
HELIKON

TRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

A szó poétikája

1999

1-2

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

BODNÁR György

CSÁSZTVAY Tünde

T. ERDÉLYI ILONA

társszerkesztő / rédacteur associé

GRÁNICZ István

társszerkesztő / rédacteur associé

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÓPECZI Béla

főszerkesztő / directeur de la revue

ODORICS Ferenc

SZILI József

VARGA László

felelős szerkesztő / rédacteur en chef

SZ. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LE RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876

1999/1–2 — LXV. évfolyam | 1999/1–2 – LXV. année
Megjelenik negyedévenként | Revue trimestrielle

HELIKON

Összesített tartalomjegyzék 1998

TANULMÁNYOK

BALOGH TAMÁS: A holland kánon A középkor alkonya árnyékában	326
BERKES TAMÁS: A cseh újjászületés mint irodalmi kánon	309
BEZECZKY GÁBOR: Kánon és trópus	261
PIERRE-MARC DE BIASI: Horizontális kiadás, vertikális kiadás. A genetikus kiadások tipológiájának vázlata (A francia terület, 1980–1995) (Fordította: <i>Lőrinszky Ildikó</i>)	414
STANLEY CAVEL: A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában (Fordította: <i>Komáromy Zsolt</i>)	462
JOEL FINEMAN: Shakespeare füle (Fordította: <i>Dudik Éva</i>)	141
JONATHAN GOLDBERG: A reneszánsz irodalom politikuma (Fordította: <i>Berta Ádám</i>)	58
STEPHEN GREENBLATT: A kultúra poétikája (Fordította: <i>Bernáth András</i>)	44
STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare és az ördögűzők (Fordította: <i>Bagi Zsolt</i>)	85
LISA JARDIN: „Mit ringyózza?” Desdemona esete és a rágalmazás (Fordította: <i>Nemes Péter</i>)	149
MARKO JUVAN: A romantika örökségének meghaladása? A Keresztelő a Savicánál mint a modern és posztmodern szlovén irodalom kulcsszövege (Fordította: <i>Kádár Judit</i>)	289
KÁLLAY GÉZA: Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei	511
KÁLMÁN C. GYÖRGY: A kis népek kánonjainak vizsgálata. Néhány módszertani megjegyzés	251
KERÉNYI FERENC: Textológia vagy textológiák?	411
KISS ATTILA ATILLA: Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban	1
KRASZTEV PÉTER: A téma halála. A posztmodern utáni prózáról Közép- és Kelet-Európában	345
LOUIS A. MONTROSE: A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája (Fordította: <i>Kiss Gábor Zoltán</i>)	110
ODORICS FERENC: Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában	341
STEPHEN ORGEL: A nagyszerűség megszelídítése (Fordította: <i>Bocsor Péter</i>)	133
ANNE HÉRSCHBERG-PIERROT: Proust feljegyzései (Fordította: <i>Tóth Réka</i>)	442
KARL KONRAD POLHEIM: A szöveghiba – fogalom és probléma (Fordította: <i>Schulcz Katalin</i>)	495

SIRATÓ ILDIKÓ: Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakult kétnyelvűségére	300
SZILI JÓZSEF: A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja	268
SZÓNYI GYÖRGY ENDRE: Az újhistorizmus és a mai amerikai Shakespeare- kutatás	11
VERES ANDRÁS: Molnár Ferenc, a kánonalakító	319
HAYDEN WHITE: Megjegyzés az újhistorizmushoz (Fordította: <i>Nemes Péter</i>)	34

AZ ÚJHISTORIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJA	201
--	-----

RÖVID KÁNONBIBLIOGRÁFIA	355
--------------------------------	-----

TEXTOLÓGIAI SZAKBIBLIOGRÁFIA	571
-------------------------------------	-----

SZEMLE

BERNÁTH ANDRÁS: Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és mai kritikusaival	183
KOVÁCS ILONA: A szöveg hatalma	533
LŐRINSZKY ILDIKÓ: Rövid körkép az utóbbi tíz év Flaubert-kiadásairól (1988–1998)	544
TÓTH RÉKA: Az írás mint szöveg, a szöveg mint írás	553
VÉKONY ATTILA: A szubjektum és a tárgy viszonya a reneszánsz kultú- rában	175
WAPPEL MÓNIKA: Hawthorn a kortárs irodalmi vitákról	194

KÖNYVEK

Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von <i>Knut Kiesant – Winfried Schulze – Christoph Strosetzki</i> . Hrsg. von <i>Wolfgang Adam</i> / NÉMETH S. KATALIN	382
BERNARD BACH: Bibliographie der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Elsaß / OROSZNÉ TAKÁCS KATALIN	604
PIERRE BAYARD: Le Hors-sujet. Proust et la digression / PÁL ÁGNES	595
Lukács – 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg Lukács-Gesellschaft. Hrsg. <i>Frank Benseler–Werner Jung</i> / ILLÉS LÁSZLÓ	598
GABRIELLE BERSIER: Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der „Wahlverwandschaften“ / Kiséry Pálné	229
Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weis- senfels. Die preußischen Mitglieder Martin Kempe (der Erkerne) und Gottfried Zamehl (der Ronde). – Süddeutsche und österreichische Mit-	

- gliedert Johann Christoph Arnschwager (der Unschuldige), Michael Frankenberger (der Erscheinende), Hieronymus Ambrosius Langenmantel (der Wenigste), Michael Praun d. J. (der Vorstellende), Joachim von Sandrart d. Ä. (der Gemeinnützige). Hrsg. von *Martin Bircher – Andreas Herz* / NÉMETH S. KATALIN 380
- LESLIE BODI: Weltbürger – Textwelten: Helmut Kreuzer zum Dank / UJVÁRI ZELENAI HEDVIG 378
- BOJTÁR ENDRE: Bevezetés a baltisztikába. (A balti kultúra a régiségben) / GRÁNICZ ISTVÁN 372
- Littérature maghrébine d'expression française. Ed. *Charles Bonan* / KUN TIBOR 395
- SUSAN CRANE: Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales / FEDERMAYER ÉVA 221
- MORITZ CSÁKY: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorisches Essay zur Österreichischen Identität / T. ERDÉLYI ILONA 231
- La letteratura romanza medievale. A cura di *Constanzo Di Girolamo* / PUSKÁS ISTVÁN 593
- UMBERTO ECO: Kant e l'ornitorinco / SZILVÁSSY ORSOLYA 375
- EGRI PÉTER: Modern Games with Renaissance Forms – From Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard / REUSS GABRIELLA 226
- Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 1–2. Hrsg. *Klaus Garber–Heinz Wismann* / EDERICS PÉTER 224
- The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition. Ed. by *Stephen Gaukroger* / BOLONYAI GÁBOR 216
- МАКСИМ ГОРЬКИЙ: Неизданная переписка с Богдановым, Лениним, Зиновьевым, Каменевым, Короленко / ILLÉS LÁSZLÓ 582
- GUSTAVE FLAUBERT: Le Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic. Texte établi, présenté et annoté par *Anne Herschberg-Pierrot* / LÓRINSZKY ILDIKÓ 230
- HOLGER TH. GRÄF–RALF PRÖVE: Wege ins Ungewisse. Reisen in der Frühen Neuzeit 1500–1800 / NÉMETH S. KATALIN 386
- LÉON HANSEN: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en rede / BALOGH TAMÁS 597
- ERZSÉBET HANUS: La Littérature hongroise en France au dix-neuvième siècle / KÁDÁR JUDIT 393
- Macht, Text, Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie. Hrsg. *Markus Heilmann–Thomas Wägenbaur* / SCHULCZ KATALIN 586
- Poststrukturalizmus – Dekonstrukcion – Postmodern. Hrsg. *Klaus W. Hempfer* / FRÁTER VERONIKA 212

JASMIN HERMANN-HUVE: 'Pathologie und Passion' in Goethes Roman die Leiden des jungen Werther / KISÉRY PÁLNÉ	388
Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von <i>Helmuth de Boor–Richard Newald</i> . Bd. 3.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Teil 1.: 1250–1350. Neubearb. von <i>Johannes Janota / LÓKÖS PÉTER</i>	387
JULIA KRISTEVA: Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire / BÓNUS TIBOR	367
WALTHER VON DER VOGELWEIDE: Leich, Lieder, Sangsprüche. Hrsg. <i>Karl Lachmanns–Thomas Bein–Horst Brunner–Christoph Cormeau / LÓKÖS PÉTER</i>	220
Redirections in Critical Theory. Truth, Self, Action, History. Ed. by <i>Bernard McGuirk / JUHÁSZ TAMÁS</i>	211
ANNE MATHONET: Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon / VARGA LÁSZLÓ	605
KREŠIMIR NEMEC: Povijest hrvatskog romana od pocetaka do kraja 19. stoljeća / LÓKÖS ISTVÁN	233
ORLAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA: Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna / FRIED ISTVÁN	215
Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. Hrsg. <i>Eva Reichmann / ILLÉS LÁSZLÓ</i>	600
ALAIN ROGER: Court traité du paysage / PÁL ÁGNES	603
Essays on Aristotle's Rhetoric. Ed. by <i>A. O. Rorty / BOLONYAI GÁBOR</i>	217
New Historicism and Cultural Materialism A Reader. Ed. by <i>Kiernan Ryan / P. BALOGH ANDREA</i>	207
Europa erlesen Galizien. Hrsg. von <i>Stefan Simonek–Alois Woldan / FRIED ISTVÁN</i>	392
Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses. Ed. by <i>Lieve Spaas–Brian Stimpson / SZAFFNER EMILIA</i>	389
SZABICS IMRE: A trubadúrlíra és Balassi Bálint / BODROGHI CSILLA	595
Relationes Missionariorum de Hungaria et Transilvania (1627–1770). Ed. <i>István György Tóth / SÁRKÖZY PÉTER</i>	227
Confessions of the Critics. Ed. by <i>H. Aram Veesser / JUHÁSZ TAMÁS</i>	210
VOIGT VILMOS: Irodalom és nép északon. (A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része. Tanulmányok) / BOJTÁR ENDRE	369
RAINER WARNING–JEAN MILLY: Marcel Proust – Écrire sans fin / BODROGHI CSILLA	581
ULLA WILLIAMS: Die 'Alemannischen Vitaspatrum' / LÓKÖS PÉTER	219
Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium, 1991. Klosterneuburg. Hrsg. <i>Norbert Winkler–Wolfgang Kraus</i> . – Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium, 1993. Klosterneuburg. Hrsg. <i>Norbert Winkler – Wolfgang Kraus / ILLÉS LÁSZLÓ</i>	235

PETER V. ZIMA: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur / FRIED ISTVÁN	214
Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa / BALOGH CSABA	588

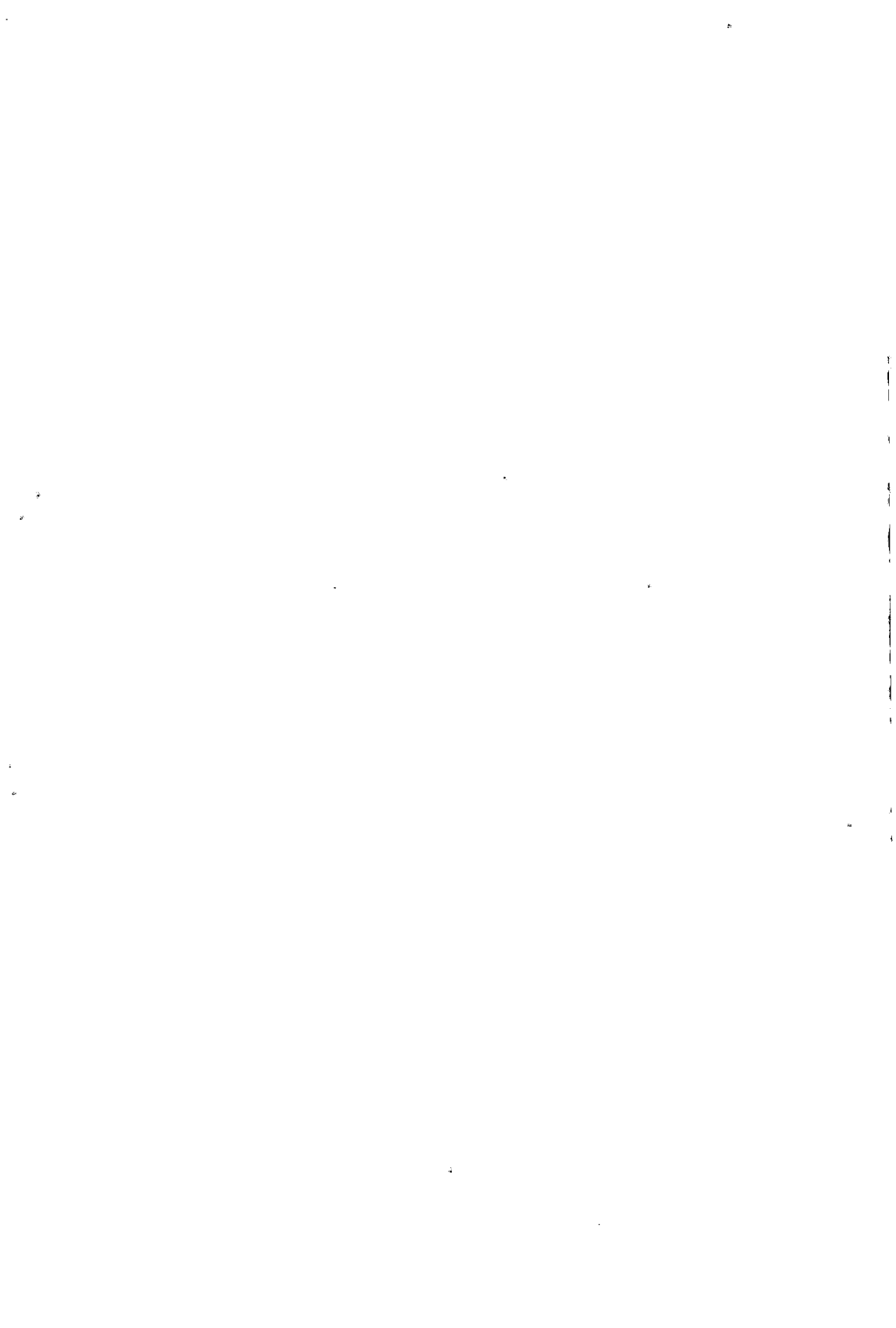
IN MEMORIAM

PIRNÁT ANTAL / PAJORIN KLÁRA	239
------------------------------	-----

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1998.



Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
Felelős vezető Roznai Zoltán



A szó poétikája

Összeállításunk azokról a poétika keretében keletkezett irodalomelméleti törekvésekről kíván átfogó képet nyújtani, amelyek a szó poiészisét – teremtő potenciáit – teszik meg az irodalmi beszédformáról és annak humán funkciójáról vallott nézeteik fundamentumává. Ez a Wilhelm von Humboldt nyelvfilozófiájában és antropológiájában fogant elképzelés az orosz irodalomtudományi gondolkodásban mély gyökereket eresztett olyan kiemelkedő XIX. századi filológusoknak köszönhetően, mint Pjotr Buszlajev, Alekszandr Afanaszjev, Alekszandr Veszelovszkij. De különösen nagy érdemei e téren Potebnyának vannak, aki *A gondolat és a nyelv* című könyv szerzőjeként nemcsak az egyik legeredetibb Humboldt-értelmezés megalkotója, hanem a szóköltészet metalingvisztikai vizsgálatának elméleti megalapozója is. Potebnya örökségének reneszánsza korunkban éppen azzal magyarázható, hogy az utána következő iskolák legtöbbszörénél tágabb, módszertanilag nem korlátozott szemléleti keretek között fejtette ki felfogását, egyaránt érvényesítve nyelvfilozófiai, antropológiai és kommunikatív-megértéseméleti szempontokat. Mai olvasatban Potebnya saját korát jócskán meghaladó, konstruktív fenomenológiai bázison nyugvó elméletet hozott létre. Ezzel magyarázható, hogy olyan jelentős XX. századi gondolkodók felismeréseit előlegezte meg, mint Ernst Cassirer, Edward Sapir, Mihail Bahtyin, Alekszej Loszev, Émile Benveniste.

Összeállításunkban a modern irodalomértés több meghatározó iránya képviselve van – a szemantikai, a szemiotikai, a narratológiai, a retorikai, a dialóguselméleti. Közös témájuk: a költői szónak a versműben és a prózaműben kiteljesedő sajátosságai, különös tekintettel a költői szemantika értelemképző lehetőségeire. Alekszandr Potebnya, Olga Frejdenberg, Mihail Bahtyin, Jurij Lotman, Wolf Schmid, Igor Szmirmov és Jerzy Faryno tanulmányai nemcsak az eltérő szövegintegrációs módszerek lehetőségeit mutatják be az említett szemléleti kereten belül, tehát képviselve a nyelvi világlátás kiiktathatatlanságának, a szó, a szöveg és a gondolkodás elválaszthatatlanságának elvét; ezen túlmenően azzal a tanulsággal is szolgálnak, hogy nemcsak a költői diszkurzusban, de a róla szóló szakszerű beszédben is a történelmileg kialakult sokszólamúság az egyetlen biztosítéka a humántudományi gondolkodás produktivitásának, többek között a szó diszkurzív poétikáját megalapozni törekvő ama szemléletnek is, amely váltogatásunk kiindulópontjául szolgált.

A számot KOVÁCS ÁRPÁD gondozta. A fordítások, a szakrecenziók és a bibliográfia elkészítésében az irányításával működő doktori iskola tanárai és hallgatói vettek részt.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Поэтика слова

В настоящем номере журнала собраны работы по теории литературы, в основе которых лежит признание фундаментальной роли поэзии слова – его творческого начала – для литературного дискурса и его функции в мире человека. Эта идея, восходящая к философии языка и антропологии Гумбольдта, благодаря крупным филологам XIX века – таким, как Петр Буслаев, Александр Афанасьев, Александр Веселовский – глубоко укоренилась в русской литературоведческой мысли. Но особенно значителен вклад творчества Александра Потебни. Автор книги *Мысль и язык* является не только создателем одной из самых оригинальных интерпретаций Гумбольдта, но и основоположником металингвистической теории словесности, в том числе поэтики словесного искусства. Ренессанс наследия Потебни, свидетелями которого мы оказываемся, объясняется именно тем, что он развивал свои идеи, опирающиеся на философию языка, антропологию и учитывающие коммуникативную природу понимания, в русле такой широкой концепции о задачах филологии, что она оказалась гораздо более плаузибельной, чем методология большинства возникших впоследствии школ. В современном прочтении Потебни, опережая свою эпоху, создал теорию, базирующуюся на конструктивно-феноменологических принципах. Вот почему он смог предвосхитить многие идеи мыслителей XX века, в том числе, таких как Эрнст Кассирер, Эдвард Сепир, Михаил Бахтин, Алексей Лосев, Эмиль Бенвенист.

В сборнике представлены различные, определяющие современное понимание литературы подходы – семантический, семиотический, нарратологический, риторический, диалогический. Общая тема исследований – это особенности поэтического слова, воплощающиеся в тексте и мире прозаического и стихотворного произведения с особым вниманием к смыслообразующим свойствам поэтической семантики. Публикуемые работы Александра Потебни, Ольги Фрейденберг, Михаила Бахтина, Юрия Лотмана, Игоря Смирнова, Ежи Фарыно, Вольфа Шмида демонстрируют не только различные возможности интерпретации текста в рамках указанного воззрения на словесное творчество, но сверх того они свидетельствуют также о том, что как в случае поэтического дискурса, так и в профессиональном дискурсе о нём особую продуктивность гуманитарная мысль приобретает благодаря своей укоренённости и сложившейся исторически многоголосой семантической памяти слова.

Настоящий выпуск подготовил АРПАД КОВАЧ при сотрудничестве преподавателей и студентов руководимой им докторской школы – благодаря их усилиям созданы переводы, рецензии и библиография.

РЕДКОЛЛЕГИЯ

The Poetics of Word

Our compilation aims at giving a comprehensive picture of the literary theoretical trends, having emerged in the framework of Russian philology, which take as the basis for their views of the mode of literary discourse and of its human function the *poiesis* – the creative potency – of word. This conception arising in Wilhelm von Humboldt's philosophy of language and anthropology extended deep roots in literary theoretical thinking owing to such outstanding philologists as Petr Buslaev, Aleksandr Afanasev, Aleksandr Veselovsky. The greatest services in this field are rendered by Potebnia's work, who as the author of the book *Thought and Language* is not only the creator of one of the most original Humboldt interpretations but also the theoretical founder of the metalinguistic investigations into the art of word. The reason for the recent renaissance of Potebnia's heritage lies in just the fact that as compared to the majority of the following schools he developed his conception in a larger, methodologically unrestricted observational framework, equally setting forth points of view belonging to philosophy of language, anthropology and communicative theory of understanding. In contemporary reading Potebnia established a theory well ahead of his time, based on constructive phenomenological grounding. This gives an explanation how he prefigured the achievements of such significant thinkers as Ernst Cassirer, Edward Sapir, Mikhail Bakhtin, Aleksey Losev, Émile Benveniste.

In our compilation several defining trends in the field of the interpretation of literature are represented, such as the semantic, the semiotic, the narratological, the rhetorical and the dialogic-theoretical approaches. Their common theme is that of the peculiarities of the literary word as accomplished in the poetic or prose work with special regard to the scope of meaning-formation of poetic semantics. The studies of Aleksandr Potebnia, Olga Frejdenberg, Mikhail Bakhtin, Jurij Lotman, Wolf Schmid, Igor Smirnov and Jerzy Faryno reveal, on the one hand, the possibilities offered by the different methods of text interpretation within the framework of the above-mentioned point of view, i. e. representing the uneliminability of the language-based world view and the principle of the inseparability of word, text and thinking; in addition to all this, on the other hand, they give us the lesson that not simply in literary discourse but also in the professional discourse on it the polyphony having taken shape historically serves as the only guarantee for the productivity of scientific thinking in the realm of humanities, among others for the attitude endeavouring to establish the discourse poetics of word which was taken as a starting point for our selection.

The volume was edited by ÁRPÁD KOVÁCS. Teachers and students of the PhD School directed by Árpád Kovács participated in the preparation of the translations, reviews and bibliography.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KOVÁCS ÁRPÁD

A szó diszkurzív poétikája

Ki a költő?

