüszoszi: így kellene rá emlékezni. Az írók e nagyszerű Hamletje a tudástól s nem „hajlamtól és élvetegségtől” bágyadt el. Egy ideig megtalálta őt a művészet; ahogy Nietzsche írja, „mentő, gyógyírt tudó varázslónőként [...] a lét borzalmának vagy abszurditásának undorát egyedül ő formálhatja át olyan képzetekké, amelyek élhetővé teszik az életet.” (67) Ha a művészet a dionüszoszi ember gyógyítója, akkor Coleridge számára a költészet volt a legjobb gyógyír, messze jobb, mint az ópium; a költészet a túláradás tudását – „a dolgok lényegét” – a veszteségben való élet igenlésévé formálta át. Legalábbis egy ideig.

MÉZHARMAT

Coleridge végül új kontrollnak vetette alá magát, de csak miután megírt egy pár bámulatos költeményt. Ezek közül a legismertebb a *Kubla Kán*: avagy látomás egy álomban. Töredék.^{14,15} Bár a verset előszóként megelőző apológiában azt állítja, hogy „inkább pszichológiai érdekessége miatt szánta rá magát a közlésre, nem pedig mert bármifajta költészeti erényt tulajdonít neki” (196),¹⁶ ezt a magyarázatot ma kevesen fogadnák el. A *Kubla Kán* monstrumként kísérti a modern irodalomtörténetet, mindössze ötvennégy varázslatos sora cikkek, sőt könyvek végeérhetetlen sorát eredményezte. A veszteség elveszett álma lenyűgözően termékenynek mutatkozott, pedig a költemény ópiumban fogant. Coleridge a cím és a költemény közé befurakodó szövegben bevallja, hogy a *Kubla Kán* révült állapotban született – „már, ami külső érzékszerveit illeti”. Nyíltan, ha nem is tel-

¹⁴ A költeményről sokoldalnyi elemzés született. Ld. MAGNUSON: *Kubla Khan*; DEPAOLO; és BAHTI.

¹⁵ Ford. Szabó Lőrinc. In: *Száz híres vers*. Vál. SZERB ANTAL. Budapest, Magvető, 1957.

¹⁶ „A *Kubla kán* elé írt prózaszöveg.” Ford. Timár Andrea. In: *Angol Romantika: Esszék, naplók, levelek*. Szerk. PÉTER ÁGNES. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 196.

jesen őszintén írja le, mi eredményezte ezt a révületet: „közérzetének enyhítésére csillapítószert írtak elő neki.” (196) Coleridge azt akarja, hogy „álombéli látomása” lehetőség feltételének az ópiumot tartsuk; s hogy valóban az volt-e, az most lényegtelen. Hacsak nem az előszó nélkül olvassuk a verset, akkor kizárólag az ópium hatása alatt léphetünk Xanaduba.

Mindennek oka pedig mostanra világos. A *Kubla Kán*, csakúgy, mint az ópium-fogyasztás, a dionüszoszinak állít emléket. És Coleridge a verset záró, az elragadtatott költőt ábrázoló részben valóban így ír: „mert mézen élt, mézharmaton,/ s itta a Mennysország tejét.” (359) E sorok Szókratészt juttatják eszünkbe, aki a lírikus költőt a következőképp jeleníti meg az Iónban: „a dalköltők sem józan ésszel írják azokat a szép dalokat, hanem csak ha ráléptek a harmónia meg a ritmus ösvényére, és megmámorosodtak, és megszállottak lettek, akár a bakkhánsnők, akik megszállott állapotban a folyókból mézet és tejet isznak, de ha józan eszüknél vannak, akkor nem.” (317)¹⁷ Szókratész azt az állapotot, amelyben a lírikus alkot, a dionüszoszival azonosítja. Nemkülönben Coleridge és nemkülönben Nietzsche. Utóbbi számára az epikussal szemben a lírai költészet jelenti be a dionüszoszt. A régiek tudták, miért: „a lírikus egyben zenész is volt és [...] a költőnek és a zenésznek ez az azonossága mindenütt természetesnek számított” (NIETZSCHE 49). Költészet és zene ezen egysége adják a líra sajátos erejét. A nyelv a lírában másképp működik, mint más diskurzusokban. Nem dolgokra, hanem magára a zenére utal: „A népdalköltészetben tehát a nyelv roppant erőfeszítést fejt ki, hogy *utánozza a zenét* [...] a szó, a kép, a fogalom a zenével analóg kifejezést keres és ezzel alá kell vetnie magát a zene hatalmának.” (56) Ha a zene mint furcsa jelenlét megjelenésével egy időben el is tűnik, és ha a lírai nyelv az ilyen zenét igyekszik imitálni, akkor a költemény saját maga elvesztésének állít emléket. A túlzást, a túláradást bejelentő veszteségeként történik meg. Innen ered a lírai *mimézis* kettős szerkezete: a líra önnön (zenei) megtörténtének (nyelvi) megtörténtét imitálja; s így nem csupán saját formájának, de formálódásának és egyben deformálódásának is mimézisévé válik. Zenéje tünékenységével a líra a dionüszoszról emlékezik.

