

Kelemen János

Irodalmi adalékok a személyes azonosság problémájához

„Mêmeté” és „ipséité” az Isteni színjátékban

A személyes azonosság metafizikai problémáját tárgyaló analitikus filozófiai irodalom előszeretettel hivatkozik *puzzling* esetekre, melyek a tudományos fantasztikus regényekben szereplő történetekre emlékeztetnek. Ezek közül az egyik leghíresebb Derek Parfit teletranszportere (PARFIT 1986).¹ Parfit elemzéseinek Ricoeur is nagy figyelmet szentelt, mivel ezekben a narratív azonosságról alkotott saját elméletének „legfélelmesebb” riválisát látta (RICOEUR 1990, 156). Ugyanakkor joggal mutatott rá, hogy a személyes azonosság modalitásainak megvilágításához hasonlóan jó lehetőségeket kínál a szépirodalom, mely – mint mondta – az ilyen vizsgálatok „roppant nagy laboratóriuma” (RICOEUR 1990, 176).

A továbbiakban ezt az útmutatását követem, s – az *Isteni színjáték* példáját használva – néhány észrevételt teszek arra vonatkozóan, hogy a személyes azonosság kérdésében mit tanulhatunk a szépirodalomtól. Előbb azonban emlékeztetnék arra, hogy Ricoeur megkülönböztette a szépirodalmi elbeszélések néhány nagy típusát aszerint, hogy a személy azonosságának és időben való megmaradásának melyik modalitása tükröződik bennük.

A személyes azonosságot Ricoeur felfogásában két dialektikus viszonyban álló pólus alkotja, s e két pólus dominanciájától függően időben való fennmaradásunknak két alapvető formája van. Az egyik úgy írható le, hogy egyensúlyban van egyrészt a személy numerikus azonossága, másrészt az a tény, hogy a személy „önmaga”: egyrészt „ugyanaz” maradok az időben, másrészt „önmagam” vagyok. Az előbbi lenne az „idem” vagy a „même”, az utóbbi pedig a „soi” vagy az „ipse” értelmében vett azonosság. Bár a két aspektus egyensúlyban van, az utóbbi benne foglaltatik az előbbiben. Ennek a modellnek, vagyis az *idem* és az *ipse* egyensúlyának felel meg a *fix állandóságot mutató*, minden körülmények között azonos és újraazonosítható *jellem*, amelynek egyszerű és tiszta típusával a népmesékben találkozhatunk.

Időben való megmaradásunk másik formáját az *adott szó megtartása* modellálja, amiben az önmagunkhoz való hűség fejeződik ki. Ebben az esetben a személy elsősorban „önmaga” („soi”, „ipse”), s az a tény, hogy „önmaga”, nem redukálható arra, hogy „ugyanaz”. Szakadás támad tehát az „önmagának lenni” („ipséité”) és az „ugyanannak lenni” („mêmeté”) között: az előbbi – Ricoeur kifejezésével élve – „megszabadul” az utóbbitól (RICOEUR 1990, 143).

Az irodalmi elbeszélések tipológiájához visszatérve megállapítható, hogy a klasszikus regény, Dosztojevszkij és Tolsztojig bezárólag, elszakad az első modellől, s a jellem állandósága helyett a személy átalakulásának problematikáját állítja előtérbe,

¹ A teletranszporter egy másik világba röpít át úgy, hogy testemet az utolsó atomig letapogatja, s az így nyert információ alapján ott újraalkotja. Parfit az ebben a szituációban rejlő lehetőségek végiggondolásával felel arra a kérdésre, hogy mennyire fontos és mit jelent személyem azonossága.

ami által fokozatosan gyengíti (bár nem szünteti meg) a „même” értelmében vett azonosság szerepét. A nevelődési és a tudatfolyam-regény tovább megy ezen az úton, s az ellenkező pólushoz közelít. Itt eltűnik a jellem, s megjelennek azok a határesetek, amelyek miatt az irodalmi fikció összehasonlíthatóvá válik az analitikus filozófia gondolat kísérleteivel. Ilyenkor beszélhetünk „a személyiség elvesztéséről”, aminek megfelel a zárt elbeszélés válsága. Ricoeur ezt a pólust egy helyen Musil *Tulajdonságok nélküli emberével*, máshol a Kafka, Joyce és Proust hagyományát követő mai elbeszélésekkel illusztrálja.