Az az ember, akinek a szavak fontosabbak, mint az élet.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

A szó, a költészet és a költészetten szoros összetartozása az egyik, minden bizonnyal legsajátabb ismerve az orosz irodalomelméletnek. A két főszereplő, a szó és a poiészisz, egymást kölcsönösen feltételező és meghatározó viszonyának kutatását és a hozzáilleszkedő poétikai gondolkodás alapelveinek és módszereinek kidolgozását Alekszandr Potebnya*, a kelet-európai régió legjelentősebb nyelvfilozófusa kezdeményezte Wilhelm von Humboldt nyelvfilozófiájának reinterpretációja során, az 1862-ben közzétett *A gondolat és a nyelv* című könyvében. Potebnya neve a hazai irodalmárok körében sem ismeretlen, de életműve – néhány szemelvénytől eltekintve – nem hozzáférhető. Ennek okán most részletesebben tárgyaljuk majd, mint a kötetünkben szereplő többi, időben hozzánk közelebb álló és ismeretebb szerző munkásságát. Műveinek újrakiadása és újraolvasása napjainkban világielenséggé kezd válni. Érthetően, hiszen a posztstrukturálista szituáció új megvilágításba helyezi szövegeit és váratlan aktualitást ad nekik. Oroszországi recepciója is ennek jegyében fogalmazódik meg, s számos félreértés kiigazítására és több hiátus kiküszöbölésére hívja fel a figyelmet.

A XX. század egyik legjelentősebb orosz filozófusa, Loszev az 1920-as évek közepén így írt a Potebnya körül kialakult recepciótörténet lakúnaírói:

„Oroszországban a nyelvfilozófiának általában nem kedvezett a szerencse. Az olyan nagyszerű nyelvkoncepciók, mint például a Konsztantyin Akszakové és Alekszandr Potebnyáé, kevés figyelmet kaptak és szinte semmi hatást nem gyakoroltak az akadémiai tradíció alakulására. A mai orosz nyelvészet az özönvíz előtti pszichologizmus és szenzualizmus láncában vergődve tengeti sanyarú életét.”¹

* A legújabb akadémiai szabály szerint a név helyes átírása: Alekszandr Potebnya. Lásd A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása. Főszerk. Hadrovics László. Szerk. Zoltán András. Budapest, Akadémiai Kiadó 1985. 64.

¹ А. Ф. ЛОСЕВ: Философия имени. = Уб: Бытие. Имя. Космос. Москва, Мысль 1993. 615.

A név filozófiája című művéből vett idézetet kiegészíti egy még inkább sokatmondó másik, amely e könyvének szófilozófiai fejezetére és az ott követett módszer előkészítőire utalva két nyelvfilozófust nevez meg (máshol kijelentve, hogy *A név filozófiája* írása idején, 1923-ban még nem ismerte sem Husserl, sem Cassirer idevágó munkáit) – Potebnyát és Martyt:

„Fölöttébb érdekes: szinte szó szerint ugyanerre az analízisre jut Potebnya is a *A gondolat és a nyelv* című munkájában, jöllehet, ha hiszünk szavainak, pszichológiai metódussal. Ez az egybeesés azzal magyarázható, hogy Potebnya módszere alapjaiban egyáltalán nem pszichológiai módszer. Természetesen, konstruktív fenomenológiai módszer az övé; s Potebnya, nem értvén ezt, pszichológiai terminusokat („kép”, „appercepció” stb.) alkalmaz, tökéletesen más, nem-pszichológiai értelmet tulajdonítva nekik. Ezt mondhatjuk Martyról is [...].”²

Mint látni fogjuk, Potebnya felismerte és szembenézett a szakterminológia problematikus voltával. Loszev megállapítása mégis helyénvaló, arra a közismert jelenségre mutat rá, amikor egy tudós felismerése megelőzi kora tudományos diszkurzusát és aszimmetria keletkezik a szavak uzuális-terminológiai jelentéstartománya és perszonális, azaz a szövegben aktualizált értelme között, ahol a szavak egymáshoz és a szövegegészhez való viszonya is meghatározza a jelentéskörüket, nem csupán a lokális mondatpredikációk és definíciók. Végső soron Potebnya nem azt emeli elméleti rangra, amit a módszer diktálna, hanem azt, amit *A gondolat és a nyelv* megalkotásával a szubjektív nyelvi cselekvés aktusában hajtott végre: a régi terminusokat új jelentésekkel poliszémikussá teszi, kiélezve a nyelvtudomány rendszernyelvének és a személyesen megteremtett értelmezésének antinómiáját, vagyis a régi terminusokat metaforikusan használja: Humboldt és Steinthal nyomán képzetet mond, majd megmagyarázza, hogy képviselőt ért alatta, azaz a fogalom jelét visszavezeti igei alakja, minek következtében előtűnik a szó belső formája, amely új név képzését vonja maga után s természetesen új jelentésegységet is.

Kezdjük vizsgálódásunkat Potebnya szóelméletének reinterpretációjával.

A HÁROMOSZTATÚ JEL

A nyelvi jel Potebnya számára szinekdoché: a jelet a füstöz hasonlítja, amelynek alapján tűzre következtetünk – a jelölő (означающее); a nem látható tűz – a jelölendő (означаемое), amely időben mindig távol van, az, amit keresünk, amit a jelölés aktusában meg akarunk ismerni, szemben a jelölővel, amely a beszédben jelen van, és a nem jelenlévő közelítésére szolgál a gondolathoz.

² А. Ф. ЛОСЕВ: Диалектика художественной формы. = Уб: Форма. Стил. Выражение. Москва, Мысль 1995. 192–193.

„Világos, hogy a jel és a jelentés funkciói nem egyszer s mindenkorra fognak össze az észleletek bizonyos együttesével, és a korábbi jelentés egy másik jelentés jelévé alakul át.”³

A jelentés jellé alakul át – íme a nyelv egyik antinómiájának feloldása: a jelentő és a jelentett kapcsolata azért nem önkényes, mert különválasztásuk, majd szembeállításuk történeti transzformációk és logikai predikációk eredménye. Magának a szónak a nyelv leírására alkalmazott történelmi aktusa. Végül is a nyelvtudomány vagy a jel tudomány története is a nyelv és a gondolkodás történetének része. A diakrónia különválasztása a szinkroniától – ez az az érdek, amely egy bizonyos kérdésre válaszol, másokra meg nem. A Saussure-t követő nyelvelmélet három kardinális fordulatot hozott e kérdés újrafogalmazása terén.

A nyelvi jel aszimmetriájának tétele⁴ rávilágított arra, hogy a belső formának nevezett szerkezeti egység a jelentő és jelentett egymást kölcsönösen feltételező állandó összefüggését (a jel paralelizmusát) megbontja, és ezzel a nyelvtörténeti esemény, a nyelvi rendszer dinamikájának biztosítója. Új szavak és jelentésegységek képzése nem megy végbe a konvención alapuló kapcsolat megbontása nélkül. Vagyis: nincs strukturális (önkényes) összefüggés a jelentő és a jelentett, a kifejezés és a tartalom között, csak az értelemképzésen keresztül megvalósított történelmi összefüggés áll fenn. Ez mindenekelőtt a szóműre igaz, a köznapi megnyilatkozásban az aszimmetria kisebb fokú, az úzus szabályozó hatása erősebb.

A belső forma kérdése az is, hogy miközben motiválatlan a jelentő viszonya a dologhoz, ugyanakkor motivált (egy nemzeti nyelven belül) a viszony a jelentő és a jelentett között. Ezt a tételt nevezetes tanulmányában Émile Benveniste mondta ki: „A jel egyik komponense, az akusztikai kép – ez a jelentő; a másik komponense, a fogalom – ez a jelentett. A jelentő és a jelentett között meglévő kapcsolat egyáltalán nem önkényes; ellenkezőleg – *szükségszerű*”, „ez a jelölés objektív motiváltsága”. Ez a következtetés abból a humboldtiánus nyelvfilozófiai felfogásból fakad, mely szerint a nyelv nem forma, hanem *forma* és *szubsztancia*, amennyiben az emberi létmód attribútuma és jelrendszer egyszerre. Míg Saussure szerint „a nyelvi jel nem a dolgot és a nevet köti össze, hanem a fogalmat és az akusztikai képet”, amit Benveniste tévedésnek minősít.⁵ Vagy ahogy Potebnya mondta: a jelentés külső formája és a belső forma között szemantikai közvetítéssel alapuló kapcsolat áll fenn a szóban, de nincs ilyen kapcsolat a nyelven kívüli dologgal. Mert a szó az előző alkalmazásból fakadó jelentés reprezentuma is, nem pusztán a grammatikai forma materiális kifejezése.

³ А. А. ПОТЕБНЯ: Из записок по русской грамматике I–II [1874]. Москва, 1958. 17. – *A könyvből idézett részleteket saját fordításomban közlöm a lapszám megjelölésével.* K. Á.

⁴ S. KARCEVSKIJ: Du dualisme asymétrique du signe linguistique. = Travaux du Cercle linguistique de Prague. I. 1929.

⁵ ÉMILE BENVENISTE: Nature du signe linguistique. = Acta Linguistica I. fasc. 1. (1939.)

A jelértelmezések történetében kialakult három felfogás – a szimbolikus, a szintaktikai és a paradigmaticus⁶ – végső soron nem pusztán a jelről való gondolkodás történetét, hanem magának a szónak a vertikumát modellálja: jelről mint emberi szóműről e három aspektus együttes jelenléte esetén beszélhetünk, amely megfelel a háromszatú potebnjai szóelmélet alapstruktúrájának. A jelentő–jelentett vagy szimbólum–gondolat–dolog-felosztás a szó szemiotikai leírásának – és nem magának az élő szóbeli cselekvésnek a modellje. Amikor Potebnya a belső formát *tertium comparationis*ként definiálja, a szóban megjelöli azt a harmadik elemet, amelynek alapján egy korábbi használat tapasztalatának birtokában egy jövőbeni, most aktualizálódó jelentőátvitel megvalósul – ezt a műveletet nevezi „a jelölés objektív motiváltságának” Benveniste.

A *dér* hangsor átvitele az ember hajára (deres) vagy a padra (deres) vagy az égboltra s tovább a hangulatra (derűs) vagy a cselekvésre (ki-/földerit) vagy az állapotra (dermedt) kétségtelenül a hangzás egység és a szemantikai jegy alapján motivált átvitel, amely éppen ezért elfogadásra került, megszoktuk, s ezzel konvencionálissá tettük.

A szintaktikát történetileg megelőzi a szemantika. Ez a szemantika, a megjelölt képzet, Potebnya történeti felfogásában négy stádiumra osztható: mitikus → költői → prózai → tudományos. Tudjuk, a XIX. századi mitológiai iskola, amellyel ő perben állt, a fogalmi gondolkodás kialakulásában a nyelv degradálódásának „történetét” vélte felfedezni, amit a „konkrét jelentés” elhalványulása-ként, a képszerűség elvesztéseként, az etimológiai formáknak szintaktikaiakkal való kiszorításaként írt le. Potebnya az evolucionizmust is meg a nyelvromlás premisszáját is elvetette: a megjelent szemantika, szerinte, nem vész el – átalakul s formaként – ismertető jegyként él tovább. Úgy, mint a *dér* jelentő a *deres* szó jelentőjében, ahol a fagy, a lehülés megmerevítő hatását, egy cselekvésjegyét jelölő hangidom kerül felhasználásra egy másik – a fagy és a hideg tulajdonságával nem rendelkező – dolog jelének megalkotásakor, a kimerevítésre alkalmazott (merev) fapadot mint egészt nevezve meg ezáltal; ugyanezt az utalást érzékeljük a *dermedt* szóban is, melyet a kihülés okán hullamerevvé vált emberi test jelzőjeként is használunk. Mármost ez azért van így, mert a szóképzés és a gondolkodás egymást feltételező és egymástól elválaszthatatlan részei a nyelvi megnyilatkozásnak.

„A szóban is végbemegy a megismerés aktusa. A szó jelent valamit, azaz a jelentésen kívül rendelkeznie kell jellel is. S bár a szó számára a hang annyira szükségszerű, hogy nélküle a szó értelme megközelíthetetlené válna számunkra, mégsem önmagában utal a jelentésre, hanem azért, mert

⁶ ROLAND BARTHES: A jel képzete. = Válogatott írások. Budapest, Európa Könyvkiadó 1964. – Barthes a posztstrukturalizmus jegyében ad elsőbbséget a paradigmaticus jelképzetnek, amelyet szembeállít a szimbolikus és a szintagmatikuskal: „A paradigmaticus tudat, épp ellenkezőleg, formai képzet”. 187.

korábban más jelentése volt már. [...] Ezért a hang a szóban nem jel, hanem a jel köntöse vagy formája; úgyszólván a **jel jele**, úgyhogy a szót nem két elem alkotja [...], hanem három.

Egy adott szó esetében a jelhez szükségszerűen hozzátartozik az előző szó jelentése, de a jel nem azonos ezzel a jelentéssel; különben az adott szó, saját jelentésén fölül, magában foglalná az összes korábbi jelentést.” (17.)

Az „adott szó” tehát utalás és jelentéskondenzáció, a jelentések történeti öszszegződése egy hangidom mentén, amely részt vesz a gondolatképzés aktusában. Ezt nevezi a „gondolat öszszesűritésének”, mely terminus Steinthalnál és Lazarusnál fordul elő. Potebnya átveszi, de azonnal át is értelmezi: a szóöszszetétel nem az individuális pszichikus folyamatot jelöli, hanem – egyik mai kutatója meghatározása szerint – „az általános nyelvi szemantika nyelvi tények által fixált átalakulásait”.⁷

Idéznem kell a leghitelesebb, mert a legárnyaltabb és legrészletesebb kifejtést nyelvészeti főműve elméleti bevezetőjének II. fejezetéből, amely a címben emeli ki a két jelenség, a mentális és a nyelvi elválasztásának fontosságát: *A képvisélet és a jelentés*.

„Az előző szó jelentéséből az új szó jelentésébe csupán egy megkülönböztető jegy került átvitelre, nevezetesen: a gömbalak. Ez a megkülönböztető jegy a szó jelentésének jele [a lámpabúra jelentése nem azonos azzal az egy tulajdonsággal, ami a dinnye gömbformájára utal – K. Á.]. Megnevezhetjük a jelet másképpen is: ez az a közös elem, amely két komplex gondolati egység között az összehasonlítás lehetőségét biztosítja, avagy az összehasonlítás alapja – a tertium comparationis – a szóban”. (17.)

Ismételjük meg: „a jelentés jele” (знак значения), „tertium comparationis”, „az összehasonlítás alapja” („основание сравнения”), de semmiképpen sem képzet (представление) vagy kép (образ). Ezt követően Potebnya rátér magának a félreértésre okot adó szónak az interpretációjára, azaz belső formájának feltámasztására, úgymond eredeti jelentésének visszatulajdonítására, elhatárolva a nyelvészeti terminust a fogalom pszichológiai vagy filozófiai konnotációitól:

„A представление szó jelentését, mely jelentés különösen a nyelvtudomány számára bír nagy fontossággal és eredetét a nyelven végzett megfigyeléseknek köszönheti, nem szabad összekeverni a másik, sokkal elterjedtebb és kevésbé határozott jelentésével, amely szerint a представление ugyanaz, mint az észlelet vagy az érzéki kép, vagyis a megkülönböztető jelek összessége. Utóbbi jelentésben használja Buszlajev [...]”.

⁷ В. А. ГРЕЧКО: Категория формы и содержания в методологии А. А. Потебни. = А. А. Потебня – исследователь славянских взаимосвязей. Тезисы Всесоюзной научной конференции. Харьков, 1991. Ч. 1. 20–23.

És a folytatás:

„A jel a szóban a vele korreláló kép (obraz) vagy fogalom szükségszerű helyettesítője, mivel a jel egyiknek is, másiknak is képviselője (представитель) a gondolkodás folyamatában, ezért képviselőnek (представление) nevezük.” (18.)

Nincs itt szó a kép (obraz) és a belső forma azonosításáról (ez talán a szimbolisták magyarázatából származik), mivel az egyiket mentális, a másikat nyelvi jelenségnek nevezi, a jel a szóban, a jelentés jele – nyelvi tény, nem pszichikus valóság. Következésképpen, nincs szó sem a kép és a jelentés, sem a szemléletesség és a szimbolikus forma összerosásáról. Teljesen egyértelmű, hogy a belső forma mint *tertium comparationis* nem maga a kép, hanem előállításának nyelvi eszköze, amint a szó pedig empirikus feltétele mind a kép, mind a fogalom előállításának. Az első esetben kettős jelölés, a másodikban singuláris jelhasználat útján; az egyik esetben a történeti szemantikai tartomány távoli, a másik esetben közeli formáinak mozgósítása révén.

A jelzett megkülönböztetések elmulasztása miatt Potebnyát kora legrangosabb nyelvészeti irányzata – a „pszichológiai iskola” – kiemelkedő képviselőjeként szokták számon tartani. Ami talán annyiban jogos, amennyiben valóban a Steinthal kezdeményezte interpretáció, de nem szemlélet mentén képviseli a folytonosságot Humboldt tanaival, és határozottan szemben áll a mitológiai iskolával (Max Müller, Pjotr Buszlajev, Alekszandr Afanaszjev), valamint August Schleicher biologizmusával. A Heyman Steinhallal való egybevetés annyiban is jogos, hogy Humboldt metafizikai fogalmainak átírásával, a nyelvhasználat pszichikus, nyelvi és logikai aspektusának elhatárolásával és ennek megfelelő diszciplínák kialakításával Potebnya is egyetértett. De ez nem jelenti, hogy a számos egyezés – s a terminológiai interferencia kialakulása – mellett nem volt koncepcionális különbség a két nyelvfilozófus szemlélete között. Azt a sajátlagosat, ami Potebnya önálló Humboldt-értelmezéséből érthető csak meg, nem lehet kirekeszteni a recepció történetéből. Potebnya – jóllehet többnyire pozitív hivatkozásokot tesz – a döntő kérdésben, az elválási horizontot határozottan megjelöli. És ez a pont a belső forma fogalmának átértelmezésével függ össze.⁸ Steinthal mindenütt, ahol a belső formát nem tudja kimutatni (Potebnya a hal, рыба szó kapcsán idézi) a feledés pszichológiai fogalmához vagy a logikához folyamodik segítségért. Ezzel szemben Potebnya, lingvisztikai tényekre hivatkozva, így érvel: az adott szó esetén a tartalom sehogy sincs képviselve, a jelentésnek itt csak

⁸ A hazai szakirodalomban már felmerült a belső forma Humboldt felfogásától eltérő értelmezésének kérdése. – Vö. GRÁNICZ ISTVÁN: A szó belső formája Potebnya nyelvészeti poétikájában. = *Helikon* 1992. 3–4. 379–388. – Az orosz szimbolisták Potebnya-recepciójának nyelv- és alkotásfilozófiai aspektusait tárgyalja HAN ANNA: Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма. = *Dissertationes Slavicae* XVII. Szeged, 1985. 167–196.

külső iele van, azaz csak hangzással képviselt. Majd kifejti, hogy ez nem jelenti a Steinthal által feltételezett motivátlanságot csak azért, mert a hangzás közvetlenül kapcsolódik a referenciához, a jelentő a jelentetthez, no meg azért, mert a tudomány - talán az adott módszer elégtelensége okán - nem tudta rekonstruálni a megfelelő nyelvi tény:

„Ezzel azonban nem mosódott el az a különbség, amely e szó és egy má-sik nyelv megfelelő szava között áll fenn, pl. *piscis* vagy a litván *žuvis*. A közöttük meglévő különbség a kezdetektől fogva nemcsak a jel vagy a képzet különbségében, hanem a predikátumok mennyiségében állt, melyek dologi vonatkoztatására a képzet szolgált. Ez utóbbi különbség azt követően is fennmaradt, miután a képzet eltűnt, vagy ha tetszik matematikai nullponttá alakult át” [ezt állította Steinthal – K. Á.]. (19.)

A képzet dologi koncentrálódása (denotáció) abból ered, hogy a nyelvhasználat a szó nominatív szerepéből fakadóan bizonyos reáliákhoz rögzíti jelentőjét –, s ez az, ami nyelvenként más-más paradigmát alkot, vagyis más és más homofonikus, illetve szemantikus rendeket, melyek a kulturális sajátosság alapját képezik, vagy ahogy Humboldt mondja, nyelvi világlátást. Ez az a gondolat, nevezetesen, a formák elvesztése, illetve a kulturális reáliák (szövegek) fennmaradása indokolja ezzel összefüggésben Vinogradov következő értékelését, aki szinte a leglényegesebb teljesítményként emeli ki azt, hogy Potebnya a történeti szemantika tanulmányozását a lehető legszélesebb kultúratörténeti és nyelvfilozófiai alapra helyezte.⁹ Tehát, ahol nem észlelhető a szóban az étymon, ott nem logikai és pszichológiai magyarázatot érvényesít („feledésbe merült”, „úgy van jelen, mint a matematikai nulla jelentése”), hanem az adott szónak a – kulturális produktumokat előállító – nyelvi cselekvésben játszott funkcióját vizsgálja: a szövegeket ezáltal a szavak interpretációs terévé avatja. Innen az érdeklődés a nyelvi kultúra korai szakaszai és formációi iránt (szólások, parémiák, népköltészet, mese, rítusok). Ami sohasem valamely ideális nyelvállapot feltárása, valamely archetípus rekonstrukciója érdekében történik, hanem a szó történeti szemantikai szerkezetének megvilágítása, az etimológiai megoldás transzlingvisztikai ellenőrzése és argumentációja érdekében. Az etimológia nyelvtudományos eszköztára nem élvez prioritást a rekonstrukció során az adott szöveggel szemben, minek következtében az etimológia eszköztára és módszerei is átértelmezhetők. Az etimológiának is van története, amely ebben a felfogásban a gondolkodás történetének kutatásához társul.

Potebnya határozottan megkülönbözteti azt, amit a szó a nyelvi világlátás kialakításában betöltött szerepe alapján ad hozzá a fogalomhoz – a nyelvbelső jelentést. Majd ugyanitt emlékeztetve Steinthal Vorstellung meghatározásaira, így folytatja: „a представление nem lehet jelentett: a представление csak jelentő

⁹ В. В. Виноградов: История русских лингвистических учений. Москва, 1978. 94.

lehet.” Emlékszünk még, hogy két jelentő van: a szó jele – a hangzásegység és a jelentés jele – a *tertium comparationis*, amely „a keletkező szó természetének elengedhetetlen eleme, de a szó további életében szükségszerű.” A szóban is jelen van az, amit Humboldt a nyelvvel kapcsolatban az *energeia* (tevékenység) terminusával jelölt meg, azaz a belső forma, a képzésforma, s amelyet az *ergon* mint művel, mint kész képződménnyel állított szembe. A belső forma képezi azt a szubsztanciális jegyet (a szubsztanciát tevékenységként értve), amely más nyelvek megfelelő szavaitól eltérő szemantikát ad hozzá a hangzáshoz. Az asztal oroszul *cmon*, azaz terület felület, a görögben *háromlábú*. A denotatív jelentés azonos, amennyiben az asztal dologra utal mindkettő, a szemantikai eltérő, amennyiben más metafora áll a két jel mögött: az egyik esetében a lapfelület neve helyettesíti be a tárgy egészét, minden más megkülönböztető jegyét takarva, a másikban a láb neve; a franciában vagy az angolban a latin *tabula* nyomán, a ‘fadeszka’. A *szarvas* nálunk a *szarv* és a többi komponens szinekdoché által képzett névformáját demonstrálja, akárcsak a németben a ‘szaru’ jegy kiemelésével (Horn, Hirsch), az oroszban viszont a szín neve áll ugyanilyen viszonyban az egészszel, ‘sárgás, barnás’ (*олень*). Ez az a szemantikai jegy, mely eredetileg a metaforikus névadás útján keletkezett. A közelmúltban képződött kifejezésünk a *repülő csészealj*, mely az égen közlekedő ismeretlen objektumot a tányér ismérvei (‘lapos, kerek’) alapján képviseli a gondolkodás színe előtt. Mitikus gondolkodásról akkor beszélhetünk – mondja Potebnya –, ha a név (az általunk alkotott név, egy tulajdonság neve) által megformált elképzelésünket a dologról – azt, ahogyan a szóval behelyettesítjük – azonosítjuk magával a dologgal. Ilyenkor a névvel vagy bármely jellel végzett cselekvés kiválthatja a dologgal való cselekvést, anélkül, hogy a minőségi különbség tudata felmerülhetne. Ezen alapszik a mágikus viselkedés, gondolkodás és jelrendszer, illetve a mitikus gondolkodás.