CIMBALOM

Közhely ugyan, de talán mégsem üres állítás, miszerint a *Kubla Kán* a legzeneibb költemény. Zenéje azonban nem egyszerűen díszítmény egy zavarba ejtő versecskén, hanem a lírai mimézis működését jelzi. Coleridge maga is leírja e mimézis kettős szerkezetét, amikor a vers komponálásáról beszél el: „amennyiben alkotásnak lehet nevezni, amikor képek *dolgokként* tűntek elé, a megfelelő kifejezésekkel együtt, ám ő ezért a legcsekélyebb érzékelhető vagy tudatos erőfeszítést sem tette.” (*Prózaszöveg*, 196). A *Kubla Kán* pontosan úgy jön létre, ahogy az Nietz-

¹⁷ PLATÓN: Ión. Ford. Ritoók Zsigmond. In: *Platón összes művei*. Budapest, Európa kiadó, 1984, 305–334.

sche szerint várható: „A lírai géniusz a misztikus önlemondás- és egységállapotból [...] kép és hasonlatvilágot érez kibontakozni [...]” (51) A képek dolgokként a megfelelő kifejezéssel együtt bukkannak fel, tudatos erőfeszítés nélkül. A megjelenés e kettős szerkezete két elemből áll: képekből és kifejezésekből. Vegyük az előbbit nyelvnék, az utóbbit pedig zenének és a *Kubla Kán* dionüszoszivá lesz. Nyelvével kapcsolatban már nem azt kell kérdezzük, mely szövegekből ered, hanem, hogyan imitálja önnön felbukkanását, mint zene? Mi elmúlásának módja?¹⁸

Coleridge verse és a hozzá írt előszó elsősorban a veszteséggel – és annak termékenységgel – foglalkozik. A legendás porlock-i ember a veszteség parabolája. A költő, miután fölzavarták révületéből, és egy óra múltán visszatér:

a látomásról általánosságban még mindig őriz valami halvány és elmosódott emléket, [ám] nyolc-tíz tétova sort és képet leszámítva minden szertefoszlott, akár egy folyó felszínén a kép, amikor a vízbe követ dobnak, és sajnos semmi remény, hogy a képek valaha is összeállnak. (Prózaszöveg 196)

Coleridge nem a látomást, hanem a látomás elvesztését próbálja meg imitálni, és közben megkétszerezi, megháromszorozza, sőt megnégyszerezi a beszámolóját: először a rátörő üzletember történetével, aztán az önidézettel, mely a helyreállítás teljesíthetetlen ígérete által véti el a veszteséget, aztán egy édesebb dal éneklésének (görög nyelvű) fogadalmával, amely eredetileg a „Ma” címet viselte, de amit 1834-ben szerencsés módon „holnapra” változtatott. Végül pedig ott a vers maga, Kubla csodálatos tündérpalotájának e zenei emlékezete. Az Elveszett Álom [*Reverie Lost*] e különböző beszámolóit a zene megtörténtét imitálják azáltal, hogy a veszteséget konstitutívnek, a vers megjelenéséhez elengedhetetlenül szükségesnek mutatják. Ezért van, hogy a vers nyelvezete és képei önnön elmúlásukat utánozzák. Kubla palotája, minden csodája ellenére, először pusztulásra ítélve („Kubla ösatyák szavát hallotta, hadak jóslatát!”), majd semmivé halványul (ahogy eltűnik a strófák közti mélységben). És amikor végül előlép a költő, hogy feltámassza, csupán egy már mindig is elmúlt zenén keresztül férhet hozzá:

Zendülne csak szívemben
még egyszer a dala,
oly vad gyönyör gyúlna ki bennem,
hogy felépítném csupa
muzsikából azt a szép
fénydómot! a jégtermeket! (359)

¹⁸ Semmilyen tekintetben nem vonom kétségbe a *Kubla Kán* intertextuális kutatásának, különösen nem Lowes és Shaffer munkáinak jelentőségét. A vers mindazonáltal megszakítja és átalakítja előzményei nyelvét.

A zenéből alkotott költészet azonnal továtűnik. A *Kubla Kán*ban azonban, apológiájával, előszavával, önidézetével és fenséges képeivel, a veszteség termékenyvé válik. Az, hogy a vers zeneileg történik meg, hasonlóan az ópiumevés testi emlékezetéhez, valami túlaradásról, valami többletről [*excess*] ad hírt. Ekképp a dionüszoszi művészet a továtűnő élet igenlése: megsokszorozza megtörténtének állított emlékeket. Édes muzsika valóban.

BITANG

Az ilyen zenét azonban legalább olyan nehéz elviselni, mint létrehozni. A dionüszoszi egyik veszélye az étellel szembeni elérdektelenedés. Hamlet itt a nagyszerű példa, aki a bőség tudatában, mely apja szellemének képében jelenik meg, az egész köznapi világot abszurdként látja: „vigasz többé itt nem tartja, vágy a világon, sőt az isteneken is túlra, a halál felé szárnyal, az életet és a létezés minden délibábos káprázatát megtagadja, jelenjék az meg akár az istenek vagy az örök túlvilág tükörképében.” (Nietzsche 66–67.) A dionüszoszi művészet azért lép közbe, hogy kimerítse az undor és az abszurditás ezen érzelmeit, ezáltal hozva létre drámákat a drámákban, verseket a versekben. Fennáll azonban a veszély, hogy az efféle művészetet létrehozó konstitutív hiány, félelemből, fájdalomból vagy egyszerűen kimerültségből, transzcendentális értelmezést nyer, normalizáló kritika alá kerül.¹⁹ A többlet az érthetőség áldozatául esik, miáltal aztán létrejön a veszteség vesztesége. A dionüszoszi elragadtatott gyötrelmei, az ópium kétes gyönyörének fájdalmai, legalább olyan könnyen részesülnek transzcendentális, mint lírai feldolgozásban.

Valami ilyesmi történik Coleridge-dzsal, a dionüszoszi művésszel is: a líra zenei bőségétől, a filozófia és a tulajdon-test biztosabb világa felé fordul. Ópium- és költészet-szokásának rehabilitációja a transzcendencia és a testiesülés és transzcendencia által kikényszerített normáinak segítségével valósul meg. Coleridge saját legnagyobb hatású teremtményéhez, a Vén Tengerészhez hasonlatos, akinek furcsa, túlzó meséje olyan veszteségről vall, amely már transzcendentális értelmezést kíván:

Óh, násznagy! Voltam én egyedül
a tenger síkja felett:
sivár volt, hogy ott Isten is
aligha lehetett! (246)²⁰

¹⁹ Hasonlóan Hegelhez, Lacanhoz vagy De Manhoz, akiknél a veszteség hiánnyá alakul és a tapasztalat a priori feltételül szolgál, és mint ilyen transzcendentálja a negatívát.