Ha ezeket a műveket a „même” és az „ipse” dialektikájának keretében szemléljük, akkor úgy foghatjuk fel őket, mint amelyek lemeztelenítve mutatják meg az immár a „mêmeté” (az „ugyanannak lenni”) támaszát elvesztő „ipséité”-t (az „önmagaságot”, az „önmagának lenni”-t). Ricoeur végül felállítja azt a tételt, hogy „a science-fiction képzőletbeli esetei a »mêmeté«-re, a szépirodalmi fikció esetei pedig az »ipséité« eseteire vonatkoznak” (RICOEUR 1990, 179).

Ricoeur elmélete azért is érdekes, mert kivételt képez a személyes azonosságról alkotott elméletek többsége alól. Ezek ugyanis a személyes azonosság metafizikailag állandó struktúrájának megragadására törekednek, s nem térnek ki a probléma filozófiai szintén releváns történeti vetületére. Az analitikus filozófiában elterjedt érvelési mód és példa-anyag tovább erősíti ezt a tendenciát. Ricoeur ezzel ellentétben szisztematikusan számol a személy történetiségével. Ezt nagymértékben „narrativista” elkötelezettségének köszönheti, valamint annak, hogy elismeri: az irodalom a gondolat kísérletek „roppant” laboratóriumaként releváns válaszokat nyújt a személlyel kapcsolatos metafizikai kérdésekre. Az elbeszélés-típusok, melyeket megemlít, történeti sort alkotnak, így a személyes azonosság hozzájuk rendelt típusai szintén történeti sorba rendeződnek.

Tisztázni kell persze, hogy Ricoeur hipotézisei a „történetiség” melyik válfajára utalnak. Vajon maguk a személyes azonosság modalitásai változnak a történelemben? Lehetséges, hogy előbb, egy kezdeti archaikus helyzetben, a „mêmeté”, majd pedig az „ipséité” pólusa dominál, s a regényforma átalakulása ezt a változást követi? Vagy nem inkább arról van szó, hogy a személy és a személyes azonosság struktúrái történetileg szilárdak, s a regény története e struktúrák felfedezésének a története?

Valószínűleg nem kényszerülünk dichotóm választásra. Hogy a regényhősök különféle változatainak történetét a személyiség irodalmon kívüli átalakulásai magyarázzák, nem zárja ki, hogy az irodalom mintegy *felfedezzen* a maga története során bizonyos rajta kívüli történeti állandókat. A példa, melyet a továbbiakban elemezni kívánok, reményeim szerint pontosan ezt fogja illusztrálni.

Az *Isteni színjáték* nem tartozik azoknak a műveknek a sorába, amelyeket Ricoeur figyelembe vett. Első megközelítésben úgy vélnénk, hogy azon a póluson helyezkedik el, ahová a Ricoeur-féle osztályozás szerint a népmesék tartoznak, hiszen a halhatatlan lélek fogalmából, a lélek középkori esszencialista felfogásából aligha következhet más. S valóban, a túlvilág mindhárom birodalmában Dante olyan szereplők sokaságát állítja elének, akiknek a *jelleme* egyszer s mindenkorra rögzítve van.

A költemény ennek ellenére ellenáll minden besorolási kísérletnek. Ezt ismerte fel Schelling, leszögezve, hogy az *Isteni Színjáték* önmagában külön irodalmi műfajt alkot, mivel a típus és a példány egybeesik benne (SCHELLING 1803/1971 és 1803/1986).

Témánk szempontjából fontos útmutatást kaphatunk azoktól a szerzőktől, akik az *Isteni színjátékot* a regényhez próbálták közelíteni. Lukács György úgy határozta meg,

mint az epepeia és a regény közötti történelemfilozófiai átmenet.² John Freccero, a nagy amerikai dantista, Lukács nyomában hasonlóképpen vélekedett (FRECCERO 1986/2001, 352). Fülep Lajos, Lukács fiatalkori barátja egyenesen a *Szellem fenomenológiájához* hasonlította („a lírai szellem *Phänomenologie*-jét” látta benne) (FÜLEP 1974, 309), egy régebbi magyar kritikus, Péterfy Jenő pedig fejlődési regényként jellemezte. „Az énekek egymásutánja – írta Péterfy –, legalább főbb szakáiban, fejlődést mutat és a *Divina Commedia* – nem utolsó szépsége, hogy maga hőse is – végső elemzésben az ember – azzal együtt fejlődik. Dante a költemény végén már nem az, ki volt az elején.” (PÉTERFY 1886, 29.)