A mitikus gondolkodás nem valamiféle prelogikus állapot sajátossága tehát, hanem a gondolkodás egyik, történetileg kialakult általános képessége, amely a szó egyfajta használatából ered. Nemcsak a metaforikus funkció érvényesítését jelenti, hanem a metafora dologiasítását is. A mitikus szókép és a költői trópus éppen ezért nem azonos, egy egész történelmi korszak és több minőségi mutató választja el őket. A mitopoétika nem meríti ki a poétika keretében felmerülő feladatokat. A mitopoétikus szemantika nem költői és nem is prózai szemantika.

Mindez azzal magyarázható, hogy a külső formát alkotó hangok nemcsak a morfémák jelölésére szolgáló elemi jelek, hanem – a szó hármasságának elidegeníthetetlen összetevőjeként – egyrészt *szociokulturális* képződmények, másrészt *perszonális* képzésformák. A hang nem „matériája” a költői beszédmódnak, mint ahogy nem is pusztán jelölő, szignáljel vagy szimptóma, hanem konstitutív tényezője: nemcsak megjelöli vagy kifejezi a szavak grammatikai egységeit, a morfémákat, hanem magába integrálja azt a jelentést, amelyet a morfémák közvetítenek a szónak a megnyilatkozásban betöltött szerepe alapján. Másfelől a hangidom maga is közvetít jelentést a szó és a beszélő felé, de most már nem a

morfémán, hanem a nyelv szubsztanciáját képező homofónián keresztül, és pedig a szociokulturális szerepéből származó történeti szemantikát. A szó tehát – miközben autonóm nyelvi tény maga is – két világhoz tartozik: a nyelvi rendszerhez mint annak része, és az emberi hanghoz mint a rendszer előállítójához, a hangzásegységből kiinduló metaforikus átvitelek *temporális* sorához, mely minden szóvá válás, névalkotás onomato-poétikai feltétele. Mielőtt a névátvitel, mely minden metaforikus kifejezés előfeltétele megtörténhetne, a nevet elő kell állítani saját hangjaink segítségével, ami szintén metaforikus aktus, csak ez nem a szemantika, hanem a homofónia aktivizálásával történik, nem a szemantikai jegy, hanem a történetileg örökölt hangszubsztancia átvitele egy új dologra valamely összevethető ismérv alapján (terülő → terület → tér; fogó → fogás → fogas → fog; → fogalom, fogadalom stb.). Természetesen neveltséges volna azt állítani, hogy csak lexikai, grammatikai és kontextuális jelentés létezik, hogy a *fogunk*nak, a *fogas*nak, a *fogónak* van jelentése, de a bennük ismétlődő és megszüntethetetlen *fog* hangszubsztanciának nincs, hiszen ezzel csak azt állítanánk, hogy a nyelv üres forma, olyan, mint a dologi eszközök, a szerszámok.¹⁰

A szó alkalmazása mindig az egész nyelv birtokbavételét, kisajátítását jelenti a megnyilatkozás aktusa idejére az én által. A hangidom holisztikusan az egész nyelvet reprezentálja a beszédben. Ez a közvetítés reflektált lehet, ha ismétlődés támogatja meg. Ebben az esetben – amikor tehát a hangidom nem pusztán a grammatikai forma rögzítésére szolgáló „eszközként”, fonémaként lép fel, hanem a nyelv történetében kialakult homofóniarendszerre való utalásként is – regenerálódik a belső forma, és a szóhoz viszonyítva úgy lép fel mint annak a neve. A belső formát, következésképpen, nevezhetjük így is: *a szó neve*. Ha az asztal szó a megfelelő tárgy neve, akkor a történetében kialakult homofónia, a hangok ismétlődő idoma úgyszólván e szó nevének funkcióját látja el: az *asztal* jele *стол*, a *széké* *стул*, a vetett ágyé *ночель*, azé, ami kiterül *стелется*, a terítés *стлать*. Az *c* → *τ* → *л* hangrend nem fizikai zöreje, nem pusztán akusztikai kép és nem is csupán a tömorféma jele (bár így is vizsgálható), – és azért nem, mert ismétlődően ugyanazt a megkülönböztető jeget jelöli – azt, ami ’elterülve vagy kiterülve alkot felületet’. Eközben minden egyes szó lexikai és grammatikai jelentése más és más. A szó neve a szó belső világára, szerkezetére, a benne felhalmozott nyelvi eszközök kreatív képességére vonatkozó megnevezés. Változatlan benne a hangrend, amelynek történetileg változatlan vagy alig változó jelentése van, szemben a lexikai és a grammatikai jelentés más-más ütemben történő, de lényegesen dinamikusabb változásaival. A jel jelentése és a jel jelének jelentése más és más. A szó a „kis időben”, a szó neve a „nagy időben” (metahistória) aktualizálja a nyelvet; a kis időben történik a nyelven kívüli világ

¹⁰ A szóról mint „belső eszközzől”, azaz közvetítő funkciójáról, szemben a dologi eszközök sajátosságával. – Lásd LEV VIGOTSKIJ: A magasabb pszichikus funkciók fejlődése. Budapest, Gondolat 1971. 69–149.

szolgálata, a nagyban ehhez olyan alkalmazás társul, amely magának a nyelvnek a regenerálásával jár együtt; az egyik a nyelvi rendszer túlsúlyával, a másik a nyelvi rendszerben lezajló esemény előtérbe kerülésével függ össze.

Ugyanakkor mint jeleztük, a *tertium comparationis* tevékeny jelenléte egy megnyilatkozásban megbontja a rendszer adott történelmi állapotának megfelelő egyensúlyt a jelentő és a jelentett között, s ezt a korrelatív, kölcsönös egyenértékűségen alapuló tartós kapcsolatot aszimmetrikussá teszi, ami a rendszerben mikroszkopikus változásokat idézhet elő. A jelentő szabadsága a jelentettől s a jelentett szabadsága egyik oldalon a nyelvi eszközök, a másikon a jelentések burjánzását, utóbbiban poliszémiát (szinkretizmust), előbbiben szinoním kifejező eszközök sokasodását indítják meg, amelyek a kiegészítő disztribúció viszonyába kerülnek a jelentővel. Ezt a lehetőséget használja ki a költői szóalkotás.

Potebnya érdeme, hogy megmutatta: e jelenség önálló kutatási területet kíván meg, s ezzel a poétika tárgyát kiemelte az általános esztétika, a retorika és a filológia metafizikus vagy pozitivistá magyarázatai köréből. Továbbá kimondta a nyelvtudomány és a nyelvtől elválaszthatatlan humántudományok megkülönböztetésének szükségességét is. Az egyiket „grammatikának”, a másikat a „szóbeliség elméletének” (теория словесности) nevezi, ide sorolva a nyelvi interpretáció minden formáját: mítosz kutatás, folklorisztika, etnológia, poétika, trópuselmélet – mindez a szóelmélet hatásköre alá tartozik, ha nem is teljes terjedelmével. Módszertanilag is világosan megvonja a lingvisztika és a metalingvisztika tárgyának különbségét:

„Arról van szó, hogy a szó jelentésén általánosságban két egymástól eltérő dolgot értenek, melyek közül az egyik a nyelvtudomány illetékességébe tartozik, nevezzük ezt a szó közeleső jelentésének, a másikat, más tudományok tárgyaként, a szó távoleső jelentésének. Csakis egyedül a közeleső jelentés alkotja a gondolat valóságos tartalmát a szó kiejtése idején.”¹¹ (20)

Ez nyilvánvalóan az aktuális beszédcselekvés jelentése, amely a predikátumok kötegéből (belső forma, a szó szemantikai történetének struktúrája) csak egyet aktualizál. A távolesőket nem a nyelvészet kutatja, hanem a metalingvisztikaként és paraszemantikaként tárgyalt „szóelmélet”, amely ezáltal a filológia fogalmának átértelmezéséhez vezet: a szónak mint a gondolatképzés organonja történeti kutatásának koncepciójához és gyakorlatához, s ezen belül a költői alkotásokat vizsgáló poétikához. A szó poétikája is a gondolatképzést vizsgálja, de olyan szövegeken keresztül, amelyekről bebizonyosodik, hogy a szó szemantikai története bennük mintegy redukált ontogenezisként még egyszer lezajlik; a szöveg nemcsak egy „nagy szó”, jel, amely jelekből áll, hanem a benne szereplő szavak értelmi potenciáljának tematizálása, miáltal a szó neve aktualizálódik, a jelentettje pedig verbalizálódik (és nem csak grammatikalizálódik): a jelentettnek is el vagy

¹¹ А. А. ПОТЕБНЯ, i. m. 19.

vissza kell nyernie szóstatuszát, be kell épülnie a szöveghomofónia rendjébe, visszavezetve a grammatikai formát eredetére, a homofón rendre, amelyből a logikai predikációk sora kiválasztotta. Vagyis igyekeznek olyan szavak szinonimájává válni, amelyek grammatikailag ezt nem indokolják. Két ilyen egység között a homofónia is, és nem csak a megnyilatkozás teremt kapcsolatot. A megnyilatkozás ugyanis azt az intenciót hozza domináns helyzetbe, amely a közlési funkciójából fakad, nevezetesen: a másik beszélő megértése. Ez a mondat szintjén ugyan a predikatív jelentésre redukálja a szavak funkcióját, ám a megnyilatkozás egysége már nem tudja nélkülözni a homofóniát, amennyiben az intenció és nem a predikáció szervezi, márpedig az intenció – a válaszra orientált megszólalás – csak intonációként képes realizálódni.

Most már világos az is, hogy a formalisták és az összes őket követő kritikus, aki a „közeleső étymon” alapján Potebnyát a pszichologizmus vádjában és a képiségnek a szimbolikussággal, illetve utóbbinak a költészettel való azonosításáért marasztalta el, nem vette figyelembe, hogy a „közeleső étymon” éppenséggel nem a költői, hanem az általános nyelvi, a nyelvészet és nem a poétika tárgyául szolgáló képiség hordozója, melynek közege a „nép” nyelvhasználata, az úzus, tehát nem a szöveg, hanem a beszéd, amely vagy kanonizálja vagy nem a szöveg metaforáit, neologizmusait, frazeologizmusait stb. A költészet nemcsak képi és szimbolikus forma: az aktuálisan használatos szavak „távoli étymonjai”, vagyis a belső forma felidézése révén, s túlmutatva az egyszeri és individuális beszéden, mindig személyes és szövegszerű. De Potebnya épp erről beszél: a szóban van a poiészisz empirikus nyelvi feltétele, ám a szónak a szöveggel fennálló hármás holisztikus egyezésében („kibontásában”) – a szöveg a szó neve, a szó a szöveg entymémája. A szöveggé kibontott szónak van csak költői szemantikája, szemben a referenciális és kontextuális jelentéssel, mely a kommunikáció egyszerűségével magyarázható, tehát nem közelíthető meg a rendszer és az aktualizálás leegyszerűsítő sémájával. A szövegben a kontextus is reflektált a szó által. De a szubjektumban az antropológiai feltétele, mert a szó által végzett gondolatképzés nemcsak új képzetet és új fogalmat hoz létre, de a szöveg általi új szót is, a szavak nevét is. Ennek már nem képzet vagy fogalom felel meg, hanem *költői szemantika*, amely túl van a képzet és a fogalom horizontján és „világ”-ra utal, *személyes szemantikában* feltáruló dologra, amit másképp is megjelölhetünk, nevezhetjük például Ricoeur nyelvén, „határkifejezésekben” megvalósuló „egzisztenciális szemantikának.”

„Másként szólva: a közeleső jelentés népi, ugyanakkor a távoleső, mely az elemek száma és minősége szerint mindenkinél eltérő lesz – személyes. A személyes megértésből jön létre a gondolat magasabb rendű objektivitása...” (20.)

A szónak a szógyökkel való azonosítása, tehát a szó szemantikai történetétől való elzárkózás, a nyelvészeti redukció szükséges lépése; de az egész vizsgáló-

dásnak csak egyik szakasza, melyet követ a szó életrajzának nyelvtörténeti és újabb szociokulturális (a tárgyi és szellemi kultúrát kontextusként alkalmazó) vizsgálata. A szöveg a szó interpretációs tereként, a szó a szöveg miniatűr hasonmásaként jelenik meg, ahogy Potebnya állította: a szó összetevői megegyeznek a szóbeli alkotás, a szöveg konstitutív egységeivel.

MEGÉRTÉS A SZÓ KÖZEGÉBEN

Az alkotás és a befogadás ellentétének feloldására Potebnya a megértés fogalmát vezeti be, s ami még fontosabb, azt a háromsztatú költői szómű alkotó elemének tekinti. Ennek megfelelően a befogadást igen aktív *nyelvi cselekvésként* értelmezi, amennyiben a megszólalást – a kifejezést, a közlést és a párbeszédet túlmenően – a nyelv áthagyományozásaként fogja fel, ez pedig nem történhet meg a már ismert jelek szóbeli regenerálása nélkül: „A lényeg itt [...] az, hogy a világos képzetel bíró szót a hagyomány átörökíteni képes”; hogy tehát az átörökítés feltétele az, hogy a jelentő alapján regeneráljuk a szót. Mit jelent az, hogy regeneráljuk? A válasz a következő:

„Minden alkalommal, mikor az előző szóból újat alkotunk, az új jelentéssel együtt új képzetet is teremtünk. Ezért mondhatjuk, hogy bármely szó eredendően három elemből áll: a tagolt hangok egységéből, azaz a jelentés külső jeléből, a képzetből, azaz a jelentés belső jeléből és magából a jelentésből. Másképp szólva, ekkor a jelentés jele kettős módon létezik: mint hang és mint képzet” [képviselet – K. Á.].

Ez az alkotás és a befogadás aktusára egyaránt érvényes szabály, mind a szerző nyelvhasználata, mind a befogadó nyelvhasználata regeneratív, s e feltétel mellett tölti be az applikáció szerepét. Az applikáció mindkét oldalon az önmegértésben ölt testet. Az önmegértés viszont nem a jelentés megértése, az „eszme” kivonatolása, az intenció rekonstruálása, hanem a saját gondolat konstitúciója:

„A megértés folyamatában nem a beszélő adja át gondolatát a hallgatónak, hanem ez utóbbi alkotja meg, a szót megértvén, a saját gondolatát, ami a nyelv kialakította rendszerben hasonló helyet foglal el, mint a beszélő gondolata. Ha egy szó hallatán ugyanazt gondolnánk, mint a másik, ez azt jelentené, hogy megszűnnénk önmagunk lenni. Ezért megértés alatt a beszélő és hallgató gondolatának azonosságát érteni éppolyan illúzió, mint mikor tulajdon érzékeiteinket külső tárgyként fogjuk fel.”

Potebnya ezt a konstruktivista elképzelést – a befogadás során a szót meg kell alkotni és meg kell érteni – kezdettől fogva mindvégig megőrizte. Ezzel egyrészt a Schleiermacher–Steinthal–Dilthey-vonalhoz csatlakozik, amennyiben a megértés elvben szerinte is lehet adekvátabb a szerzői intencionál, másrészt azonban

különbözik ettől a mégis rekonstruktív hermeneutikától, amennyiben – álláspontja szerint – a szöveg alapján a befogadó saját gondolatot alkot, a szöveg értelmének jelentősége van az olvasó számára, mert a szöveg részt vesz a gondolatképzésben. A befogadás eredménye nem a szerző eszméjének, hanem a szöveg belső formájának, szemantikai világának, azaz a szó és szöveg, illetve a szöveg és más szövegek viszonyának konstitúciója. A szövegnek „jelentése van az olvasó számára”. Az élményegész Diltheynél vagy az alakléktan egészlegesség fogalma közvetlen, intuitív egységet feltételez. Potebnya ezzel ellentétben azt írta, hogy nemcsak a szerző és az olvasó között nem jöhet létre dialógus a beleérzés alapján, de a megértésben sem:

„A közvetlen önmegismerés lehetetlen. Az önmegismerés azt az elsődleges, akaratlan cselekvést feltételezi, hogy szakadatlanul elfolyó állapotban lévő énünk a tagolt hangban érzékelhető [és regenerálható – K. Á.] nyomot hagy. Emellett a hang felidézése megkönnyíti a gondolat – mindig pontatlan – felidézését is. A hang utalássá, az elmúlt gondolat jelévé válik. Ebben az értelemben a szó objektíválja, élénk állítja [Vorstellung – K. Á.] a gondolatot. A szó nélkül az önmegismerés lehetetlen, ahogy eredendően, még a jártasság megszerzése előtt lehetetlen úgy számolni, hogy ne mutassunk rá a megszámlálható dolgokra vagy ne mozdítsuk meg őket, és ahogy lehetetlen úgy sakkozni, hogy ne mozgassuk a figurákat.”

Nagyon fontos dologról van szó. Korántsem pusztán arról, hogy a beszéd a nyelvnek ontológiai feltétele, nemcsak arról, hogy a beszéd párbeszéd akkor is, ha monologikus szerkezetben jelenik meg, hanem elsősorban arról, hogy a beszéd csak annyiban ontológiai feltétele a nyelvnek és a megértésnek, amennyiben kimondja magát a nyelvet is. (Heidegger) Ekkor a beszédnek megvan az a hatása mind a szerzőre, mind a hallgatóra, amely bennük gondolatképzésre serkent.

Határozottan érzékelhető, hogy a jóval később keletkezett kommunikációs modellek helyett itt a Bahtyin által kidolgozott dialógikus – interperszonális – viszonyok modellje van megelőlegezve, amely Lotmannál a Vigotszkij-féle „belső beszéd” képletével kiegészülve a kommunikáció kettős modelljének kidolgozását – s a Jakobson-féle séma revízióját – inspirálhatta. Vigotszkij viszont nem titkolja, hogy a „belső beszéd” és a „belső forma” között szemléleti és genetikus rokonság áll fenn. A lényegi egyezés a szó gondolatképző és nem pusztán kifejező funkciójában van, s ebben több jeles gondolkodó egyet ért: „A nyelv a gondolat alakító szerve” (Humboldt); „a gondolatot a szó nem kifejezi, hanem az a szóban valósul meg” (Vigotszkij),¹² „a nyelvben a gondolataalkotás a legfontosabb”¹³ (Sapir); „Nemcsak mi gondolkodunk: a nyelv is gondolkodik.

¹² LEV VIGOTSKIJ: A gondolat és a szó. = Uő: Gondolkodás és beszéd. Budapest, Akadémiai Kiadó 1971. 389.

¹³ E. SAPIR: Language. 1921. – Idézi: Stilisztikai cikk- és tanulmánygyűjtemény. Budapest, 1982. 51.

Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk. [...] Előbb-utóbb rá kell jönnünk, hogy az olyan nyelv, mely csakis a megértést szolgálja, voltaképp fölösleges is” (Kosztolányi).¹⁴

SZÓ A SZÓRÓL: AZ ÉRTELEM FENOMENOLÓGIÁJA

Áttérhetünk azoknak a kérdéseknek a taglalására, amelyek Potebnya szóelmélete kapcsán más metodológiák megjelenése hatására merülnek fel. A formalisták korai, erős futurista befolyás alatt álló nézetei egyrészt a napnál világosabban megmutatták a hangok és alakzataik erős reflektáltságát a költészetben, másrészt ugyanakkor szembeállították a szóegész hasonló szerepével. A tiszta hangköltészet (zaum) egyfajta nyelvként tudatosult, amelynek nincs jelen vagy a jövőben fog létrejönni a szemantikája. Az egyoldalúság abból fakad, hogy a hangzás teljesen jogos szemantizálásának igénye összekapcsolódik a szóegész deszemantizációjának követelésével. Ez annak a következménye, hogy a szó Potebnya által adott szerkezeti felfogása nem fért össze a formalista doktrínával. Ám ahogy az lenni szokott, a túlhajtott metodologizmus gyorsan megszülte saját kritikáját és önkritikáját: a Moszkvai Nyelvész kör egyes tagjait, például a Vinokurét, más lingvisztikai elmélet alapjáról, Spetét a fenomenológia, Bahtyinét pedig a metalingvisztika felől.

Tudunk egy olyan korai Spet előadásról (1920. III. 14.), amely lényegében Potebnya rehabilitációja jegyében fogalmazza meg ellenvetéseit. Az a gondolat, hogy a jelentés a rendszerben elfoglalt hely szerint van előírva, Potebnyanál kiegészült azzal, hogy ennek előfeltétele, hogy maga a szó strukturált jelenség és hogy strukturáltsága történeti létmódjának eredménye, amit a szó szemantikai története tesz ki. Ez a szerkezet azért háromszatú, mert a szó nemcsak a nyelvi rendszer, hanem további két rendszer része: a beszélő emberé és a beszédében reprezentált világé.

Spet már előadása címével is utal a forrásra: *Esztétikai momentumok a szó szerkezetében*.¹⁵ De a szövegen Croce, Husserl és Marty hatása is kimutatható. Milyen struktúra ez? Olyan, melynek megfelelően a szó témája lehet a szónak. Az önreferens beszéd elve alapján közelíti a költői és tudományos nyelvhasználatot, a kép és a terminus funkcióját. Későbbi műveiben is kifejti, hogy a „szó nemcsak jel”, hanem „dolog is”; „A ’szó’ a szódolgok megnevezésére is szolgál, s ezalatt tárgyat értünk – a szót”.¹⁶ Később Mukafovský írja le, hogy a műalkotás nemcsak

¹⁴ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Nyelv és lélek*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1971. 222.

¹⁵ Idézi M. I. Sapir. = Г. О. ВИНУКУР: *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука 1990. 273.