²⁰ Ford. Szabó Lőrinc. In: *Wordsworth és Coleridge versei*. Szerk. SZENCZI MIKLÓS. Budapest, Európa Kiadó, 1982, 221–247. – A ford.

A *Kubla Kán*hoz hasonlóan a *Rege a vén tengerésről* elbeszélésének is konstitutív része a veszteség, ellenben azonban az előbbi zeneibb költeménnyel a jelenségnek itt transzcendentális értelmezést ad. A *Rege a vén tengerésről* a dionüszoszit úgy állítja helyre, hogy elragadtatott gyötrelmei értelmet nyerne. E baljóslatú vers Coleridge költészettől való elfordulásáról jövendöl.²¹

[...]

(Youngquist, Paul: *Bad Habits. In: Monstrosities: Bodies and British Romanticism. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, 89–108.*)

Fordította: Jásdi András

IRODALOM

- BERRIDGE, VIRGINIA – EDWARD GIFFITH: *Opium and the People: Opiate Use in Nineteenth century England.* New Haven, Yale University Press, 1982.
- BEWELL, ALAN: *Romanticism and Colonial Disease.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- BROWN, JOHN: *Elements of Medicine.* Ed. THOMAS BEDDOES. London, 1795.
- BUTLER, JUDITH: *Jelentős testek: a „szexus” diszkurzív korlátairól.* Ford. Barát Erzsébet – Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005. [BUTLER, JUDITH: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”.* New York, Routledge, 1993.]
- CLEJ, ALINA: *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing.* Stanford, Stanford University Press, 1995.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: A *Kubla Kán* elé írt prózaszöveg. Ford. Timár Andrea. In: *Angol Romantika: Esszék, naplók, levelek.* Szerk. PÉTER ÁGNES. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003.
- : *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. EARL LESLIE GRIGGS, 1–4. köt., Oxford, Clarendon, 1959.
- : *Kubla Kán,* Ford. Szabó Lőrinc. In: *Száz híres vers.* Vál. SZERB ANTAL. Budapest, Magvető, 1957.
- : *Rege a vén tengerésről.* Ford. Szabó Lőrinc. In: *Wordsworth és Coleridge versei.* Szerk. SZENCZI MIKLÓS. Budapest, Európa Kiadó, 1982.
- DELEUZE, GILLES: *Nietzsche és a filozófia.* Ford. Moldvay Tamás, Debrecen Budapest, Gond Alapítvány Holnap, 1999. [DELEUZE, GILLES: *Nietzsche and Philosophy.* Trans. Hugh Tomlinson, New York, Columbia University Press, 1983.]
- DERRIDA, JACQUES: *Grammatológia,* Ford. Molnár Miklós. Párizs–Budapest, Magyar Műhely, 1991. [DERRIDA, JACQUES: *Of Grammatology.* Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.]

²¹ A *Rege* legkiválóbb értelmezői, többek között Brisman, Ferguson, Williams, Paglia és Cavell.

- GILLMAN, JAMES: *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. London, W. Pickering, 1838.
- HAYTER, ALETHEA: *Opium and the Romantic Imagination*. London, Faber and Faber, 1968.
- JONES, JOHN: *The Mysteries of Opium Revealed*. London, 1701.
- LEFEBURE, MOLLY: *Coleridge and the Bondage of Opium*. London, Gollancz, 1974.
- MAGNUSON, PAUL: „Kubla Khan”: That Phantom World So Fair. In: *Critical Essays on Samuel Taylor Coleridge*. Ed. LEONARD ORR. New York, G. K. Hall, 1994.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- : „A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. = *Athenaeum* I. 1992. 3.
- PLATÓN: Ión. Ford. Ritoók Zsigmond. In: *Platón összes művei*. Budapest, Európa Kiadó, 1984. [PLATO: *The Collected Dialogues of Plato*. Trans. Edith Hamilton – Huntington Cairns. Princeton, Princeton University Press, 1961.]
- SALLIS, JOHN: *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- YOUNG, GEORGE: *A Treatise on Opium*. London, 1853.