Mindez arra bátorít minket, hogy az *Isteni színjátékot* úgy olvassuk, mint az irodalom ama „roppant laboratóriumának” azt a részét, amely más megközelítési módoknál gazdagabb lehetőségeket kínál ahhoz, hogy tanulmányozzuk a személyes azonosság modalitásait, az etnikai, vallási, kulturális, nyelvi *mással* szembeni magatartások különféle változatait, vagy a *mással* szerepét az *én* konstitúciójában. Ugyanakkor óvatosságnak kell lennünk, hiszen nehéz megítélni, milyen fogalmat alkotott Dante a személyről, bár a „persona” szó természetesen nem hiányzik a szótárából. Néha a három isteni személyt, máskor az embert, az erkölcsi tulajdonságok hordozójaként értett jellemet, legtöbbször pedig egyszerűen a testet érti rajta, ahogyan például Francesca da Rimini híres jelenetében olvashatjuk: „*Szerelem* [...] társamat vágyra bújítá testemért” („Amor prese costui de la bella persona che mi fu tolta” – *Pokol* V. 100–102).

Vizsgálódásunk során különbséget kell tennünk az *Isteni színjáték* szereplőinek különböző típusai között. Itt most két csoportot érdemes megkülönböztetni. Az elsőbe tartozik a túlvilágot benépesítő mitikus alakok, történeti személyek és kortársak sokasága, akiknek földi drámáját és túlvilági sorsát az elbeszélő realiztikus eszközökkel ábrázolja. A maguk allegorikus jelentésével közékük sorolhatók Dante vezetői, Vergilius és Beatrice is. Néhány kivételtől (talán Franciscától vagy Odüsszeuszétól) eltekintve legtöbbször azonosságának alapvető módusza a „mémété”, hiszen jellemüket a túlvilágra is magukkal vitt örök tulajdonságaik egyszer s mindenkorra meghatározzák. Ezt sokan leírták, de talán Hegel fogalmazta meg a legplasztikusabban: „Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog végcéljának abszolút nagysága előtt, egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektíven a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve.” (HEGEL 1835/1980, 313.)

A másik csoportba tulajdonképpen egyetlen figura tartozik: az, aki szereplőként és elbeszélőként ént mond, s egyes szám első személyben meséli el történetét.

Az elbeszélésnek ez a módja mintegy megkettőzi a szerző alakját. Meg kell tehát különböztetnünk (ahogyan a kritikai irodalomban régóta szokás) a szereplő Dantét és a költő Dantét, a túlvilági utazás hőséne és elbeszélőjének figuráját. Ez a megkettőződés nyilvánvaló módon az azonosság komplex játékát idézi elő. Az elbeszélő sajátmagáról beszél, de sajátmagában egy másikról, aki még nem rendelkezik az ő tapasztalatával, és aki *hősként* mást képvisel, mint ami önmaga. Grammatikai jele is van az azonosság ily módon felmerülő problémájának. Ennek következménye, hogy

² „Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen legyőzi a szervességet: ezért ő történelemfilozófiai átmenet a tiszta epepeitől a regényhez.” (LUKÁCS 1968, 69.)

bizonyos mértékig és bizonyos esetekben ambivalenssé válik a személyes névmások használata, mint például a *Paradicsom* XIX. énekében, ahol az „én” és a „mi” explicite felcserélődik.

A *Vita nuovától* kezdve Dante más műveire is jellemző az egyes szám első személyű szerzői hang, illetve az, hogy a szerző önmagáról beszél. A két dolog nem ugyanaz, de adott esetben szorosan összefügg. Tegyük hozzá: a költő választása – bár ebben a kérdésben is hivatkozhat Ágoston és Boethius tekintélyére – semmiképpen sem magától értendő. Ezt mutatja, hogy a *Convivio* egyik helyén hosszú fejtegetésekbe bocsátkozik arról, hogy mikor szabad önmagunkról beszélni, s hogy őt mi jogosítja fel az önmagáról való beszédre. Magyarázkodásának ténye önmagában is szimptomatikus. Joggal mondhatjuk, hogy az önreferencialitás és önreflexivitás ilyen fokú problematizálása fordulópont a személyiségről való gondolkodás történetében.