¹⁶ I. ШПЕТ: *Эстетические фрагменты II–III*. Петербург, 1923. 60–61, 56–57. – Erről részletesen lásd R. GRÜBEL: *Die FORSOCY (Formalisten-Soziologen): Entwürfe einer formalsoziologischen Methode in der sovietischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik der 20^{er} Jahre.* = *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß: Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*. B., 1979. 144.

jel, hanem dolog is.¹⁷ Valószínű, hogy Mukařovský „visszaemlékezése” Potebnja elképzelésére Jakobson közvetítésével történt, aki egyik Prágában publikált irodalomtudományi alapművében *A szobor Puskin költői mitológiájában* reaktivizálja Potebnja alap gondolatát: a szoborról szóló vers – a jel jele vagy a kép képe. A szoborról szóló versben a jel (signum) témává alakul át, avagy megjelölt tárgyá (signatum).¹⁸ Ha most felidézzük az eredeti forrást, Potebnja definícióját és a hozzá illeszkedő magyarázatot, akkor még a szóhasználat szintjén is jól követhető a posztformalista tudósok – Spet, Vinokur, Jakobson, Mukařovský – teljesen tudatosnak bizonyuló visszanyúlása Potebnja egyik alaptételéhez: „A belső forma [...] nem a tárgy képe, hanem a kép képe, azaz képviselet”. Vagy *A gondolat és a nyelv* egy másik lapján (*saját fordításom*):

„A szó maga a dolog, s ezt nem annyira azon szavak filológiai kapcsolataival bizonyíthatjuk, melyek a szó és a *dolog* jelölői, sokkal inkább azzal a valamennyi szóra kiterjedt hittel, hogy a szavak a jelenségek lényegét jelölik.”¹⁹ (158.)

S ezért ezt a lényegét befolyásolhatják. A szó tehát nemcsak a gondolat organonja, kifejezése – a szónak létstátusa van. A mágikus és a mitikus gondolkodás a valóságformálás erejével is felruházta: „Verba... Quae mare turbantur, quae concita flumina sistant” (OVIDIUS: *Met.*, VII. 150., 204.).

Amit elmondtunk, abból Potebnjánál nem következik a gondolat és a szó, a jelentés és jel, az értelem és a szöveg semminemű azonosítása, ami nem volt idegen a Croce hatása alatt megfogalmazott olyan definícióktól, melyek szerint a szó a gondolat „teste”, a szó is „dolog”. Az ok pedig az, hogy Croce szerint a tartalom minőségétől a forma minőségéhez nincs átmenet. Egyrészt Volosinov és Bahtyin közös munkájában a leginkább szociológikus *Marxizmus és nyelvfilozófia* című traktátumban, másrészt Spet forma fogalma esetén találunk az előbbivel egyező állításokat: „a forma és a tartalom egy”,²⁰ ami azt sugallja, hogy az értelem és a jel között nincs ontológiai minőségi határ. És ezzel ellentétben, Potebnjához közelebb állóakat Lev Vigotszkijnál, aki az értelemképzés lényegét úgy ábrázolja, mint soklépcsős átalakulások eredményét: a predikatív jelentésektől a gondolat megszületéséig, illetve a gondolattól a szóig és megnyilatkozásig vezető utat. Vigotszkij tételei röviden: a gondolat egységei és a beszéd egységei

¹⁷ J. MUKAŘOVSKÝ: Zámernost a nezáměrnost v umění [1943]. = Uő: *Studie z estetiky*. Praha 1966. 108. – Erről részletesen ld. STEINER, P.: Jan Mukařovský and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art. = *Semiotica* 1977. 19. 3–4. – GÜNTHER, H.: Вещь. = *Russian Literature* 1988. II. 151–160.

¹⁸ ROMAN JAKOBSON: Socha v symbolice Puškinově. = *Slovo a slovesnost* III. Praha 1937. 2–24. – Magyarul: A szobor Puskin szimbolikájában. = Uő: *A költészet grammatikája*. Válogatta Fónagy Iván–Szépe György. Fordította: Albert Sándor. Budapest, Gondolat 1982. 91–141.

¹⁹ А. А. ПОТЕБНЯ: Мысль и язык. = Uő: *Слово и миф*. Москва, Правда 1989. 158.

²⁰ Г. Г. ШПЕТ: Эстетические фрагменты. II. 101.

gei nem esnek egybe; a gondolat sem a szóval, sem a szó jelentésével nem azonos, amely révén kifejezésre jutott; a belső beszéd nem jelek, hanem jelentések alkalmazásával zajlik; az értelem aszemiotikus.²¹

Következésképpen elmondhatjuk: a belső forma aktualizálása egyrészt a nyelvi és a kulturális emlékezet újraértelmezésének eszköze, másrészt a nyelvi produktivitás feltétele, ami az apellatív jel jegyeivel ruházza fel a szövegművé kibontott szót. Másként is megfogalmazhatjuk: a szó reflektáltsága nem dologszerűséget, hanem *felszólító és közvetítő (átörökítő) funkciót* jelent; csak az eleven, remetaforizált szó alkalmas a hagyomány átörökítésére és a válasz, mely a hagyományt regenerálja, előhívására. A szó reflektáltsága (észlelhetővé tétele) – elemi empirikus feltétele a költészetnek; a reflektált szó transzcendálása viszont – a célja. Amikor észleljük a szó a szóról képződményét (aiszthészisz), akkor válaszként megértjük a szó a szóban képződését, a megelőző szóláncre való utalást; amikor ezt észleljük egyben észleljük az interpretációra való felszólítást is, mert a jelentő és a jelentett között egynél több közvetítő külső forma, azaz *homofónia* és egynél több jelentés, azaz *poliszémia* lép fel, s ekkor a jel intranszparenciája okán értelmezésbe kezdünk. A szóláncot visszakeressük addig a pontig, ahol észlelhető a szerző szemantikai innovációja. Mindez azt jelenti, hogy a felszólító szót nem közvetlenül, hanem egy másík szón keresztül vonatkoztatjuk a szöveg értelemvilágára. A reflektált nem ingrediens, hanem transzgreadiens.

SZÓ A SZÓBAN: A PERSZONÁLIS ÉRTELEM PERSPEKTÍVÁJA

Bahtyin kiindulópontnak ismeri el Potebnya tételét a reflektált szó transzgreadiens létmódjáról mint a költészet empirikus nyelvi feltételéről, s továbbgondolja annak prózaköltészeti következményeit: a többnyelvűség előfeltételének is elismerve azt. Ugyanis a belső forma potebnyai felfogásának formálonológiai elvetése és fenomenológiai átértékelése a próza kizárását eredményezi a poészis területéről. Pontosan ezt hajtják végre a formalisták korai munkáikban, amikor a doktrina kialakítása folyt. Egyfelől Potebnya nyomdokain haladva Sklovskij a „szó feltámasztását” hirdeti meg, másfelől azonban nem az emberi szóművet, hanem a jeltestet tárgyalja csupán. Míg a szimbolisták összemosták a „belső forma” fogalmát a „belső költői forma” fogalmával, azaz nem különböztették meg a közeleső és a távoleső étymon szerepét a metaforaképzésben, jóllehet már Potebnya bebizonyította, hogy az egyik a hasonlóság *felismerésével* jár (retorizált, triviális), míg a másik korábban nem létező kapcsolatok, azaz hasonlóságok *létesítését* eredményezi (költői, nem triviális), a formalisták hiányolják a szerkezeti összetevők poétikai funkciójának leírását: a grammatikai formákét (Jakobson, Vinogra-

²¹ LEV VIGOTSKIJ: A gondolat és a szó. = Uő: Gondolkodás és beszéd. Budapest, Akadémiai Kiadó 1971. 325–396.

dov), a ritmusét és a melodikáét (Zsirmunszkij), a szemléletes képiségét (Sklovszkij). Spet felhívja a figyelmet a szó szerkezetére, de nem ő, hanem Vinokur viszi tovább a szerkezet belső dinamikájának gondolatát. Nevezhetjük ezt Karcevszkij nyomán a jel aszimmetrikus dualizmusának (nevezik ambivalens, inverz képződmények is).

Bahtyin viszont következetesen a szóegész költői funkcióját kutatja tovább. De a szómű dialogikus diszpozíciója, a megnyilatkozás alapján. A szó a szóról, a reflektált, de nem transzcendált szó önmagában ezt nem teszi lehetővé, mert a fenomenológiai redukció, akárcsak a formalista elkülönítés (ez ugyanazon jelenség két neve) kizárja a kettős jelölés érvényét. Az itt bírált redukció, tehát az értelem naturalizálása vezeti Spetet a retorikához. Ezzel kapcsolatban Bahtyin ezt írja:

„A dilemma ilyenén megoldására tett javaslatot annak idején Spet, aki a szépprózát és ennek legteljesebb megvalósulását, a regényt teljes egészében a költészetten kívül rekeszti, és a tisztán retorikai formákhoz sorolja.”²² (Vö. „az erkölcsi propaganda jelenkori formái – a *regény* – nem költői formák, hanem merőben retorikai kompozíciók”).²³

Utal arra, hogy Viktor Vinogradov is ezt a Vossler által képviselt elképzelést követi (mely mögött, mint ismeretes, Croce kifejezésetztétikája állt: „Az esztétikai tény tökéletesen kimerül az impressziók expresszív feldolgozásában. Mihelyt meghódítottuk a belső szót... a kifejezés megszületett és teljes”²⁴) saját prózafelfogásában; leszögezi, hogy a jelenkori stilisztika – a lingviztikai alapozású retorika – teljesen alkalmatlan a szó és a prózai szó költői természetének megközelítésére, s ezen nem segít a hibrid formákról szóló koncepció, amely költészet és a retorika mechanikus szimbiózisát állítja.

„A regény – művészi műfaj; így a regény nyelve költői nyelv, jóllehet a költői nyelv jelenkori felfogásának határain belül valóban nem helyezhető el.”²⁵

A megoldást a szóelmélet irányában keresi:

„Ahhoz, hogy megvalósulhasson a szociális nyelvek művészi mélységű játéktere, elengedhetetlen a szó érzékelésének radikális megváltozása általános irodalmi és nyelvi síkon egyaránt. Elengedhetetlen a szó objektumszerű, karakterisztikus, de ugyanakkor intencionális jelenségként való eljátszása; elengedhetetlen megtanulnunk érzékelni a „belső formát” (Humboldt értelemben) az idegen nyelvben, saját nyelvünk „belső formáját”

²² М. БАХТИН: Слово в романе. = М. БАХТИН: Вопросы литературы и эстетики. Москва, Художественная литература 1975. 81.

²³ Г. ШПЕТ: Внутренняя форма слова. Москва, 1927. 215.

²⁴ BENEDETTO CROCE: Az aethetica alapelemei. Budapest, 1917.

²⁵ МИХАИЛ БАХТИН, i. m. 182.

mint idegen formát; meg kell tanulnunk érzékelni az objektum, a tipikum, a karakterisztikum jelenlétét nemcsak a cselekvések, a gesztusok és egyes szavak vagy kifejezések, hanem a nézőpont, a világszemlélet és a világerzékelés tekintetében is, amelyek organikus összetevői az őket kifejező nyelvnek.”²⁶

Az objektumszerűség az egyik, az intenció a másik szó, amellyel Bahtyin kiegészíti a képet. Jelezve, hogy a belső formán keresztül nemcsak a szódolgot érzékeljük, hanem a nyelvi világlátásnak biztosítunk teret, a nyelv horizontjába lépünk, hiszen a világlátások „organikus összetevői az őket kifejező nyelvnek. A szó neve, vagy ahogy Bahtyin mondja: „a szó a szóról”, nemcsak tárgyá teszi a nyelvet, hanem hozzáférhetővé a nyelvi világlátást, a nyelvi értéket, a nyelv belső formáját, melynek közvetítésével a saját és az idegen, a megértés és a meg nem értett „dialógusa” zajlik.

Bahtyin a szódolgot úgy értelmezi mint a mitikus gondolkodás totális hatalmát a nyelv felett és a nyelv abszolút hatalmát az észlelés és a gondolkodás felett, mint „az ideológiai jelentés abszolút összefonódását a nyelvvel”, ami a mítosz felbomlása utáni történeti időkben is még sokáig kíséri a gondolkodást; a szó mitikus és mágiikus reflektálása azt a helyzetet írja le, amikor a mitikus képrendszert megteremtő nyelv egyben foglya ennek a képrendszernek. Itt Bahtyin ismét megnevezi Potebnyát, mint aki – a pszichológiai és logikai magyarázatoktól eltérően – történeti alapra helyezte a szemantikát, s azt széles kontextusban a gondolkodás kialakulásának történetében játszott szerepével együtt tárgyalta.²⁷

A belső forma mint a szó reflektálásának módja ugyanis nem történhet a nyelvi rendszer alapján, ellenkezőleg, ez a reflexió mindig egyéni és a rendszerben folyamatokat indít meg, amelyek átalakulásokhoz vezethetnek. A költői diszkurzusban neutralizálódik a formák rendszerbeli és rendszeren kívüli egységeinek megkülönböztetése: potenciálisan minden nyelvi forma esztétikailag releváns. Ezért vallja, hogy a költészet nyelvének tanulmányozása elválaszthatatlan az irodalmi nyelv történetétől.

Utolsó írásán dolgozva Bahtyin az intenció fogalmát az értelemével cseréli ki, de az értelmet nem nyelvi képződménynek tekinti: az értelem perszonalisztikus. Egész utolsó korszaka e tétel jegyében zajlik a Dosztojevszkij-könyv második kiadásától egészen az utolsó feljegyzésekig és tanulmányvázlatokig. Itt már a strukturalista és a posztstrukturalista felfogásokra is reflektál. *A humán tudományok metodológiájához* című befejezetlen tanulmányhoz készített jegyzetek között olvassuk (*saját fordításom*):

„A strukturalizmusban csak egy szubjektum van – magának a kutatónak a szubjektuma. A dolog (eltérő absztraháltsági fokozatú) fogalmakká vál-

²⁶ MIHAIL BAHTYIN, i. m. 179.

²⁷ MIHAIL BAHTYIN, i. m. 181.

toznak; a szubjektum soha nem válhat fogalommá (ő maga beszél és válaszol). Az értelem perszonalisztikus: benne mindig jelen van a kérdés, az odafordulás és a válasz megelőlegezése, benne (dialogikus minimumként) mindig ketten vannak jelen. Ez a perszonalizmus nem pszichológiai, hanem értelmi.²⁸

A személyes értelemnek persze van társadalmi és történelmi jelentősége. Ami kanonizálódik belőle, egyben sablonizálja is a szerző személyes értelemvilágát, de ez nem jobb megértéshez vezet, hanem számunkra, befogadók számára, hasznos, élvezetes stb. foglalatossághoz.

Bahtyin nem dolgozta ki a perszonális értelem poétikáját, azaz kapcsolatát a szövegtképzés problémáival – ezt megemlíti a szöveg legújabb kritikai kiadásában olvasható kommentár is: a nyelv és az értelem viszonya az egyik legkevésbé tisztázott fogalompár utolsó korszakában.²⁹ Mégis, nemcsak szemléleti útmutatás az, amit kijelöl, hanem önértelmezés is. Végső soron visszautal prózapoétikai felfogása lényegére, hogy minden jelentésanticipáció intonáció, megszólító odafordulás és minden odafordulás nyelvi megnyilatkozás. Mi csak annyit tehetünk hozzá, hogy a megnyilatkozásnak van empirikus nyelvi feltétele, nevezetesen: a szó diszpozíciója, a szó háromszintű kibontása szöveggé – ez is a megnyilatkozás funkciója, ami nélkül az odafordulás és a kérdezés konstitúciója nem tud megvalósulni a műalkotásban. A perszonális értelem a nyelv perszonalizálása szöveggé, olyan saját belső formáját – a szó diszpozícióját – reprezentáló szöveggé, amelyben megformálja magát a megnyilatkozás alanya, konstituálva a személyes értelmet intencionáló szót, azaz nyelvet teremtve. „Úton a nyelvhez” – ez valóban maga a „költői lakozás” (Heidegger³⁰): nyelvét megalkotva teremt meg alanyi részesülése feltételét a beszélő. Mert a személyiség ugyan nem a dolgok vagy döntések mögött rejlő szubsztancia, de nem is pusztán a temporalitás akcidence, a problématorténét kontinuitását (szellemtörténét) fenntartó tényező. Az értelemképzés alanya azt demonstrálja, hogy az egyén személyes története nem lebeg a történelem felett vagy tengődik alatta, hanem hogy a történelem rajta keresztül nyeri el jelenbeli és jövőbeli aspektusát, s ezért lehet a történelem értelméért ő is felelős. Egy szöveg legitimitását az határozza meg – tekintettel a személyes értelemképzésként megjelenő önértelmezés aktusára – „minél inkább kifejezi az emberi lény történetiségét” – írja Bultmann, majd hozzáteszi:

²⁸ М. М. БАХТИН: К методологии гуманитарных наук. = Уб: Эстетика словесного творчества. Москва, Искусство 1979. 372–373. – Itt olvashatjuk tömör reflexióját a kontextusról, amelyet a szövegelméletek deperszonalizáló tendenciáira válaszolva fogalmaz meg: „A kontextus mindig perszonalisztikus” (370). Ezzel nincsenek összhangban azon intertextuális elméletek, melyek megalkotói vagy képviselői éppen tőle eredeztetik a szövegtkzés alap gondolatát.

²⁹ М. М. БАХТИН: Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Москва, Русские словари 1996. 642.

³⁰ Ezért állítja Heidegger már a Lét és időben is, hogy a „... diszpozíció éppoly eredendő, mint a megértés, ő maga is bizonyos értelemben megértő.” (Budapest, Gondolat 1989. 305.)

„Ez azonban világosan mutatja, hogy a történelemnek van még egy másik dimenziója is, azon túl, hogy problémák története, amint azt Croce és Collingwood értelmezi. A történelmet a történelemben cselekvő személyek személyes önértelmezése is mozgatja.”³¹

Ebben a vonatkozásban nagyon fontos Bultmann egy másik tétele, amely az esztétikai tapasztalat kapcsán veti fel Potebnya aktualitását, mellyel Bultmann azt állítja, hogy a létre vonatkozó kérdéshez a szöveg külső és belső formájának elemzése során jutunk el. Ilyenkor az értelmezés szempontját

„meghatározhatja az esztétikai érdeklődés is, amely a szövegeket formális szempontból elemzi, s a művet mint műalkotást struktúrájára, »külső« és belső »formájára« vonatkoztatva faggatja.”

Az „esztétikai érdeklődés” adott lehet „az emberire mint saját létre irányuló kérdés által is”.

„Az ilyen kérdezésnek leginkább a filozófia, a vallás és a költészet szövegei felelnek meg; alapjában véve azonban mindenfajta szöveget (mint ahogy az általában vett történelmet is) lehet ebből a szempontból értelmezni.”³²

Tudjuk, hogy Bahtyin ebben az irányban kereste a prózaköltészet specifikumát. A személyes értelemképzés dialogikus poétikájának kiváló példáit nyújtja Dosztojevskij-monográfiája második, átdolgozott kiadásának utolsó, a szóelmélet szempontjából leglényegesebb fejezetében. Magyar fordításban már megjelent a prózai szó műfaji és stilisztikai osztályozásának tipológiája,³³ de a személyes értelemképzést nem a tipológia, hanem a szöveginterpretáció demonstrálja. Ezért tesszük most közzé, ha némileg rövidített formában is, ezt a prózapoétikai fejezetet.

Ugyanakkor van egy másik tanulsága is, amely a koncepció kifejtésének már jelzett befejezetlenségre utal vissza. Szimptomatikus a könyv zárótétele: a dialogikus szövegképzés független a szüzséképzéstől. Ez az egész orosz narratológiával való szembehelyezkedést úgy valósítja meg, hogy felfüggeszti, nem pedig próbára teszi a témát egy dialógusban. És nyilvánvalóan korai munkásságát idéző, a formalistákkal szemben tanúsított kritikus álláspont utóhangja ez, rávetítése a szüzsé poétikájára. Jóllehet a cselekményelmélet az orosz irodalomelmélet egyik legnagyobb hatású produkciója, gondoljunk csupán Veszelovszkij és különösen Propp munkáinak világkörüli útjára. De mint látjuk majd, nem csak róluk lehet szó, amikor a szüzsé perszónalontológiai alapozású újragondolása napirendre kerül.

A cselekmény jelentésképző szerepéről szóló poétikák – Arisztotelész, Veszelovszkij, Propp, Frye, Ricoeur munkái – fényében Bahtyin elfordulása nem lát-

³¹ RUDOLF BULTMANN: Történelem és eszkatológia. Budapest, Atlantisz 1994. 162.

³² RUDOLF BULTMANN: A hermeneutika problémája. = Filozófiai hermeneutika. Szerk. Csikós E.–Lakatos L. Budapest, FTIK 1990. 107.

³³ M. M. BAHTYIN: A prózai szó típusai. = Helikon 1973. 2–3. 328–331. (Ford. Gránicz István.)

szik indokoltnak. Annál kevésbé, mivel ismerhette a szüzsé antiformalista, nem strukturalista, hanem tágas kultúratörténeti felfogásait is, amit egyébként hasznosított a karneváleméletben és annak verziójában, a Dosztojevszkij-monográfia negyedik fejezetének lapjain. Most ennek a narratológiai tradíciónak a rövid áttekintésére vállalkozunk, s mint látni fogjuk, gyökerei csak egyik vonalon vezetnek Veszelojszkij és a későbbi alakitani iskolák elméleteihez, a másik vonal végén természetesen Potebnya költői szemantikája áll, vagyis az a tétel, hogy a költészet formái nem instrumentális és kompozicionális alakzatok, hanem képzésformák, amelyek lezárhatatlan értelemképzésre épp ezért alkalmasak, mert a konstitúciót a nyelvi diszkurzíva le- és felépülő egységei biztosítják a szó és a szöveg belső dialógusában. Az esztétikai észlelés nem korlátozható a külső formára (jelentők rendje, ritmus, intonáció, kompozíció stb.), a belső, szemantikai alakzatok is az értelem és éppen ezért a „megértés alakzatai”.³⁴

SZÜZSÉ A SZÓBAN – SZÓ A SZÜZSÉBEN

A fordulatot hozó teóriát, amely a szó és a szöveg kapcsolatrendjeinek mintájára gondolja el a motívum és a szüzsé összefüggéseit, Olga Frejdenberg fejtette ki *A műfaj és a szüzsé poétikája* címen, 1936-ban megjelent könyvében. Frejdenberg három, igen részletesen kidolgozott és invenciózus szüzséelmélettel szembesült – Veszelojszkij, Sklovszkij és Propp munkáival, amelyek mindegyike eltérő metodológiát alkalmazott, de ugyanakkor szemléleti folytonosságot is képviselt: a történeti, a formális és a strukturális poétika egymásra – és részben egymásba – épülő rendszereit. Veszelojszkij a komparatisztika köréből a történeti poétika szférájába emeli át a problémát, megalapozva a szüzsé és a „mese morfológiáját” (a kifejezés is tőle származik)³⁵ mind a műalkotás, mind a történeti aspektus tekintetében. Szemben az osztályozó, motívumkatalógusok készítésében kimerülő rendszerekkel, illetve a genetikus (mitológiai), migrációs és evolucionista pozitívizmussal, a szüzsét nyelvként értelmezte. S e nyelvnek a verbálissal való kapcsolata fenntartása mellett kidolgozta az eredetre és a történeti változásokra, illetve átalakulásokra vonatkozó első irodalomtörténet-elméletet a szinkretizmustól az irodalmi műfajok kiválásáig terjedő korszakokra.