Az önmagunkról való beszéd Dante érvelése szerint többek közt akkor megengedhető, amikor ezáltal hasznos tudást adhatunk át másoknak. Ez a beszélő én példaszűrűségét feltételezi, mint a *Vallomások* esetében, ahol Ágoston „olyan példát és tanítást adott, amilyent más ily igaz tanú nem szolgáltatott volna”. Az érv világosan alkalmazható az *Isteni színjátékra*, melynek hőse arra van kiszemelve, hogy a példa erejével és rendkívüli tapasztalatával az emberiséget tanítsa: „megírni bűnös világod javá-
ra majdan, amit látsz, most hatolj be mélyen!” – íme, ahogyan Beatrice kijelöli Dante feladatát. („in pro del mondo che mal vive [...] quel che vedi, ritornato di là, fa che tu scrive.” *Purgatórium*, XXXII. 103–105.)

Ezen a ponton világosan túllépünk a személyiségnek a „mêmeté” értelmében vett azonosságán. De hová, milyen irányban léptünk tovább?

Mint láttuk, Ricoeur az „ipse” típusú azonosság meghatározására az adott szó megtartásának modelljét használta. Ezzel a személyi azonosság normatív dimenzióját vezette be. Az adott szó: kötelezettségvállalás, melynek érvényessége a pszichofizikai azonosságon túlmenő kontinuitást hoz létre a személy történetében. Azt is mondhatnánk, hogy a személy szélső esetben akkor is „önmaga” lehet, ha nem marad „ugyanaz”, vagyis megváltoznak pszichofizikai tulajdonságai (például ha megváltozik jelleme, vagy tudata egy másik testbe költözik). Ez felelet lehet az olyan zavarba ejtő kérdésekre, mint amilyeneket a Parfit-féle teletranszportáció vet fel: ha személyem a teletranszportáció pillanatáig meglévő emlékeivel „szétágazik”, ki vagyok én? Kire referálnak a teljesen azonos tulajdonságú és azonos emlékekkel rendelkező személyek, amikor azt mondják: „én”? Azt kell megfontolnunk, hogy személyemnek a „megduplázás” („megtriplázás” stb.) nyomán keletkezett példányai a teletranszportáció révén más-más környezetbe („világba”) kerülnek, márpedig az adott szó mindig egy konkrét személynek szól, a vállalt kötelezettség érvénye egy adott világon belül áll fenn. Tehát – kivéve, ha velem együtt nem duplázódik meg világom is – az a „példányom” lesz „önmagam”, amelyik továbbra is abban a világban létezik, amelyben adott szavam érvényesen számon kérhető. Két (vagy három vagy végtelen számú) tökéletesen azonos énem közül az lesz „önmagam”, amelyiknek *normatív kontinuitása* „elágazásom” (a teletranszportáció pillanata) előtti énemmel megmarad. Hangsúlyozzuk: a normatív kontinuitás feltétele az, hogy meglegyenek világomban azok a személyek, akiknek tartozom az adott szó betartásával. Ezáltal a „másik” lényeges szerepet kap énemnek mint „önmagamnak” a konstitúciójában.

Tételem az, hogy abban a zavarba ejtő gondolatkísérletben, *ami az Isteni színjáték*, a normatív kontinuitás biztosítja az élő Dante és a holtak világában utazó Dante, a költő

Dante és a szereplő Dante személyének azonosságát. A *ricoeuri* kategóriák vezérfonalát követve azt mondhatjuk, hogy Dante figurájában a személyes azonosság második formája, a „mêmeté”-től megszabaduló „ipsité” fogalmazódik meg.

A Dante figurájában elgondolt személy azonosságának normatív kontinuitását a feladat adja: az a feladat, melyet Beatrice a szereplő Dantéra ró a túlvilágon, s melyet költeményének megírásával a költő Danténak lesz kötelessége a földi életben elvégeznie: „minden látást mondjon el az ének!” („tutta tua vision fa manifesta” – *Paradicsom*, XVII. 128).