Sklovszkij és a formalisták csak az etnográfiai alapokon nyugvó szimbolizmust támadták, mellyel Veszelojszkij, felhasználva az angol antropológia eredményeit (Edward Tylor, Andrew Lang), a motívum egyik fajtájának geneziséit

³⁴ *Kulcsár Szabó Ernő* kifejezése (*A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai Kiadó 1998.), amely különösen Bultmann-értelmezése kontextusában, sok tanulsággal jár s egy antropológiai értelmezéstudomány körvonalait sejteti. Vö. *Történetiség. Megértés*. Irodalom. Budapest, Universitas 1995. – Különösen: 62–82.

³⁵ А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *Поэтика сюжетов* (1902). = Уо: *Историческая поэтика*. Москва, Высшая школа 1989. 300–306.

magyarázta, megengedve ugyanakkor egy nem genetikus úton létrejövő motívumtípust is, különösen az egyszemélyű alkotás időszakától kezdve. (A mitikus metafora szemantikája s ennek „sematizálódása” mint a költői szó történeti előzménye iránt, tehát a Potebnya által exponált kérdésfeltevés iránt nem érdeklődött.) A formalisták magát a morfológiát nem támadták, ellenkezőleg, továbbfejlesztették, kidolgozva a szüzséképzés „művészi fogásairól” szóló elképzelést, előbb a műalkotásra, később a fejlődésre is rávetítve az immanens felfogást. A szimbolizmus helyett a motívumok között létesülő kapcsolatokat tekintik funkcionálisnak a szüzséképzés szempontjából, nem a szókép textúráját, hanem két érintkező szókép vagy jelegység váratlan – a vizuális vagy pszichológiai hitelességgel és a lexikai kóddal ellentétes – összekapcsolását. A Potebnyánál perdöntő és a Veszelovszkij által is vállalt kettős, metaforikus utalás („paralelizmus”) számukra elvesztette jelentőségét. Ellenkezőleg: itt a szintagmatikus kapcsolatok föllülírik, eltávolítják, elhomályosítják a másodlagos szemantikát, no meg az elsődlegest is. Maguk az eszközök válnak érzékelhetővé és metaforikussá.

Propp a morfológiát összekapcsolja a teleológiával, a funkció tanával. A „művészi fogások” nemcsak megszüntetik a referencia érvényét, hanem jelentésszerkezetté alakítják át a motívumok kapcsolatát. Két motívum között determinált kapcsolat áll fenn, de azt nem a köztük mesterségesen felállított összeférhetlenség diktálja, persze nem is az események „valóság-hű” felidézésének naiv igénye, sem pedig szimbolikus kifejezésének metafizikus vágya, hanem a szüzsé mint szerkezeti egység. A motívumok egymásutániségának rendjét az egészben játszott szerepük jelöli ki, nem pedig immanens tartalmuk vagy szimbolikájuk vagy pusztán a lokális addíció. Ez a lineáris rend adja meg specifikus meseműfaji értelmüket. Nyitva marad a kérdés: ennek következtében vajon törlődik-e a motívumot alkotó szavak szemantikája. Proppnak még nincs szüksége Potebnyára, ez majd később következik be, amikor a struktúra történeti transzformációit vizsgálja meg a motívumok genetikájával kiegészítve.³⁶ Kiderül, hogy a motívumok olyan tárgyiasult, a cselekvés világába transzponálódott metaforikus kifejezések, amelyek mitikus, illetve folklórszüzsék alapképletét alkotják. Ekkor kijelenti, hogy a struktúrának két összetevője van: a morfológiai rend – a belső és utalása saját genezisére – a külső: a cselekményszerkezet a mesében egy korábbi történeti szakasz szüzséjét írja át, nevezetesen a beavatás szertartását. Képi faktúráját pedig a mitikus metaforika transzformációja a köznapi cselekvésbe, a szóképzésbe és a metaforikába. Ezt a „köznapi” nyelvhasználatot azonban szimbolikus formák irányítják a nevezett történelmi korszakokban, szertartások által szabályozott cselekvésvilágot képezve. A szertartás funkciója a szocializáció, a felnőtté válás, a társas életbe való bevezetés szimbolikus módja.³⁷

Ebben a helyzetben lép színre Olga Frejdenberg, és nyíltan jelzi Potebnya örökségéhez való kötődését, valamint Cassirer nyelv- és mítoszelméletének vál-

³⁶ В. Я. Пропп: Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, Изд. ЛГУ 1946.

³⁷ Вб. А. К. Байбурин: Ритуал в традиционной культуре. Санкт-Петербург, Наука 1993.

lását (24–25.). Mint ahogy azt is nyilvánosságra hozza, hogy nem tud azonosulni Veszelovszkij etnografizmusával, amely a hitvilág, a mítosz és a rítus hasonló sémáinak, s ezen keresztül az irodalmi formulák kialakulásának kettős – egyfelől nyelvi-metaforikus, másfelől társadalomlélektani érveken alapuló – magyarázatát adja.

Tegyük nyomban hozzá, hogy a jelenségek „párhuzamosságáról” szóló felfogás a közös, archetipikus (egy és ugyanazon forrásból származtatott) eredetmagyarázatokkal, azaz a mitológiai iskolával (Max Müller) és a motívumok vándorlását feltételező, migrációs filológiával szemben fogalmazódott meg, aminek felbecsülhetetlen elméleti és történeti jelentősége volt: ez azt jelentette, hogy egy eredet helyett több eredet lépett a magyarázó elvek sorába. Ez azt jelentette, hogy Veszelovszkij szakított a Darwin-féle evolucionizmus, tehát a természettudományos fejlődéstan emberi világra való alkalmazásával. Új történetiség vette kezdetét az irodalomtudományi reflexióban, párhuzamosan Frazer, Santives, Usener újmitológiai – mágikus nyelvfelfogáson és animizmuson alapuló – ritualizmusával az etnográfiai kutatásokban és az itt keletkezett eredmények alkalmazásával más humán területeken.

A poligenetikus felfogás kiállta az idők próbáját. Ezt a nézetet képviseli pl. a regény történeti poétikája kifejtésekor Bahtyin, illetve az intertextualitásra vonatkozó felfogásában Igor Szmirnov:³⁸ minden műfaji kánon és minden intertextuális képződmény poligenetikus; a regény mögött ott bújjik meg a nevetésműfajok és karneváli szertartások formarendje és modalitása; minden idézet mögött pedig föllelhető az idézet idézete, mely az idéző szövegétől eltérő diszkurzív rend vagy mód képviselője.

A formák Frejdenberg szerint nem eszközök és nem struktúrák, hanem „összesűrített”, azaz történetük menetében jelentőire zsugorodott szemantikai komplexumok. A motívum sem szerkezeti, funkcionális egység csupán, hanem szemantikai egység: szóvá kondenzált szemantikai trópus. Mert hiszen minden szó név és metafora, csak már régen nem mindegyiknél észleljük. A műalkotás világa tehát „kibontott metafora”, szemantikailag nagyon összetett, több történelmi szakasz értelemvilágát megőrző név. De következésképpen, a narratív cselekmény sem egyszerűen történetképző eszközrendszer, mely a „fabulát szüzsévé”, az „anyagot formává”, a rendezetlent rendezetté alakítja át, hanem egy „másik nyelv”: *a narráció a metaforikus kifejezések szemantikai transzkripciója*. A szemantikai fordítás pedig nem kifejezés, nem is a kifejező eszközök észleltetése (autoreferencia), nem szerkezet – mindez nem meríti ki, ha játszik is valamely szinten jól körülírható szerepet a költői beszédmód létrejöttében vagy befogadásában; a szemantikai fordítás – értelmezés:

„A szüzsé – a metaforák szóbeli cselekvéssé kibontott rendszere; a lényeg épp abban van, hogy ezek a metaforák az eredeti kép átnevezéseinek

³⁸ И. П. СМІРНОВ: Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985.

rendszerét képezik. Amennyiben a képet kibontják vagy szóban kifejezik, ezzel egyúttal meghatározott intepretációnak vetik alá; a kifejezés formába foglalást, átadást, transzkripciót jelent, következésképpen, már bizonyos másként mondást is.”³⁹

És a definíció Potebnýára utaló érvelése ugyanarról az oldalról idézve:

„A kép – ha mondhatjuk így – a háttérben marad; képviselőjét azok az összehasonlítások látják el, amelyeket szokás szerint metaforáknak nevezünk. Amint az eredeti kép feledésbe merül, a metaforák fokozatosan találós kérdésekké alakulnak át [Afanaszjev gondolata– K. Á.], melynek létmódja kettős: szerkezeti és értelmi; gyakorta ez okozza jól ismert kettős értelmüket és aforisztikusságukat, szó- és értelemjátékot idéző enigmatikus felépítésüket.”

Az, amit formának, eszköznek, szerkezetnek neveznek, történeti létmódjuk szerint jelentőikre zsugorodott, egykor a világ értelmezésében aktív szemantikai képződmények. Költészetéről akkor beszélünk, ha a szöveg arra irányul, hogy saját tapasztalata értelmezésére a beszélő szövegében reszemantizálja az általa használt nyelvi kliséket, visszaadja a jelentőnek interpretációs funkcióját, és pedig úgy, hogy az összehasonlítás terévé teszi a jelentő által képviselt és a beszélő által megértendő tapasztalat számára. A megértés a szó újrateemtése – szemantika regenerálása és megújítása – nélkül nem történhet meg.

Frejdenberg a szó metaforizációja és demetaforizációja útján keletkezett irodalmi formulákat (kanonizált eszközöket) – műfaj, motívum, szűzsé, alak, ritmus, szó stb. – vette górcső alá a szó szemantikai és a gondolkodás alakulástörténete kettős tükrében.

Míg a formalisták és Propp a szövegmű belső morfológiáját konceptualizálta, Frejdenberg a morfológiai leírás (magyarázat) alapjául szolgáló eszközök történeti szemantikájának elméletét is megalkotta, s ezzel az értelmezési módszerek rangjára emelte fel azokat. A poétika saját nyelvének reflexiójára tett szert, fölismerve fogalmainak metaforikus eredetét és konnotációját. Terminusai szemantikai történetének megrajzolásával a poétika visszatalált a gondolkodás történetéhez, a nyelv és a gondolkodás szoros kapcsolatának felismeréséhez ezen a területen is. Ezzel a lépéssel a morfológiai átadta helyét a szemantikus poétikának.

A történeti vizsgálatot már Potebnýa megalapozta, interpretációi azonban zömmel a szóbeliség korai szakaszaira korlátozódnak. Frejdenberg munkásságát a görögség vizsgálatának szenteli, az irodalom és a bölcsélet kialakulásának és első kiteljesedésének szakaszát vizsgálja. A minőségi változást Potebnýa a következőképpen magyarázza: a *tertium comparationis* nem reflektált a köznapi beszédben, amit a mitológiai gondolkodás jelenléte is bizonyít a nem mitikus ko-

³⁹ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ: Поэтика сюжета и жанра [1936]. Москва, Лабиринт 1997. 223.

rokban, ma is.⁴⁰ A mitikus trópus és a költői trópus különbsége a szubjektum kiválásával (önfelismerésével) jelenik meg, amikor a gondolkodás is, amikor a *tertium comparationis* nemcsak névátvitelként, hanem a művelet reflexiójaként is megnyilvánul, annak észleléseként, hogy a dolog és a tulajdonság nem esik egybe, hogy a dologról alkotott kép „a fejben” nem azonos a dologgal, hanem csak egy állapota, tulajdonsága, cselekvése minőségét jelöli.

A mitikus, a költői és a prózai szó kiválasztódása szakaszokat képez a gondolkodás kialakulásának történetében, amely együtt jár a szubjektum megszületésével, kiválasztódásával a külső (kozmosz és vegetatív) és a belső (test) természeti környezetéből. *A szó története elválaszthatatlan a szubjektumképződés történetétől.* A szó szemantikai története párhuzamos az emberi önmegértés eszközrendjeinek kialakulásával: mítosz, szertartás, vallás, népköltészet, költészet, próza, tudomány.

Ezt fejti ki tehát Frejdenberg a görög klasszikus hagyomány alapján, amelyet történetileg olyan szakasznak ismer, ahol először megtörtént a mitikusból a rituálisba, majd a népköltészetből a költőibe, illetve a tudományosba való átmenet, vagyis a kép és a fogalom elkülönöződésének története. A morfológia szintaktikai szemléletét a történeti szemantika morfológiai megközelítése váltja le. Amit Cassirernek a gondolkodás szimbolikus közvetítettségéről szóló munkái és Potebnja szóelmélete egyaránt inspirált. Ezért állíthatja teljes joggal több mai kutató, hogy Potebnja előrevetíti Cassirer felfogását és több megoldását (Meletyinszkij, Csudakov, Toporkov)⁴¹.

Különösen Ricoeur „élő metaforája”, a nomináció, a szemantikai újítás és az értelmezési folyamat összekapcsolását feltételező hermeneutikája emlékeztet Potebnja alaptételeire. Ez nem jelent semmi féle genetikai kapcsolatot, itt a hatástörténet érvényesül, amely a humboldti tradíció kétféle reinterpetációjának látens dialógusán alapul. Ricoeur számára ez Cassirer és Husserl szimbiózisán nyugszik – a szimbolikus formák és a zárt szerkezetek találkozásán a narratívában. A szemantika itt annyiban marad absztrakt, amennyiben a narratív forma szófüggősége nem kerül interpretálásra. A szó és a metafora, a szó és a szemantika történeti kapcsolata alapján Frejdenberg a szüzsé történeti értelmezésének modelljét is megalkotja: éppen azért a szüzsé nem mimézis, hanem mindig az őt megalkotó beszédmód szavainak szemantikai megújítása, a szüzsé nemcsak a cselekedetek rendje, hanem a cselekedeteket jelölő szavak szemantikájának tematizálása is: *a szüzsé a szó szemantikai diszpozíciója.* Amitől úgymond „élő” a metafora a narrációban.

⁴⁰ ROLAND BARTHES: *Mitológiák.* Budapest, Európa Könyvkiadó 1983.

⁴¹ JE. MELETYINSZKIJ: *A mítosz poétikája.* Budapest, Gondolat 1985. 155–158. – А. П. ЧУДАКОВ: А. А. Потебня. = Академические школы в русском литературоведении. Москва, Наука 1975. 305–354. – А. Л. ТОПОРКОВ: А. А. Потебня: лингвистическая теория мифа. = Уб: Теория мифа в русской филологической науке XX. века. Москва, Индрик 1997. 216–314.

Ezt a fonalat veszi fel az 1970-es években a magát nyíltan szemantikus poétikának nevező irányzat, amely elméletileg Vjacseszlav Vszevolodovics Ivanov és Vlagyimir Toporov alapművére támaszkodik.⁴² A mítosz poétikáját ez a csoport Afanaszjev szláv mitológiája, Potebnya és Frejdenberg szemantikája és a szemiotikus szövegten összekapcsolásával érte el. Új alapra helyezik az etimológiát: nem a szótól izolált gyökök vagy szótövek összehasonlító elemzése a módszer, hanem szövegek és szövegkorpuszok szemantikai rekonstrukciója alapján döntenek el egy szó etimológiai státuszának kérdéséről, s ezzel új történetiséget visznek a tudományos gondolkodásba, amennyiben nem a kiválasztott módszer dönti el az alternatív megoldások helyességét, hanem a szónak az adott nyelv kultúrájában föllelhető szövegekben betöltött szemantikai funkciói. A szó és a szöveg egymást kontrolláló korrelatív kapcsolatát mutatják be, melynek hatására az etimológus magát is kiteszi a szövegek funkcionálása próbájának: álláspontját megváltoztatja, feladva akár módszertani elveit is. A módszer itt nem magyarázó eszköz, hanem hipotézis. A nyelvészeti vonatkozás annál bonyolultabb, semhogy e tanulmány keretében részletesen bemutatható volna. Ivanov és Toporov vonatkozó programtanulmánya egyébként olvasható magyarul is.⁴³ Még annyit feltétlenül szükséges megjegyeznünk, hogy Toporov szövegelméleti alapműve (ez most terjedelmi okokból válogatásunkban nem kerülhetett publikálásra), fontos fejezete annak a poétikatörténeti irányznak, mely a költői szemantika természetét kutatja és a humboldti–potebnyai tradíciót Heidegger ontológiájának integrálásával fogalmazza újra, *A tér és a szöveg*⁴⁴ című tanulmánya.

A tanulmány megjelenése óta már toporovi tradícióról is beszámolhatunk. Ennek rangos képviselője Jerzy Faryno lengyel szemiotikus, aki a mitopoétikus szemantika transzformációit vizsgálja modern – avantgarde – szövegeken. A felfogást hitelesíti két fundamentális monográfiája Paszternak és Cvetajeva poétikájáról, irodalomelméleti összefoglaló tankönyve és számos tanulmánya a XX. századi irodalmi irányzatok poétikai rendszereinek dinamikájáról, művészeiről, nyelv-irodalom-képzőművészet intermedialitásának kérdéseiről.

A toporovi szövegfelfogás alapvetően paradigmatis, ebből fakadóan egyik gyenge pontja a szövegszintek megközelítésére szolgáló eszközök hiánya, illetve a meglévők nem eléggé differenciált kidolgozottsága. Ennek a lakúnának, ha nem is teljes (nincs kidolgozott narratívikája), de mindenképpen többoldalú, produktív kitöltése teszi ki Faryno szövegelméletének eredetiségét: dinamikus szövegmodellel dolgozik, s ezt ki tudja terjeszteni a szemantikára is, ahol Frejdenberg főművére nagymértékben támaszkodik. A nyelvi formák szemantizálása és tematizálódása képez irodalmi formát – ez az a folyamat, ami a rekurzív, Szmír-

⁴² В. В. ИВАНОВ–В. Н. ТОПОРОВ: Славянские языковые моделирующие системы. Москва, 1965.

⁴³ VJACSESLAV IVANOV: Etimológia és szövegkonstrukció. = Uő: Nyelv, mítosz, kultúra. Budapest, Gondolat 1984. 81–106.

⁴⁴ В. Н. ТОПОРОВ: Пространство и текст. = Текст: семантика и структура. Москва, 1983. 227–285.

novtól átvett művelet leírásának dinamikus aspektusát adja. Az eredmény az, hogy a nyelvi kódjától megszabadított szótéma predikálódik, azaz alanyra és predikátumra válik szét, amelyek szemantikailag ekvivalensek, míg az elsődleges megnyilatkozásban (propozíció) az alany alá van rendelve a predikátum jelentéstulajdonításának. Így a dolog és a megkülönböztető jegye egymás szemantikai ekvivalensévé válnak, hasonmásokká, duplikátumokká, ezáltal a szövegben a referenciát szolgáló predikativitást a szemantikai egyenrangúsítás váltja fel. A *híd* Pontius Pilátus történetében – Faryno *A Mester és Margarita* interpretációjára utalok – úgy funkcionál, mint a mondatban a predikátum, egyfajta minőséggel, tulajdonsággal ruházza fel a név hordozóját, de azzal a lényeges különbséggel, hogy itt explikáció is végbemegy: a *híd* neve ugyanazt a jelentést képviseli, mint a *Pontius* név, vagyis a *híd* szó a tulajdonnévben felhasznált másik szó (lat. *pons, pontis*) jelentésének neve. Ez a belső formai jelentés kap további neveket, pl. a Fekete-tenger (*Pontus*) és más a szereplő fejfájásával kapcsolatba hozott attribútumok nevére. Itt egyúttal a fikcióképzés aktusai is jól nyomon követhetők: az, hogy a szónevek szériája a történelmi szereplőre vonatkozó szövegértelmeinket (passzív szemantikus emlékezet) átalakítja a regényhős szemantikai konstitúciójává, és magának a konstitúciónak – a szövegszavak létesülését biztosító *tertium comparationis*nak – az érzékelésévé (operatív szemantikus emlékezet: a nyelvi memóriára való emlékeztetés) – mindez egy olyan szöveggépző műveletsor, amelynek hatására lehetővé válik, hogy újraértelmezzük a bibliai vagy a történelmi műfajokhoz tartozó Pilátus-interpretációkat. Nem kétséges: a költői szemantika konstitutív jelenléte az értelemképzésben a reinterpretáció előfeltétele.

A *híd* mint szövegszó tehát nem a környezetrajz jelölésére szolgál, nem is megelevenedő mitológiai kép, hanem a szó nevének szemantikai realizációja, amely tematikus szinten (*híd*-dologként, tenger-dologként, felhő-dologként stb.) a hős attribútuma, fokozódó fejfájásának állandó kísérője, amely viszont a vándorfilozófus Jesua viselkedésének és szavainak megérteni nem akarásából, a dialógus megkezdésének elnapolásából fakad. Egy következő ismétlésszakaszban a szöveg explikálja a két szó szemantikai rokonságát, vagy másként szólva szemantikai motivációt – belső formaregenerálást, távoleső étymont (igazságot) – létesít ott, ahol semmiféle motivációra nem ad okot a lexikai kód, a narratív struktúra vagy a nézőpont.

Faryno Toporov nyomán „mitopoétikának” nevezi értelmezési stratégiáját és „desiffráló” módszernek a szemantikai explikációt megvalósító szemiotikus eszköztárat (a kifejezés síkja a tartalom síkjának és a tartalom síkja a kifejezés síkjának a szerepében), amellyel megvalósítja ezt az értelmezést. Úgy gondolom, hogy az önmeghatározás csak részben jogos, csak annyiban, amennyiben e módszer alapján Faryno bevallottan nem tud és nem szándékozik különbséget tenni az irodalmi diszkurzus és más „kommunikációs típusok”, illetve a vers és a narráció között, ami talán azzal az avantgárd szövegbázissal függ össze, amelynek avatott interpretátora a lengyel szakember. Arra utalok, hogy a kísérleti szövegek és az

átmeneti formák szinkretizmusa ezt a korszakot nagyon is jellemzi. Bár mind Tinyanov, mind Szmirmov verselmélete éppen azért inspiratív, eltérően mondjuk Zsirmunszkij sokkal leíróbb és inkább tiszta képletekben gondolkodó, ugyancsak nagyszabású verstanától, mert nem a tökéletes képletek alapján modellálja a költészet és a próza differenciálását. Tehát éppenséggel volna példa arra, hogy ezen az anyagon is elvégezzük a generikus sajátosságok és a műnemi különbségek felmérését. Persze Tinyanov jelentős Puskin-kutató is volt, és Szmirmov sem korlátozza kutatásait a XX. századra. Mindazonáltal Faryno elemzései azt tanúsítják, hogy a szövegszemiotika keretein belül maradván az általános szövegelmélet nézőpontjai tovább gazdagíthatók. Faryno számos megoldása azonban túlmutat ezeken a ke-reteken és lényegében a szó diszkurzív poétikájának útját egyengeti.