De miközben a feladat *érvényessége* konstituálja az „ipsité”-t, éppen a feladat követeli meg, hogy a „mêmeté” meggyengüljön, sőt megszűnjön. Annak ugyanis, hogy Dante el tudja végezni feladatát, az a feltétele, hogy először mennyiségi-fokozati, majd pedig radikális-minőségi értelemben feladja a „mêmeté” értelmében vett önazonosságát. Valóban, a szereplő Dante, miközben tapasztalatai énekekről énekekre bővülnek, fokozatosan megváltozik, s ez jogosít fel minket arra, hogy az *Isteni színjátékot*, néhány korábbi kritikust követve, fejlődési regényként értelmezzük. Dante azonban egy adott pillanatban teljesen megszűnik az lenni, ami volt. Mielőtt a purgatóriumból felemelkedne a paradicsomba, innia kell a Léthe vizéből (*Purgatórium*, XXXI. 94–102), hogy elfelejtse bűneit és megszabaduljon régi énjétől. Ez megfelel az istenhez való felemelkedés ágostoni leírásának, amely szerint a megtérés régi énünk halála és feltámadása.

A személyiség fejlődésének és radikális megváltozásának ez a komplex képe néhol közvetlenül tükröződik a névmások használatában, mégpedig éppen a szöveg kitüntetett helyein. Például feltűnő párhuzamot találunk a *Pokol* mindenki által ismert első sora, valamint a *Paradicsom* utolsó énekének egyik utolsó terzinája között:

A szóban forgó két szöveghely a következő:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. (*Inferno*, I. 1–3.)³

Quella circolazion [...]
mi parve pinta de la nostra effige. (*Paradiso*, XXXIII. 131.)⁴

A párhuzamot az itt is, ott is a sor elején elhelyezkedő egyes szám első személyű visszaható névmás („mi trovai”; „mi parve”) és a rá következő többes szám első személyű birtokos névmás („nostra vita”; „nostra effige”) hasonló relációja biztosítja. Az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű alak mindkét helyen egyszerre utal a beszélőre (Dantéra) és egy kollektív szubjektumra, pontosabban magára az emberiségre (a „nostra vita” az emberiség útja; a „nostra effige” az emberiség képe). Ez a grammatikai párhuzam a költemény alapkoncepcióját fejezi ki: a hős, aki „én”-t mond, egyszerre „én” és „mi”: önmagával azonos individuum, személy, de egyben „más” is, az emberiség képviselője. Az „én”-nek és a „mi”-nek ez a viszonya egészen megdöbbentő módon ismétlődik meg a *Paradicsom* XIX. énekében. A Jupiter egében vagyunk, ahol az üdvözült lelkek serege egy sást formáz (az igazságosság

³ „Au milieu du chemin de notre vie, / je me trouvai dans une forêt sombre [...]”. („Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz utat nem lelém.”)

⁴ „Celui de tes anneaux [...] / me parut comporter dans son espace / notre effigie.” („S ama körforgás [...] a mi képünknek festődött kereté.”)

és a birodalom jelképe), melynek csőre szóra nyílik. Jelen tanulmányt hadd fejezzem be a sas szavaival:

Mert láttam s hallám csőrét nyitni, mintha
beszélne – *s minket* és *mienket* értett,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.⁵

IRODALOM

- FRECCERO, John 1986/2001. Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé. Ford.: Mátyus Norbert. *Helikon* 2–3, 351–364.
- FÜLEP Lajos 1974. Dante. In Fülep Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig – Cikkek, tanulmányok II.* Budapest: Magvető, 211–312.
- HEGEL, G. W. F. 1835/1980. *Eszttikai előadások I–II–III.* Ford.: Zoltai Dénes. Budapest: Akadémiai.
- LUKÁCS György 1968. Az epepeia és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika. In *Művészet és társadalom.* Budapest: Gondolat, 62–86.
- PARFIT, Derek 1986. *Reasons and Persons.* Oxford: Oxford University Press.
- PÉTERFY Jenő 1886. Dante. *Budapesti Szemle*, 1–46.
- RICOEUR, Paul 1990. *Soi-même comme un autre.* Paris: Seuil.
- SCHELLING, F. W. J. 1803/1971. Über Dante in philosophischer Beziehung. In *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass).* Berlin: Akademie-Verlag, 1188–1206.
- SCHELLING, F. W. J. 1803/1986. Dantéről filozófiai vonatkozásban. Ford.: Révai Gábor. *Világosság* 7, 29–33.

⁵ ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, / e sonar ne la voce e „io” e „mio”, / quand'era nel concetto e „noi” e „nostro”. (Paradiso, XIX. 10–12.)