Magyarázható ez leginkább azzal, hogy a posztstrukturalista felfogás két legfontosabb iránya, a Lotmané és a Toporové mellett, Faryno figyelembe vette Igor Szmirmov kötetünkben is közölt kutatásainak és koncepciójának tanulságát. Ezek pedig részben túlmutatnak a neostrukturalista metodológián, részben mélyen visszanyúlnak az orosz történeti poétika hagyományához. Ennek érdekében Greimas struktúrális szemantikáját alakítja át úgy, hogy az a költői szemantikára, tehát a metaforikus referencia potebnyai–frejdenbergi kutatásának hagyományára támaszkodva alkalmas legyen Jakobson „költői funkciója” revíziójának elvégzésére.

Már egyik hozzá közelálló elődje, Jurij Tinyanov is *A versnyelv problémája* (1924.) című könyvében, melynek első változata *A versszemantika problémája* (1923.) nevet viselte, annyiban követi Potebnyát, hogy elismeri a külső forma metaforizációjának szükségességét a vers költői értelemképzésében: tehát nemcsak a verssor additív szorossága, hanem ennek következménye a külső formára mint metaforikus jelentésképző tényező kerül kifejtésre, persze a lexikai szemantika némi hátrányára. Ennek jegyében beszél „hangzásmetaforáról” mint a költői nyelv egyik alapvető értelemképző tényezőjéről.⁴⁵

Még korábban a formalizmus programját meghirdető, *A szó feltámasztása* című cikkében Viktor Sklovszkij hivatkozik Puskin *En szerettem önt...* című költeményére mint olyan szövegre, amelyben egyetlen szemantikai trópus sem található. Ezt a gondolatot argumentálja tovább Jakobson ismert, 1962-es tanulmányában (*A grammatika költészete és a költészet grammatikája*), arra hivatkozva, hogy a grammatikai paralelizmus is betöltheti a kettős referencia szerepét. Jakobson azonban nem vonja le a szükséges következtetést, tudniillik azt, hogy nem önmagában a grammatikai formák erős strukturáltsága biztosítja a költemény helyét a költészet világában (jóllehet annak empirikus nyelvi előfeltételeként kell figyelembe venni), hanem az, hogy a grammatikai formák párhuzamossága a náluk nagyobb nyelvi egység, a lexikai jelentés megkettőzéséhez vezet, egy jelenlévő és egy általa képviselt második, külső jelentésre. (A fonikus párhuzamosság szerepét nem említve, minthogy annak Jakobson mindig nagy szerepet szánt.) Azt mondhat-

⁴⁵ Ю. Н. ТЫНЯНОВ. Проблема стихотворного языка. (Статья). Москва, 1924. 103–108.

juk, hogy itt a metaforicitás *in absentia* érvényesül: a grammatikai paralelizmus – kétségtelen jelentésképző hatását – csak azért tölti be, mert a szövegnek nála alapvetőbb – lexikai – egységei külső, grammatikailag már nem irányított, paralelizmust képeznek Puskin erősen retorizált (*A próféta*, *Emlékezés* stb.) verseinek lexikai egységeivel és a későromantikus orosz líra metaforikus nyelvhasználatával. Minél feszesebb a grammatikai paralelizmus képezte rend, annál tömörebb a szöveg (mint a Puskiné is), és annál nagyobb a lexikai egységek intertextuális kapcsolatainak száma.

Ezt a gondolatot fejti ki lényegében Igor Szmirnov, amikor a paralelizmus és az autoreferencia Jakobson által képviselt elvét fölülvizsgálva és továbbgondolva kijelenti, hogy a költői beszéd a „kettős paralelizmus” elvén alapul. Majd a paralelizmus fogalmát pontosítva olyan ismétléstípust ír le, amely specifikálható a szerint, hogy konverzív, inverzív vagy kontrapozitív operációt alkalmaz a paszszív emlékezet átrendezését szolgáló szövegek szerkezetében. Az emlékezet epizodikus és szemantikus halmazokból áll, azaz tanult, szövegekből merített és közvetlen életvilági tapasztalatokból. Ezen a téren Bergson mechanikus és kreatív memóriafelfogását követi, amely nyilvánvaló hatással volt már a formalisták dezautomatizációs tételére is. Az irodalmi diszkurzus konverzív, rekurrens elven alapuló ismétlést preferál, amely lehet vertikális és akkor a versszerkezet intencióját valósítja meg, és lehet horizontális, ez esetben a prózanyelvi képződményt juttatja domináns helyzetbe. Nyilvánvaló a koncepció nyitása egyrészt az intertextualitás elméletei felé, melynek francia iskolájával szemben alternatívát akar felmutatni és ugyanakkor a hermeneutika történetisége felé, anélkül, hogy az irodalmi műalkotás hármasságában a recepció javára megingatná a szöveg létmódjának dialogikus és történeti elvét. Ennek megfelelően az irodalomnak van sajátos, a poéziszre nem redukálható, de abból fakadó küldetése, és pedig a gondolatképzés egyik különös módja, amennyiben az operatív emlékezet azon formáját képviseli, amely nem „felfedező” (tudomány), nem „megőrző” (vallás), hanem „újrafelismerő”, azaz a megismerés megismeréséért, az emlékezésre való emlékezésért felelős beszédmód. Itt a felejtés is a szemantika újraaktualizálását szolgálja, minthogy magának a felejtésnek az aktusát szemantizálja, azt rögzíti, hogyan felejtünk, arra emlékeztet, miként törölünk ki valamit az értelem világából. Ennyiben az irodalmi/költői diszkurzus generikus – versre és prózára egyaránt vonatkozó – specifikuma a szemantikai emlékezet különböző formáiért felelős szövegek védelme, vagyis az, hogy ne mehessen veszendőbe más diszkurzusok öröksége. A szövegek között létesített kapcsolatok előállításával az irodalmi diszkurzus az „idegen” szövegek tekintetében nem disszeminációs, hanem autodeffenzív szerepet tölt be. Ennyiben viszont a diszkurzusok diszkurzusa, hasonlóan a filozófiaihoz. Ebből jól látható Szmirnov ragaszkodása az orosz poétika legjobb hagyományaihoz az irodalmiság kutatásában, amelyet sem a konstrukció, sem a kommunikáció, sem az intertextus mechanizmusaira nem kíván leszűkíteni. A konverzív szöveg a költői szemantika regenerálását, s ezzel a szó

állandó megújódását, a nyelv létét – állandó újrálétesülését – garantálja a destruktív folyamatokkal szemben, mint operatív emlékezetünk, azaz gondolkodásunk, leghatékonyabb organonjait. Tanulmányát teljes terjedelemben közöljük, megejtő fogalmi tisztasága és koncepciózussága okán.

Wolf Schmid modellje jól kiegészíti a vázolt képet egy olyan letisztult módszertannal, amely a műértelmezés gyakorlatában is alkalmazható, s napjaink egyik legdifferenciáltabb narratív szövegelméletét képviseli. Ez a modell nem igényel külön kommentárt.

Nem tudunk kitérni Jurij Lotman munkájának részletes taglalására, mert elsősorban a kevésbé ismert és a méltatlanul árnyékban maradt produkciók kötötték le figyelmünket. Nemrég közzétett gyűjteményének előszavában⁴⁶ az olvasó talál némi eligazítást arról a koncepcióról, amely többek között a most közölt *Retorika* szemléleti háttérét és az itt vázolt tudománytörténetben elfoglalt helyét is megvilágíthatja.

Összefoglalásképpen a következőket mondhatjuk. A szómű szövegművé avatásának lehetőségét a belső formát alkotó metafora biztosítja. Potebnya a nyelvi trópuszt tekinti a nyelvfejlődés motorjának, vagyis a történetileg létező nyelv létmódjának, melynek ugyanolyan jelentőséget tulajdonít, mint a rendszer belső antinómiákon alapuló szabályainak. Ma a poszt szemiotikus nyelvfilozófia egyes irányzatai is vállalják ezt a Saussure előtti hagyományt, például Jurij Sztjepanov:

„A metafora a nyelv fundamentális sajátossága, nem kevésbé fundamentális, mint például, a nyelvi elemek oppozíciói. A metafora közvetítésével a beszélő [...] a testéhez tapadó s a beszéde mozzanatával egybeeső szűk körből ettől eltérő, más világokat emel ki.”⁴⁷

A fentiekből következik, hogy a potebnjai távoleső étymon, a személyes értelem egysége realizálható, de szemantikája nem definiálható, nem azonosítható, mert hiszen tematizálódásai a szövegek történeti sorában képezik azt az entitást, amelyet szöveginterpretációk során közelítünk meg, s ezen interpretációk és reinterpretációk integrációja az, amit értelemképző költői szemantikának nevezünk.

A költői szemantika nem fakultatív tényező, ami azzal magyarázható, hogy a nyelvi trópus poliszemantikájából ered, abból, hogy a szóképek több jelentésükkel jelölik a tapasztalatot, szintetizálják azt képzetté, mely aztán fogalommá sablonizálódva a beszédben eltakarja a közlésre használt szavaink belső szemantikai ambivalenciáját és jelentésantinómiáit. A szó az első szimbólum (szemantikai komplexum) és primér poétikai egység, melynek alkalmazása-közvetítése nélkül

⁴⁶ KOVÁCS ÁRPÁD: Előszó. = Kultúra. Szöveg. Narráció. Orosz elméletirók tanulmányai: In honorem Jurij Lotman. Szerk. Kovács Árpád–V. Gilbert Edit. Pécs, 1994.

⁴⁷ Ю. СТЕПАНОВ: В трехмерном пространстве языка. Москва, 1985. 229.

semmiféle tapasztalat nem reprezentálható a megértés és a gondolkodás aktusában, így a rituális cselekvés és a mitikus képpalkotás is a szó alkalmazásával függ össze, másodlagos szimbolikus rendszer. A későbbi költői alkotás mintája a nyelvi alkotás, melynek fundamentális metaforizmusa fennmarad a nyelv történeti létében, mert e történetnek ő a generátora, egyrészt azzal, hogy minden dialógikus megnyilatkozás beszédelméleti, másrészt azzal, hogy az emberi önmegértés, a gondolatképzés empirikus nyelvi feltétele, s végül, de nem utolsó sorban a nyelvi világlátás közvetítője, azaz a kulturális hagyomány átörökítésének leg-tartósabb eszköze. A szó ugyanis nemcsak aktualizálja a hagyományt a dialógusban – a hagyomány „benne áll” a szóban, s csak ezért képes a dialógus azt átörökíteni. A szó hordozza, a beszéd értelmezi, az alany diszkurzív szövegként prezentálja a nyelvi világlátást. Hiszen a diszkurzív rend állítja vissza a szavak nyelvi világlátást kialakító, metaforikus státuszát.

Ha most röviden erre a diszkurzív szabályozásra vetünk egy pillantást, azt tapasztaljuk, hogy a használat, a megnyilatkozások során a szóképzés kifejezésé grammatikalizálódik, majd a szintagmatizáció a sablonizálódás következő fókára juttatja, retorikai figurává merevítve az egykor „élő” metaforát. A műalkotás szinte csak méreteivel különbözik a szótól, mármint az így, dinamikájában értett szótól: szóképzés → epitheton → retorikai séma. Az egyik folyamat tehát, amely a köznapi beszédet jellemzi, ennek a transzformációnak reflektálatlan, nem diszkurzív lefolyása, a másik a szöveglétesítéssel reflektált végrehajtása, amely a szóra és a megnyilatkozásra diszkurzív szabályozókat fektet. Ennek hatására az ellentétes folyamat is lejátszódik, ti. a retorikai eszközzé merevedett frazeologizmus minden szava visszanyeri metaforikus modalitását. Ez csak úgy mehet végbe, ha a kiüresedett szocioletus a szöveghomofónia rendjébe is becsatlakozik (és nem marad meg szintagmatikus kapcsolatai, a perspektiválás és a fókuszálás, illetve a tematikus és a formális ekvivalenciák által teremtett narratív hierarchia alárendelt egységének), hiszen a *szemantikailag lehatárolt homofónia* keretében minden szó új jelentő- és jelentés-színvonalakra tesz szert (olyanokra, amelyek nem szinonimikusak a megnyilatkozás és a mondat, vagy – ahogy Bahtyin mondaná – a szó ábrázolta szocioletusok szintjén), azaz új kategóriát nyit meg az e szavak által jelölt dolgok számára, az új horizont pedig interpretációra szólít fel.

Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése

A szimbolikusságot minden bizonnyal a nyelv költőiségének nevezhetjük; a szó belső formájának feledésbe merülését pedig, úgy gondoljuk, épp ellenkezőleg: a szó prózaiságának. Ha ez a hasonlat helytálló, akkor a belső forma megváltozása lényegében azt a kérdést veti fel, hogyan viszonyul a nyelv a költészethez és a prózához, illetve általában az irodalmi formához. A költészet a művészet egyik ága, ezért kapcsolata a szóval rávilágít a nyelv és a művészet közös vonásaira. Annak érdekében, hogy felleljük e közös vonásokat, kezdjük azzal, hogy megfeleltetjük egymásnak a szó és a műalkotás összetevőit. Az összetevők hasonlatossága önmagában talán még nem mond semmit, de legalábbis megkönnyíti a további következtetéseket.

A szóban megkülönböztetjük: a *külső formát*, azaz a tagolt hangot, a hang közvetítésével tárgyiasuló *tartalmat* és a *belső formát*, a szó legközelebbi etimológiai jelentését, vagyis azt a módot, ahogyan a tartalom kifejezésre jut. Ha figyelmesek vagyunk, nem fogjuk összekeverni a tartalmat a belső formával. A *жалование, annuum; pensio, gage* szavakban rejlő különböző tartalom például sok közös elemet hordoz, és mindegyik szó a fizetség fogalmának egy-egy megfelelője. Abban azonban már jelentős eltérés van, hogyan ábrázolódik ez a tartalom az említett esetekben: *annuum* – az a fizetség, amelyet egy évre adnak; a *pensio* – mindaz, amit lemérnek; *gage* (Diez szerint német eredetű szó) eredetileg annyit tesz – zálog, jótállás, díjazás stb., valamely kölcsönös kötelezettség teljesítésének eredménye, míg a *жалование* – szeretetből fakadó cselekedet (vesd össze a szinoním jelentésű *миловать* – *жаловать* szavakat, melyek közül az utóbbi még most is időnként a 'szeretni' ige helyett használatos), ajándék, de semmi esetre sem törvényes juttatás, „legitimum vadium”, azaz nem két szerződő fél megállapodásának eredménye.

E szavaknál a belső forma mindegyik esetben más és más irányba tereli a gondolatot; majdnem hasonló dolog játszódik le, amikor, tegyük fel, ugyanaz az új érzet a lélekben felhalmozódott tapasztalatokkal társulva egymástól különböző képzeteket hív elő a szóban. A külső forma elválaszthatatlan a belső formától, vele együtt változik, nélküle a külső forma megszűnik önmagával azonos lenni, de mindazonáltal gyökeresen különbözik is tőle. A különbséget különösen azoknál az eltérő eredetű szavaknál könnyű megfigyelni, melyek az idők folyamán hasonló kiejtésre tettek szert. Az ukrán ember számára a *мыло* és a *мило* szavak nem külső, hanem belső formájukban különböznek egymástól.

Ugyanezen alkotóelemek megtalálhatóak a műalkotás esetében is, s könnyen azonosíthatjuk őket, ha a következő módon gondolkodunk: „ez egy *márványszó-*

bor (külső forma), mely egy női alakot ábrázol karddal és mérleggel (belső forma)¹, és az igazságszolgáltatást fejezi ki (tartalom).” Látható, hogy a műalkotásban a kép a tartalomhoz kapcsolódik, ahogy a szóban az érzéki kép a képzethez vagy a fogalomhoz. A műalkotás esetében a „tartalom” helyett a gyakoribb „*idea*” szót is használhatjuk. Az ideát és a tartalmat adott esetben azonosíthatjuk egymással, mivel a festményen ábrázolt alakok vonásait, a közöttük lévő viszonyokat, csakúgy mint a regény eseményeit és alakjait nem a tartalomhoz kapcsoljuk, hanem a képhez, vagyis a tartalom ábrázolásához, a festmény és a regény tartalma alatt pedig azon gondolatok sorát értjük, melyet a képek a nézőben vagy az olvasóban keltettek, illetőleg azokat, amelyek magában a művészetben a kép alapjául szolgáltak az alkotás aktusának pillanatában.² A kép és a tartalom közötti különbséget tehát tisztáztuk. A halál elkerülhetetlenségének gondolata és a mondat: „ember tervez, Isten végez” egyaránt eszünkbe jut a haláltánc minden egyes jelenete kapcsán;³ ebben az esetben a képek nagy változékonysága mellett a tartalom viszonylag (de csak viszonylag) változatlan. Ennek ellenkezője, hogy ugyanaz a műalkotás vagy festmény másképpen hat különböző emberekre, illetve ugyanarra az emberre is különböző időpontban, mint ahogy ugyanazt a szót is mindenki másképp érti. Itt a kép lesz viszonylag állandó, míg a tartalom változó.

Némileg nehezebb, hogy a belső formát ne keverjük össze a külsővel, ha feltesszük, hogy ez utóbbi nem a durva márványtömb, hanem a meghatározott módon kifaragott márvány; a festmény esetében pedig nem a vászon és a festék, hanem az adott színes felület, azaz maga a festmény. Itt a szóval való összehasonlítás segít ki minket. A szó külső formája ugyanis szintén nem egyszerűen a hang mint nyersanyag, hanem a gondolat által már megformált hang, ugyanakkor ez a hang önmagában véve még nem a tartalom szimbóluma. A nyelv kései periódusaiban sok olyan szó keletkezik, melyeknél a tartalom közvetlenül a hanghoz kapcsolódik. Ha összehasonlítjuk ezeket a szavakat azokkal, ahol egyértelműen megkülönböztethető a szó három összetevője, megfigyelhetjük, hogy egyrészt az első esetben a szó elveszíti képszerűségét, valamint azt is, hogy csak is a második esetben jöhet létre a műalkotás megértésével és az esztétikai élménnyel rokonságot mutató megértés. Tegyük fel, valaki tudja, hogy a litván *bál-*

¹ H. STEINTHAL: Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens. 2. Ausg. Berlin, 1858.

² Ebben a sorban megkülönböztethetjük még a kép befogadásához időben közel álló gondolatokat (amikor például azt mondja az olvasó: „a Don Quijote a lovagregény paródiája”), és a távolabb álló, ezzel együtt számunkra mégis fontosabb gondolatokat (amikor az olvasó azt mondja: „A Don Quijotében a nevetségesség csak az emberi természetben fellelhető állandó és nemes vonások ábrázolásának eszköze; a szerző szereti a maga nevetségés hőst, és bár mindenfelől csapásokat küld a fejére, mégis összemérhetetlenül magasabbra helyezi őt környezeténél.”). Az effajta megkülönböztetés számunkra az adott esetben szükséges.

³ Lásd Ф. БУСЛАЕВ: Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Санкт-Петербург, 1861. I. 634.

tas szó azt jelenti: 'jó' (illetve 'kedves, szívélyes'). Számára a szóban adva vannak bizonyos hangok, valamint adott egy nem kevésbé meghatározott tartalom. Ami azonban hiányzik, az az esztétikai megértés, mivel nem látja, hogy miért éppen ezeknek a hangoknak és nem száz másikénak az összetétele jelenti a jóságot stb., mint ahogyan azt sem, hogy ez a tartalom miért éppen ezeket a hangokat követeli meg. Ha a tudat számára elveszett a kapocs a hang és a jelentés között, akkor a hang a szó esztétikai értelmében véve megszűnik külső forma lenni. Akit megérint a szobor szépsége, annak számára a szobor tartalma (például a legfelsőbb, villámszóró istenség képzete) szoros és szükségszerű kapcsolatban áll a márvány felületén megfigyelt domborulatok összességével. Ahhoz, hogy a tudat számára felidézzük a *báltas* szó szépségét, tudnunk kell, hogy a szó számunkra ismert tartalma más tartalmak, többek között a fehérség jelentése által már meghatározott. A *báltas* azért jelent 'jót', mert elsődlegesen azt jelenti: 'fehér', pontosan úgy, mint ahogy az orosz *белый, светлый* szavak ('fehér', 'világos') egyebek között azt is jelentik: *милый*, azaz 'kedves', albus, lucidus jelentésüknél fogva. Csak most, miután hozzáférhetővé lett számunkra a szó szimbolikussága (azaz miután tudatosítottuk a szó belső formáját) válhatnak a hangok a tartalomhoz szükségszerűen hozzátartozó külső formává. A dolgon mit sem változtat, hogy nem tudjuk a *báltas*, *белый* hangok és az *albus* jelentés kapcsolatának okát. Mi egyelőre nem ezt a kapcsolatot firtattuk, hanem a *милый* jelentés viszonyát a hanghoz; a korlátozott követelményeket az okok korlátozott, nem pedig teljes körének ismerete elégíti ki.

Ahhoz, hogy a szóról mondottakat felhasználhassuk a műalkotás külső és belső formájának megkülönböztetéséhez, egy olyan példát kell találnunk, ahol az elveszett esztétikai hatást csak a belső forma tudatosításával lehet helyreállítani. A számunkra kevésbé ismert festményekről és szobrokról most nem beszélünk, helyettük a népdalok egyszerű hasonlatait vesszük szemügyre, melyek mindegyikét önálló költői egésznek tekinthetjük.⁴

Vajon mi hiányzik ahhoz, hogy megértsük a következő hasonlatot?

⁴ Legalább annyira teljes egészt képviselnek, mint például Heine négyesorosa:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb', und Fluth,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

(Buch der Lieder. Die Heimkehr, 8. «Du schönes Fischermädchen»)

Szivem is mint a tenger
Dagálya, vésze van
És egy-egy drága gyöngy is
Reszket hullámiban.

(HEINE: Dalok könyve. „Jer, szép halászeányka”. Ford. Endrődi Sándor.)

Čystas vandenelis tek'
 Čystame upuželej',
 O ir vierna meiluže,
 Viernoje širdatej'.⁵
 (Tiszta víz folyik a tiszta folyóban,
 hű szerelem a hű szívben.)

Valószínűleg ugyanaz hiányzik, mint ami a *báltas*, 'jó' szó megértéséhez is kellett, vagyis éppen a külső forma, helyesebben szólva annak, aminek külső formává kell válnia és a jelentés törvényszerű összetartozásának megértése. Tartalom és forma – viszonylagos fogalmak: *B*, amely tartalom volt önnön *A* formájához való viszonyában, egy új, *C* tartalomhoz viszonyítva formává válhat; a csúcsával balra fordított szögnek \angle például meghatározott tartalma van, amelyhez meghatározott forma és alak tartozik (lehet például hegyes-, tompa- vagy derékszög). De ez a tartalom egyben egy olyan forma is, amely segítségével a matematika egyik fogalmát fejezi ki. Pontosan így van ez a szó esetében is, ahol a jelentéshez saját hangalak tartozik, azonban ez a jelentés mint hangalak, maga is egy új jelentés formájává válhat. A költői alkotás formája nem a hang lesz, az elsődleges külső forma, hanem a szó, azaz a hang és a jelentés egysége. A fent idézett hasonlatban a gondolati tevékenység a szívet betöltő szerelem eszméje felé törekszik, azt járja körül. Ha az egyszerűség kedvéért ezt a tartalmat leválasztjuk annak szóbeli kifejeződéséről, akkor meglátjuk, hogy az számunkra abban a formában létezik, amely az első két sor tartalmát képezi. A fényes folyóvíz képe (már amennyire ez szóbeli kifejezésre kerül) ugyanakkor semmi esetre sem lehet a szerelem ideájának külső formája. A víz kapcsolata a szerelemmel ugyanolyan külsődleges és önkényes, mint a *báltas* hangcsoport viszonya a 'jó' jelentéshez. Törvényszerű kapcsolat a víz és a szerelem között csak akkor jöhet létre, ha lehetségessé válik, hogy közbülső ugrás nélkül találjuk meg az átmenetet az egyik gondolattól a másikig. Például, ha majd tudatunkban a fény mint a víz egyik állandó jelzője összekapcsolódik a szerelemmel. Nos, ez a harmadik láncszem, mely összeköti az első kettőt, a belső forma vagy másképpen – szimbolikus jelentése annak, amit a víz képe fejez ki az első két sorban. Tehát ahhoz, hogy a víz és a szerelem párhuzama esztétikai jelentésre tegyen szert, szükséges, hogy a kép, mely a tudat számára elsődlegesen adott, magában foglalja az utalást az általa kifejezett gondolatra. Persze az is lehetséges, hogy a képnek nincs ilyen szimbolikus jelentése, hanem nagyon is meghatározott módon kell értenünk. A külső forma tehát, amely alatt nem a nyers matériát (vászon, festék, márvány), hanem a gondolatnak alárendelt anyagot értjük (a szobor körvonalainak összesége), olyasvalami, ami gyökeresen különbözik a belső formától.

⁵ А. ПЕРЕЩЕНКО: Быт русского народа. СПб., 1848. Ч. 1–7. 93., 115.

Úgy tűnik, az elmondottak alapján világos, hogy a költeményt, és egyáltalán bármely műalkotást, ugyanazok az összetevők alkotják, mint magát a szót. Egyrészt a *tartalom* (vagy *idea*), amely az érzéki képnek vagy a belőle kialakult fogalomnak felel meg. Másrészt a *belső forma*, a *kép*, amely rámutat erre a tartalomra, s a képzetnek felel meg (ennek csak mint szimbólumnak van jelentősége, mint utalásnak az érzéki észleletek összességére vagy a fogalomra). Végül a *külső forma*, amelyben tárgyiasul a művészi kép. A különbség a szó külső formája (a hang) és a műalkotás külső formája között abban áll, hogy ez utóbbi esetében, amely egy jóval bonyolultabb lelki tevékenység eredménye, a külső formába nagyobb mértékben hatol be a gondolat. Mindamellet persze az artikulált hangba, a szó formájába is behatol a gondolat. Humboldt, mint azt a fentiekben láthattuk, ezt a jelenséget a „szellem munkájaként” értékeli.

A nyelv mind összességében, mind az egyes szavak tekintetében megfelel a művészetnek, mégpedig nemcsak az összetevők azonossága, hanem kapcsolódási módja révén is.

„A nyelv alkotása – mondja Humboldt – a legkisebb elemétől kezdve szintetikus tevékenység a szó szigorúan vett értelmében, vagyis pontosan abban az értelemben, hogy a szintézis valami olyat hoz létre, ami nem volt meg külön-külön az őt alkotó részekben.”⁶

A hang mint indulatszó, mint az érzet reflexiója, valamint az érzéki kép vagy séma már a szó előtt léteztek; de ezen elemek mechanikus egyesítéséből még nem lesz szó. A belső forma ugyanis már a szó keletkezésének pillanatában megváltoztatja a hangot és az érzéki képet. A hang megváltoztatása azt jelenti (leszámítva most a későbbi, bonyolultabb hangjelenségeket), hogy kiküszöbölődik az a tagoltságot megakadályozó érzelmi momentum, amely az indulatszó sajátja. A változások közül, melyeken a gondolat keresztülmegy a szó megalkotásáig, itt elég csak arra az egyre utalnunk, hogy a gondolat a szóban megszűnik a beszélő sajátja lenni, és lehetősége nyílik rá, hogy megalkotójától függetlenül önálló életre keljen. Ha erre az önálló létre gondolunk – a szó azon képességére, hogy mindenki számára úgy jelentsen mást, hogy közben nem számolja fel a kölcsönös megértés lehetőségeit –, megértjük Humboldt itt következő szavainak jelentőségét:

„A nyelvre nem tekinthetünk úgy, mint valamiféle (*ein Stoff*) kész dologra, mely teljes egészében áttekinthető és apránként közölhető; a nyelv

⁶ „Von dem ersten Elemente an ist die Erzeugung der Sprache ein synthetisches Verfahren, und zwar ein solches im ächtesten Verstande des Worts, wo die Synthesis etwas schafft, daß in keinem der verbundenen Theile für sich liegt.” – W. VON HUMBOLDT: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. § 12. Verbindung des Lautes mit der inneren Sprachform. = Gesammelte Werke. 6. Bd. Berlin, 1848. 104. – A szövegben szereplő Humboldt-idézeteket Potebnya saját orosz fordítása alapján fordítottuk magyarra, de egyúttal közöljük az eredeti német változatot is. – *A ford.*

örökösen keletkezik, mégpedig úgy, hogy létrejöttének törvényei meghatározottak, de a létrejövő produktum terjedelme és bizonyos értelemben még jellege is meghatározatlanok maradnak”.⁷

„A nyelv nem pusztán az előzetesen már formát nyert elemekből áll, hanem ezzel együtt és legfőképpen azokból a módokból, ahogyan a szellem munkája folytatódik a nyelv által meghatározott irányban és formában. Az egyszer már szilárdan megformált elemek bizonyos tekintetben holt tömeget képeznek, de ez a tömeg a végtelen meghatározhatóság eleven csíráját hordja magában.”⁸ A fentiekben a nyelv egészéről elmondottakat mi az egyes szavakra vonatkoztatjuk. A beszélő azzal, hogy kimondja a szó belső formáját, meghatározott irányt ad a befogadóban létrejövő gondolatnak. A belső forma azonban csak kiváltja a gondolat megszületését, és kijelöli a jelentések kialakulásának módját a hallgatóban, ám anélkül, hogy egyúttal behatárolná a szó általa való megértésének határait. A szó beszélőhöz és hallgatóhoz egyaránt tartozik, jelentése ezért nem abban áll, hogy valamely meghatározott értelemmel bír a beszélő számára, hanem abban, hogy általában képes értelemre szert tenni. Csakis annak okán, hogy tartalomtára növekedni képes lehet a szó a másik ember megértésének eszköze.

A művészet is alkotás, abban az értelemben, ahogyan a szó is az. A műalkotás nyilvánvalóan nem a természet része, hanem az ember által hozzárendelt alkotás. Például a szobor méretei, arányai egyfelől úgy jelentkeznek, mint a mester anyagtalan gondolata, amely még neki magának is kusza, homályos és mindenki más számára hozzáférhetetlen; másfelől mint az adott márványdarab, amely semmi közöst nem tartalmaz ezzel a gondolattal; a szobor viszont se nem gondolat, se nem márvány, hanem valami, ami különbözik alkotóelemeitől s egyszerűs mind több is náluk. A szintézis, az alkotás nagyon eltérő a matematikai művelettől. Ha a műalkotás már korábban létező komponenseit 2 + 2-vel jelöljük, maga a mű sohasem lesz 4-gyel egyenlő. Sem a szerző elgondolása, sem a nyers matéria nem merítik ki a műalkotás fogalmát, ahogy a szó sem merül ki az érzéki kép és a hang mechanikus egyesülésében. Általában mindkét összetevő lényegesen megváltozik a harmadik elem, a belső forma csatlakozásától. Kétségek talán csak a tartalmat illetően merülhetnek fel: nemcsak azt gondolhatnánk ugyanis, hogy a művész lelkében már előre adva volt valamely meghatározott tartalom,

⁷ „Denn die Sprache kann ja nicht als ein daliegender, in seinem Ganzen übersehbarer, oder nach und nach mittheilbarer Stoff, sondern muß als ein sich ewig erzeugender angesehen werden, wo die Gesetze der Erzeugung bestimmt sind, aber der Umfang und gewissermaßen auch die Art des Erzeugnisses gänzlich unbestimmt bleiben.“ – W. VON HUMBOLDT, i. m. § 9. Natur und Beschaffenheit der Sprache überhaupt. = Gesammelte Werke. 6. Bd. 56–57.

⁸ „Die Sprache besteht, neben den schon geformten Elementen, ganz vorzüglich auch aus Methoden, die Arbeit des Geistes, welcher sie die Bahn und die Form vorzeichnet, weiter fortzusetzen. Die einmal fest geformten Elemente bilden zwar eine gewissermaßen todte Masse, diese Masse trägt aber den lebendigen Keim nie endender Bestimmbarkeit in sich.“ – Uo. 62.

hanem azt is, hogy ez a tartalom lényegében semmit nem változott azután, hogy megjelenítésre került a márványban, szóban vagy a festővásznon. Csakhogy ez már azért sem lehet igaz, mert a művész közreműködésével tárgyiasult gondolat rá magára is nagy hatással van, mint olyasvalami, ami hozzá nagyon közel áll, de egyszersmind rajta kívül is áll. Térdet hajt a mester műve előtt, netán jogosan vagy igazságtalanul megbírálja – lényegében egyre megy: hozzá való viszonyában mint értékelő lép fel, elismerve önálló létét. A művészet a művész nyelve, s miképp a szó segítségével nem vagyunk képesek gondolataink átadására, csak arra, hogy a hallgatóban előhívjuk saját gondolatait, úgy a művészetben sem lehet a gondolatot közölni; ezért a műalkotás tartalma (ha a mű már elkészült) nem a művészen, hanem a befogadóban fejlődik tovább. Ahogy a hallgató a beszélőnél sokkal jobban értheti, mi rejlik annak szavai mögött, az olvasó sok esetben még a szerzőnél is jobban megragadhatja a mű alapideáját. Az adott mű lényege, ereje nem abban van, hogy mit értett rajta a szerző, hanem abban, hogyan hat az olvasóra vagy a nézőre, következésképp, lehetséges tartalmának kimeríthetlenségében. Az a tartalom, amelyet mi vetítünk bele, azaz viszünk a műalkotásba, a belső forma által már kétségtelenül megszabott, de egyáltalán nem biztos, hogy megfelel a szerző szándékainak, aki adott esetben magánéletének időleges, és felettebb behatárolt problémáinak hatása alatt írja művét. A művész érdeme nem abban a „minimális” tartalomban van, amelyet az alkotás közben elgondolt, hanem a megalkotott kép meghatározott rugalmasságában, a belső forma erejében, amely képes arra, hogy különböző tartalmakat hívjon életre. [...]

Az idea általánosításának és elmélyítésének lehetősége – vagyis az, amit a műalkotás önálló létének lehet nevezni – ugyanakkor egyáltalán nem jelenti az idea és a kép oszthatatlanságának tagadását, mely annak elemi feltétele. A didaktikus művek, legyen bár mégoly magvas alapgondolatuk, hamar feledésre ítéltetnek, éppen e szintézis sokszor nehezen tetten érhető hiányosságai miatt, mivel hiányos az a csíra, amely kiindulópontul szolgálhatna az egyszer már megformált anyag végtelen számú (új) meghatározhatóságához.

Talán felesleges mondanunk, hogy az önmagában álló szót csak addig lehet összevetni az egyedi műalkotással, amíg az egyes befogadók megértése közben a szó belső formájában bekövetkezett változások kisiklanak az értelmező tudat elől; a belső forma változásainak sora már az egy töből származó szavak összessége, s mindez megfelel a művek olyan jellegű sorának, mint a különböző korok epikus történetei, melyek egy típus fejlődésének képviselőiként kapcsolódnak egymáshoz.

A szóra nem tekinthetünk úgy, mint a kész gondolat kifejezésére. Ez a nézet, mint a fentiekben igyekeztünk rámutatni, sok ellentmondáshoz és tévedéshez vezet a nyelvnek a lelki gazdálkodásban játszott szerepét illetően. Éppen ellenkezőleg, a szót csakis annyiban tekinthetjük a gondolat kifejezésének, amennyiben eszközként szolgál annak megalkotásához; a belső formának, a szó egyetlen objektív tartalmának csak azért van jelentése, mert módosítja és tökéletesíti az érzékek azon aggregátumait, melyeket a lélekben fellel. Ha mármost elfogad-

juk, hogy a belső forma vagy képzet úgy viszonyul az érzéki képhez, mint a műalkotás belső formája (a kép vagy ideál) a benne tárgyiasult gondolathoz, akkor el kell vetnünk azt a közismert meghatározást, miszerint az ideál az idea „osztatlan ábrázolása”.⁹ Ellenkező esetben kénytelenek lennének elfogadni e definíció – vagyis, hogy a kész idea ölt testet a képben – következményeit is: *először* is, mivel az emberi gondolkodás nem elégszik meg a puszta képpel, hanem az idea, vagyis a kép által keltett gondolatok összessége felé törekszik, melyek a képre mint forrásukra tekintenek vissza, így a művésznak, a kész idea hordozójának semmilyen személyes indíttatása nem lenne arra, hogy azt képben is kifejezze; *másodszor*, ha ez az idea valamely rejtélyes szándék folytán mégis formába öntésre kerülne, úgy a befogadónak szánt közlése a szó szoros értelmében egyszerű továbbadás lenne, ami ellentmond minden, a megértésről vallott mértékadó nézetnek, vagyis hogy a megértés során a befogadó a külső ingerek hatására önmagában alkotja meg a tartalmat. Ezért, hacsak nem akarjuk a művészetet szükségtelen, az ember életében felesleges jelenséggé alacsonyítani, el kell fogadnunk, hogy a művészet – a szóhoz hasonlóan – nem annyira a gondolat kifejezése, inkább megalkotásának eszköze; célja pedig – hasonlóan a szóéhoz – az, hogy mind megalkotójában, mind a befogadóban valamely szubjektív állapotot hozzon létre. Egyszóval nem ερῶν, hanem állandóan létesülő ενεργεῖα. Ez határozza meg a művészet és a nyelv hasonlóságának sajátos vonásait.

A szó, pontosabban a belső forma, a *képzet* jelentősége a gondolat számára abban foglalható össze, hogy *a)* egyesíti az érzéki képet *b)* megszabja a kép tudatosításának módját. A maga hatáskörében hasonló dolgot tesz az ideál a művészetben. [...]

A művészet úgy képes ábrázolni a leggyönyörűbb és legcsábítóbb szépséget vagy a legbotránnyosabb gyalázatosságot, hogy közben maga szűziesen szép és tiszta marad. Ennek az az oka, hogy a művészi alkotás akkor tud teljes mértékben hű lenni a természethez, ha annak jelenségeit felbontja. Mégpedig úgy, hogy egyrészt a művészet minden egyes ága a dolog egy bizonyos oldalát ragadja meg, ahogyan például a szobrászat a formák plasztikus szépségét, eltekintve ugyanakkor a színek sokféle hatáslehetőségeitől, míg a festészet éppen a fényárnyék hatást, valamint a színek sokféleségét tartja szem előtt. Másrészt: az egyes önálló műalkotás mellőzi a tárgy számtalan olyan nem feltétlenül szükséges vonását, melyek ugyanakkor a valóságban adva vannak és a művészet eszközeivel ugyancsak hozzáférhetőek lennének; hasonlóképpen a szóhoz, amely oly módon jelöli meg, tegyük fel az *arany* (золото) képét, hogy megragadja egy ismertetőjegyét, jelen esetben sárga (жёлтый)* színét, miközben egyéb jegyeinek számbavételét – például csengését, súlyát stb. – a személyes befogadásra bízza.

⁹ „Wir nennen ein Ideal die Darstellung einer Idee in einem Individuum.” – W. VON HUMBOLDT: Ueber Göthe's Herrmann und Dorothea. X. Einfluss des Idealischen in der Darstellung auf die Totalität. = Gesammelte Werke. 4. Bd. Berlin, 1843. 33.

* A két szó – золото/жёлтый – az orosz nyelvben etimológiai rokonságban áll egymással. – *A szerk.*

Ami a kép egyedisége és árnyalatainak végtelen sokasága között feszülő ellentétet illeti, az a nyelv működése során is észlelt jelenség, amikor lényegében nem tudjuk megmondani, hogy miféle és hányfajta tartalmat hív életre a befogadóban az adott esetben teljesen konkrét, meghatározott képzet. Ahogyan a szó, mely kezdetben egy felettébb behatárolt, konkrét érzéki kép jele, a képzet révén lehetőséget nyújt az általánosításra, úgy a művészi kép is, mely megalkotásának pillanatában az érzéki képek roppant szűk köréhez tartozik, azonnal típusná, ideállá válik.

A nyelv szférájában a képzet segítségével, amely egyidejűleg egyesíti az érzéki sémát és választja le a tárgyat minden egyébről, azaz idealitást kölcsönöz számára, belső kapcsolat teremődik az érzetek között, amely különbözik mindenféle mechanikus társítástól. Azt a nyilvánvaló körülményt tekintetbe véve, hogy az önmagában álló szó mint mondat még nem teremt harmóniát érzeteink összességében, mivel annak csak egy jelentéktelen részét különíti el, mégis azt kell mondanunk, hogy ez a szó legalábbis feltételezi a harmónia megteremtésének kezdetét, mert képes rá, hogy más, a továbbiakban létrejövő szavak alanya vagy állítmánya legyen. Az érzetek meghatározott csoportját egyesítő szó egyebek között arra törekszik, hogy belülről egyesüljön egy másik, a hozzá legközelebb álló érzetek összességét hordozó szóval, és eme törekvés előfeltételét maga a – szóban egyesített – kép alkotja: a két szóból álló mondat, amely két képet kapcsol össze, ugyanakkor egy ítélet megjelölése, melyről tudjuk: egy érzéki kép felbontását eredményezi. Az első lépés azon az úton, melyen az embert a nyelv vezeti, arra ösztönöz, hogy bejárjuk a rokon jelenségek egész körét. [...]

Humboldt, miután megállapítja, hogy a művészi teljesség terén és a katarzisz művészetében, vagyis abban, hogyan lehet korlátozott számú adott jelenség kapcsán megrázni az ember egész valóját,¹⁰ még senki sem tudta meghaladni az antik mestereket, így folytatja:

¹⁰ „Pindarosz bármely himnusza, a tragédiarók bármely nagy kórusa, Horatius bármely ódája, habár végtelenül sokszínű változatossággal, de lényegében egy és ugyanazt a kört járják be. A költő mindenütt az istenek magasztosságát, a sors mindenhatóságát és az ember függőségét ábrázolja, de vele együtt a lélek nagyságát és bátorságát is, mely lehetőséget ad számára, hogy megküzdjön a sorssal és fölébe kerekedjen... Nemcsak Homérosz egész életművében, de minden egyes énekben, mindenütt az élet tárulkozik fel előttünk, a maga teljes világosságában. A lélek egyszerre, könnyedén és biztosan eldönti, hogy mik vagyunk, mivé lehetünk, hogyan szenvedünk és gyönyörködünk, miben van igazunk és miben tévedünk.”

„Jede Hymne des Pindar, jeder größere Chor der Tragiker, jede Ode des Horaz durchläuft, nur in unendlich abwechselnder Mannigfaltigkeit, denselben Kreis. Immer ist es die Erhabenheit der Götter, die Macht des Schicksals, die Abhängigkeit des Menschen, aber auch die Größe der Gesirnung, und die Höhe des Muths, durch welche er sich gegen das Schicksal zu behaupten, oder gar über dasselbe zu erheben vermag, welche der Dichter schildert. Und wie anders, wie lebendiger, reicher, sinnlich-klarer noch ist eben dies im Homer gezeichnet! Nicht bloß in seinem ganzen Gedicht, in jedem einzelnen Gesange, fast in jeder einzelnen Stelle liegt das ganze Leben offen und klar vor uns da, daß die Seele auf einmal leicht und sicher, was wir sind und vermögen, was wir leiden und genießen, wo wir recht thun und wo wir fehlen, entscheidet.“ – W. VON HUMBOLT: Ueber Göthe's Herrmann und Dorothea. VIII. Zweiter Vorzug der Kunst in ihrer letzten Vollendung: Totalität. – Zwiefacher Weg, dieselbe zu erhalten. = Gesammelte Werke. 4. Bd. 29.

„Innen van az a nyugalom melyet a tiszta érzületű lélek az antik művek olvasásakor érez; az ókori szerzők még a szenvedélyes feszültség vagy a letaglózó kétségbeesés állapotát is fel tudják oldani, a lelki nyugalom, vagy a felemelő hősiesség felé vezetve az olvasót. Erre az erőt árasztó nyugalomra különösen akkor van szükség, amikor az ember teljes egészében áttekinti [*Potebnya kiemelése*] a világhoz és önnön sorsához való viszonyát. Ha megáll ott, ahol a rajta kívül álló erők vagy saját félelme lelki egyensúlya felbomlásával fenyegetnek, csakis akkor következik be a nyugtalanság és a kétségbeesés állapota (verzweifelnder Missmuth). Ekkor lesz számára igazán hasznos az a dolgok sokaságában kijelölt pont, ahol a harmónia és a nyugalom hamarosan helyreállhat, ahogy a sorssal való számvetés súlyos pillanataiban (in diesen Augenblicken einer ernsten Rührung) az ember bejárta a fantázia által megjelenített jelenségek körét.”¹¹

A művészet megnyugtató hatásának volta éppen abban rejlik, hogy a művészet ideális, tehát miközben kapcsolatot teremt a jelenségek között, letisztulttá és egyszerűvé teszi a gondolatot, rálátást ad és tudatosítja – elsősorban a művész számára; ugyanígy a szó megnyugtató hatásának ereje a kép képzetté alakulásának következménye. A képzet és az ideál részekre bontják az embert igazán nyugtalanító érzést, megszüntetik annak hatalmát felette és múlt idővé változtatják. A nem tárgyiasult lélekállapotot maga alá rendeli a szóban vagy a műalkotásban tárgyiasult tudat – és annak alárendelve magát a további lelki élet alapjává válik. Ezen a ponton a szó és a műalkotás a művész fejlődési periódusainak végpontjához érkezett, mely egyben lelki fordulatot is jelent számára. A költők vallomásai – akik közül az egyik a versek segítségével igyekezett megszabadulni a gondolatait régóta kínzó erős látomástól,¹² a

¹¹ „Daher die beruhigende Wirkung, die jedes rein gestimmte Gemüth bei der Lesung der Alten erfährt; daher, daß sie auch den leidenschaftlichsten Zustand heftiger Auswallung oder erliegender Verzweiflung allemal zur Ruhe herab – und zum Muth hinaufstimmen. Denn diese, Kraft einhauchende, Ruhe fehlt niemals, sobald nur der Mensch sein Verhältniß zu der Welt und dem Schicksale ganz übersieht. Bloß wenn er gerade da stehen bleibt, wo die äußere Macht seine innere Kraft, oder seine innere Heftigkeit, das äußere Gleichgewicht zu überwältigen droht, entsteht verzweifelnder Mißmuth, und so günstig ist die ihm in der Reihe der Dinge angewiesene Stelle, daß Harmonie und Ruhe immer sogleich zurückkehren, als er nur den Kreis der Erscheinungen vollendet, welche ihm die Phantasie in diesen Augenblicken einer ernsten Rührung, in welcher er mit dem Geschick Rechnung hält, vorführt.” – i. m. 28–29.

¹² „...Этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался – стихами.”
(М.Ю. ЛЕРМОНТОВ: Сказка для детей)

„És ifjúságom álmai között
Ez a látás sok évig üldözött...
Majd más álmokkal is szakítva nyersen,
Meváltam tőle mindörökre — versben.”
(JURIJ LERMONTOV: Gyermekmese. Ford. Áprily Lajos.)

másik saját rossz tulajdonságaival ruházta fel hőseit – ragyogó példái annak, hogy a művészet is az öntudat eszköze.

Ha tehát úgy találjuk, hogy a műalkotás három összetevő szintézise (a külső formáé, a belső formáé és a tartalomé), öntudatlan alkotótevékenység eredménye, a gondolat és az öntudat kifejlődésének eszköze, azaz hasonló jegyeket mutat, mint a szó, és megfordítva: a szóban feltárulkozni látszanak az idealitás és a teljesség jegyei, melyek a művészet sajátosságai, arra a következtetésre juthatunk, hogy a szó maga is művészet, mégpedig költészet.

Nyilvánvalóan más belső igény teszi szükségsszerűvé a plasztikus művészet vagy a zene megjelenését, és más a szóban létrejövő költészetét: az egyes művészeti ágak a lelki élet különböző oldalait fejezik ki, s már csak ezért sem helyettesíthetők egymással.

„A szobor egyes részeit még csak szavakba tudjuk önteni – mondja Lazarus –, sőt akár mindet is, utalások sorozatával (mint pl. magas homlok, göndör szakáll, hosszú fürtös haj, magasztos kifejezésű arc), de pontos ábrázolást a szavak révén nem tudunk elérni; a méretek és hajlatok matematikai képleteivel pedig csak akkor, ha mi – mint a megszemélyesült matematika – a különböző képletek végtelen sokaságát úgy tudnánk megalkotni, hogy egyben egy szemléletes képpé alakítjuk.”¹³

De egy ilyen hihetetlen munka, vagyis a szobornak egy másik nyelvre való átültetése, ekkor sem érné el célját, mert a kívánt esztétikai hatást nem a szavak vagy a képletek összességétől várhatjuk, hanem megkomponálásuk eredményétől, vagyis magától a szobortól. Ugyanezt mondhatjuk az építészetről, a festészetről és a zenéről, mind egymáshoz, mind a költészethez, a nyelvhez, valamint az általuk meghatározott tudományhoz való viszonyuk alapján. Az emberi gondolkodás különböző irányai nem ismétlik meg egymást, mert nem esetlegesek és kívülről jövők, hanem az ember belső lényegéből fakadnak.

Az, hogy a művészet egyik ága sem helyettesíthető egy másikkal vagy a szóval, nemcsak nem mond ellent a közöttük lévő kapcsolatnak, hanem inkább magától értetődően megköveteli azt, s ezen alapulva az egyik művészeti ág a másik létrejöttének feltételévé válik. Anélkül, hogy egy olyan fontos és nehéz népi-pszichológiai kérdés megoldására vállalkoznánk, mint a költészet jelentősége a művészetek történetében, csak emlékeztetni szeretnénk a költészet elsődleges voltára, vagyis arra, hogy a költészet megelőzi a művészet minden más ágát, pusztán azon egyszerű oknál fogva, hogy már az első szó is költészet. Kezdetben a művészetek, ha nem is kizárólag, de alapvetően a vallást szolgálják, amely csak a nyelvben és a költészetben fejlődik tovább. Előbb kezdi el uralni az ember a tagoltságot és a szót, azaz a költészet anyagát, mintsem hogy megbirkózna saját

¹³ M. LAZARUS: Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze. 2. Bd. Berlin, 1856–1857. 222.

hangjával, nem is szólva arról a technikai fejlettségről, amit a plasztikai művészetek igényelnek. Ez ad egyébként magyarázatot arra, hogy a homéroszi énekek miért előzik meg jóval a szobrászat és az építészet felvirágzását az ókori Görögországban, vagy hogy a népköltészet legtokéletesebb alkotásai általában miért azokban az időkben keletkeztek, amikor az emberek még nem voltak képesek sem megérteni, sem megalkotni semmiféle szobor vagy kép elnevezésre érdemes alkotást. Ha elfogadjuk, hogy a népköltészet, mint a nyelv is, személytelen alkotás, megtaláljuk az említett jelenség további okát is, mivel az építészet, a szobrászat és a festészet a művész személyiségének a tömegeből való bizonyos kiemelkedését, elkülönülését feltételezi, bizonyos fokú öntudatot és a természet megismerésének lehetőségét, melynek alapjait ismét csak a nyelv veti meg.

Kezdetben a szóban és a költészetben összpontosul a nép egész esztétikai léte, bennük rejlik a többi művészet csírája abban az értelemben, hogy a tartalom összessége, mely csak általuk válik hozzáférhetővé, eleinte úgy jelentkezik, mint egyfajta, még ki nem fejezett és nem tudatosult kiegészítés a szóhoz. Nagymértékben vonatkozik ez a zenére is. Habár az egyes művészetek kiválása a szóból már régen lezajlott, és a társadalom felsőbb rétegeiben feledésbe merült, a zene pedig már régen önálló művészetté vált, amely az esetek többségében nem igényli, és mint látjuk, nem feltételezi a szót, a népi kultúrában mégis szinte a szemünk láttára megy végbe a zene különválása a költészettől. Csak a legutóbbi időkre tehető, hogy a dalokat a refrén kedvéért éneklük, és a különböző panelek mechanikus összekomponálásából, a tartalomtól függetlenül is születhet dal; ez a folyamat egyfelől a népköltészet hanyatlását feltételezi, mely a nyelv sorsától függ, másfelől a zenei motívumok bonyolultabbá válását, vagyis azt a törekvésünket tükrözi, hogy a művészetben eltárgyasítva elkülönítsük és tudatosítsuk magunkban a szavakkal ki nem fejezhető érzést. [...]

A költészet a kép és az idea közötti kapcsolatot nem bizonyítja – állítja, mint a lélek közvetlen imperatívuszát; a tudományban egy tény alárendelése a törvénynek feltétlenül bizonyítást igényel, s az igazság mértéke épp a bizonyítás erejében van. Mivel a bizonyítás mindig az eredeti tények elemeire bontásával kezdődik, az előbbieken kifejtett gondolatot így is megfogalmazhatjuk: a költői kép nem bomlik fel, miközben kifejti esztétikai hatását, a tudományos tényt viszont annál jobban megértjük, minél inkább feldaraboljuk, azaz ítéletté alakítjuk. Ebből következik, hogy minél könnyebben appercipiáljuk a költői képeket, és minél nagyobb élvezet forrásává válik ez számunkra, annál tökéletesebbnek és befejezettebbnek érezzük azokat; azonban minél jobban elsajátítjuk és megértjük a tudományos tényt, annál inkább meghökkenünk tökéletlenségén és kidolgozatlanságán. Számos olyan, a költészet által alkotott kép létezik, melyhez sem hozzáadni, sem elvenni belőle nem lehet; de nincsenek és nem is lehetnek tökéletes tudományos munkák. Költészet és próza szembenállása még világosabbá válik, ha vizsgálódásunkat legegyszerűbb alkotóelemeik, a képzet és a fogalom viszonyának síkjára helyezzük. A nyelvben a költészet közvetlenül a mindenfajta átdolgozástól mentes érzetekhez kapcsolódik; a képzet, akárcsak az ideál a művé-

szetben, mely arra hivatott, hogy egyesítse az érzéki képet, a szó apperpciálása-kor mindaddig nem veszíti el jelentőségét, míg az érzéki képből nem alkotta meg a fogalmat, és nem olvadt fel ez utóbbi ismertetőjegyeinek sokaságában. A tudomány szintén a valóságra irányul, de csak arra, amivé a valóság lett, miután a szó formáján keresztüljutott; a tudomány ugyanakkor nem tud meglenni a fogalom nélkül, ami viszont a képzetet feltételezi; arra törekszik, hogy a fogalmat a valósággal összevetve, azokat valami módon szinkronba hozza, kiegyenlítse, de mivel az ismertetőjegyek mennyisége az érzetek minden egyes körében gyakorlatilag kimeríthetetlen, a fogalom sohasem válhat zárt egésszé.

A tudomány szétdarabolja a világot, hogy azután újra fölépítse mint fogalmak mutatós rendszerét; de minél közelebb jut e kívánt célhoz, annál jobban el is távolodik tőle, és a logikai építmény rögtön összeomlik bármely, oda nem illő tény következtében, a tények száma pedig végtelen. A költészet előre figyelmeztet rá, hogy a világ harmóniájának megismerése analitikus úton lehetetlen; pusztán utal erre a harmóniára a maga konkrét képein keresztül, melyek nem követelik meg az érzetek végtelen sokaságát, s a fogalom egységét a képzet egységével helyettesítve valamelyest kárpótlást nyújt a tudományos gondolat tökéletlenségéért, kielégítve egyben az ember ama veleszületett igényét, hogy mindenütt egészet és tökéletest lásson. A költészet hivatása nemcsak abban áll, hogy előkészítse a tudományt, hanem hogy időlegesen felépítse és befejezze a tudományt a földtől nem túl magasra emelt építményét. Ebben áll a költészet és a filozófia régen megfigyelt rokonsága. A filozófia azonban csak kevesek számára hozzáférhető; nehéz súlyokkal terhelt léptei nem sugallnak bizalmat az élet egyoldalú töredékességével elégedetlen érzés számára, és túl lassan nyújt gyógyírt az ebből fakadó erkölcsi szenvedésekre. Ebben az esetben a művészet siet az ember segítségére, különösen a költészet és a vele eredetileg szorosan összefüggő vallás.

A gondolkodás egész vívmánya szubjektívnek mondható a szó mind tág, mind szűken vett értelmében, azaz bár a külvilág által meghatározott, mégis személyes alkotás eredménye; de ezen a mindenre kiterjedő szubjektivitáson belül mégis jól körül tudjuk határolni azt a fajta objektivitást, amelyhez a tudományt kapcsoljuk, és azt a szubjektivitást, amelyhez a művészetet. Ennek oka a következő: a művészetben a mindenki számára közös tapasztalatot csak a kép jelenti, mely mindenki más úton jön létre, és csak a kép által keltett megbontatlan (valóságos és fölöttébb személyes) érzésben összpontosul; a tudományban viszont nincs kép, és az érzésnek csak mint a kutatás tárgyának van jelentősége; a tudomány egyetlen építőanyaga a fogalom, mely a képnek a szóban már tárgyiasult jegyeiből áll össze. Ha tehát a művészet a lelki élet számára elsődlegesen adottak tárgyiasulásának folyamata, akkor a tudomány nem más, mint a művészet tárgyiasulásának folyamata. A gondolkodás objektivitásának fokában fennálló különbség pedig megegyezik az elvontság fokában fennálló különbséggel: a legelvontabb tudomány, a matematika – melynek állításaihoz férhet a legkisebb kétség – nyújt legkevésbé teret a személyes nézőpont érvényesítésének.

Sok minden készlet minket arra, hogy úgy gondoljuk: már köznapi gondolkodásunk is, mely nyilvánvalóan csak a dolgok felületén siklik el és mindenfajta mélységet nélkülöz, nos, még ez a gondolkodás is egy nagyon bonyolult és viszonylag kései jelenség, s majd ez alkotja meg a tudományos analízis eredményeit, amely tehát egy még felületesebb gondolkodást feltételez. Erről könnyen meggyőződhetünk, ha összehasonlítjuk beszédnyelvünk elvontságát az egyszerű emberek hétköznapi nyelvének poézisével, s rácsodálkozhatunk az egyszerű nép világképének számunkra már elérhetetlen teljességére. Amíg például a művelt embert mindenfelől megoldatlan rejtélyek veszik körül, és az összefüggéstelen, töredékes jelenségek halmazai között csak *feltételezni* tudja a kapcsolatot és a harmóniát, a népköltészet számára ez a kapcsolat nagyon is valóságosan és kézzelfoghatóan létezik, számára nincsenek a tudásban fehér foltok, s az evilági vagy túlvilági lét nem rejt titkokat. A tudomány lassan, de biztosan lerombolja ezt a szűkös, ám gyönyörű egészet, és mérhetetlenül kiszélesíti a világ határait (a költészet uralma ugyanis csak addig lehetséges, amíg a föld számunkra ott végződik, ahol összeér az éggel, és csaknem teljesen lehetetlen azt a kérdést feltennünk, vajon mi tartja a tengert, amelyben a földet hátán hordozó bálna úszik stb.); de a tudomány egyúttal kisebbiteni is igyekszik a már megismert jelentőségét a még ismeretlenéhez képest, s az elsőt csak ez utóbbi jelentéktelen töredékének tekinti. Egyébiránt a művészi és tudományos tevékenység egymással ellentétes tulajdonságai között normalizált viszonyoknak kell fennállnia, egyfajta egyensúlynak, melynek felborulása szenvedéssel jár az ember számára. Ahogy a mítoszok magukba olvasztják a tudományos tételket, ugyanígy a tudomány sem számúzi sem a költészetet, sem a hitet, hanem mellétük létezik, bár a határokat illetően vitában áll velük.

A szó csak azért lehet a gondolat orgánuma, világ-, valamint önmegismerésünk további fejlődésének elengedhetetlen feltétele, mert elsődlegesen szimbólum és ideál, s rendelkezik a műalkotás minden sajátosságával. Idővel azonban elveszti e sajátosságait, mint ahogy az irodalmi mű is, mely olyan hosszú életű, mint a szó, megszűnik önmagával azonos lenni. Megváltozásukat nem valamilyen rajtuk kívül álló okoknak köszönhetik, hanem mindez azzal van összefüggésben, hogy egyre jobban beteljesítik legközelebbi céljukat, mind a beszélőben, mind a hallgatóban egyre nő a kép által életre hívott gondolatok száma, vagyis, úgymond, saját kifejlődésük következtében egyre inkább elveszítik konkrétságukat és képszerűségüket. Például az a közmondás, hogy „a csőre hoz bajt a harkály fejére” (mivel a vadász a kopácsolásáról megismeri, kilesi és megöli¹⁴) a beszélő számára kezdetben csak egy konkrét esethez kötődött; a hallgató lelkében azonban már tágabb jelentésre tett szert, azaz a benne foglalt kép egy ideát hívott életre, és az egyedít általánossá alakítva azt általában a harkállal és az emberrel megesett történetekhez rendelte. [...]

¹⁴ В. С. КАРАЦИЋ: Српске народне пословице и друге различне, као оне у обичај узете ријечи. Беч. 1849.

Hasonló jelenségre példaként vegyünk különálló szavakat. A régi időkben igen elterjedt volt az a hiedelem, hogy az embert bizonyos őselemek alkotják, melyek közül az egyik túlsúlya felelős az erkölcsi tulajdonságokért. Egy kéziratot gyűjteményből való leírásban, melyet Kosztomarov idéz, ezt olvashatjuk: „ha a teste földből van – az ember szótlan és komor; ha a vére tengerből – hűvös; ha a testmelege tűzből – haragos és lobbanékony; *ha a csontja kőből – fősvény és könyörtelen*”¹⁵ stb. Elegendő, ha most csupán az egyik őselemről, a kőről szólnunk néhány szót. A fent említett kapcsolat a kő és a csont képzete, valamint a fősvényesség között már csak azért is teljes mértékben közkeletű, mivel maga a nyelv hoz számtalan példát a kő és a csont jelentésének a fősvényesség jelentésébe való átalakulására.

A fősvényeséget olyan tömör, összehrészelt és kemény tárgyak formájában képzeltek el, mint a kő, a csont vagy a fatönk. Az, hogy ilyen módon szemlélhessünk egy emberi tulajdonságot, valamint hogy a belső formát ennyire megőrizze az emlékezet, csak addig lehetséges, amíg a fősvényességnek kizárólag egyik elemére koncentrálnunk, mégpedig a fősvény másokhoz való viszonyára, azaz hajlíthatatlan merevségére, és nem látjuk, hogy a merevséget távolról sem mindig lehet a fősvényességgel azonosítani. Minél sikeresebben halad az általánosítás és az elmélyítés folyamata, mely felé a szó irányítja a gondolatot, annál kevésbé van szükség a gondolat kiindulásának kezdőpontjára (azaz a belső formára). Vagyis ha eljutunk a fősvényesség fogalmáig, amely a földi javakban való felfokozott és abnormalis tobzódást helyezi előtérbe a valódi gyönyörrel szemben, az olyan szavak, mint a *маклак* (ócskás, zsibárus), *жула* (zsugori) szükségszerűen elvesztik szemléletes jelentésüket, feloldódnak a többi ismertetőjegy tömegében, melyek fontosabbak számunkra, és véleményünk szerint jobban megfelelnek a valóságnak. Ilyenformán a fogalom kifejlődése az érzéki képből és a szó poézisének elvesztése egymást kölcsönösen feltételező jelenségek; az egyetlen ok tehát, amely a szónak ama minden nyelv számára közös törekvését tükrözi, hogy pusztán a gondolat jelévé váljon – pszichológiai; másképp nem is lehet, hiszen a szó nem szobor, amit elkészítenek, majd kitesznek esőnek-szélnek, hanem csak akkor él, ha kimondják; anyagát, a hangot tökéletesen átítatta a gondolat, és minden hangváltozás, mely elhomályosítja számunkra a szó jelentését, magából a gondolatból fakad.

De bármilyen mélységet és elvontságot érjen is el gondolatunk, nem mondhat le arról a szükségszerűségről, hogy visszatérjen – mondjuk így, felfrissülésképpen – kiindulópontjához, a képzetéhez. A nyelv a költészetnek nem pusztán nyersanyaga, mint ahogy a szobrászaté a márvány; a nyelv maga a költészet, de ezzel együtt mégsem jöhet létre benne költészet, ha a szó szemléletes jelentése feledésbe merült. Ezért a népköltészet, ahol a feledés csak kis mértékű, felújítja a szó érzéki oldalát, így hozva működésbe a fantáziát az ún. epikus kifejezések segítségével, melyek olyan állandósult szókapcsolatok, ahol az egyik szó a

¹⁵ Н. И. КОСТОМАРОВ: Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях = Современник 1860. 10. 503–564.

másik szó belső formájára utal. Népköltészetünkben még viszonylag sok, pusztán két szóból álló egyszerű jelzős formula létezik. Eltekintve e formulák ama különbségeitől, melyek az őket alkotó tagok szintaktikai jelentéséből fakadnak: „мир = народ” (világ = nép), „красна девица” (szép lány), „косу чесать” (haját fésülni), „плакать = рыдать” (sírni = zokogni) stb., csupán annyit jegyzünk meg, hogy e kifejezések célja – azaz a belső forma felidézése a tudat számára – különböző mértékben és különböző eszközök segítségével teljesül. Az olyan típusú szóösszetételben, mint a „косу чесать” a szavak szemléletes jelentése között igen közeli a rokonság, hiszen mindkét szó ugyanabból a töből származik. A különbség a teljes tautológiához képest (mint pl. „дело делать” (tenni a dolgot) csak annyi, hogy a hangalaki rokonság itt már némileg elmosódott. Az olyan állandósult kifejezéseket, mint *чорна хмара* (fekete sötétség), *ясная зоря* (világos pirkadat), *червона калина* (vörös bogyó) már csak azért sem lehet teljesen tautologikusnak nevezni, mert bár a *чорна хмара* összetételben a ‘хмара’ szó már önmagában is valami feketét jelent, azonban a fekete színről benne foglalt képzet kétségtelenül más, mint a ‘чёрный’ szóban. Az etimológiai kutatás minden nyelvben talál néhány olyan szótövet, amely nem tagolható tovább, és látszólag azonos jelentéssel bír (mint pl. az -u- (-i-) tő, ahonnan az *уды* (megyek) szó származik, valamint a -ми- (-mi-) tő, lásd *мир* (világ), *мера* (mérték), *мена* (csere), azonban mind teoretikus megfontolások alapján, mind a belőlük képzett szavak különbözősége miatt azt kell feltételeznünk, hogy ezek a tövek eredetileg eltérő jelentésűek voltak. Még messzebb került egymástól a szavak belső formája az olyan kifejezésekben, mint *дрібен дощ*, ahol az állandó jelző nem az általa jelzett szó belső formáját világítja meg, hanem annak szinonimáját (vö. a cseh *siřno prřeti*, ahol a jelző annyit tesz ‘csekély, apró’, de a jelzett *prřeti* ‘esik’ (*prř* – eső) rokon a *прах* (hamu), *пыль* (por) szavakkal, és azt jelenti ‘szital az eső’), ahol a két szót tehát egy harmadik, ki nem mondott kapcsolja össze, amelyet gyakran már el is feledtek, vagyis a jelzős kifejezés él még ugyan, de már nehezen értik. Sok hasonló kifejezésben világosan látszik, hogy megalkotásakor a nép nem az új érzet sajátosságaiból indult ki, hanem öntudatlanul is a szó elfeledett belső formájának felújítására törekedett. Vegyük például az állandó jelzőt: *берег – крутої* (magas part); számtalan megfigyelés bizonyíthatja, hogy a part egyáltalán nem mindig magas, sőt lépten-nyomon előfordul, hogy ha az egyik part magas, a másik éppen alacsony, ennek ellenére a jelző megmarad, mivel a *берег* szó nálunk régen hegyet jelentett, ahogy most a szerbeknél a *брујез*, és kétségkívül rokonságban állt a német *Berg* szóval. Végül az is lehetséges, hogy a jelző nem az általa jelzett szó szinonimáját világítja meg, hanem azt a szót, amellyel ez utóbbi még szorosabb belső kapcsolatban áll, például a *горькие слёзы* (keserű könnyek) összetételben a könnyek a bánatból (*горе*) fakadnak, a bánat pedig keserű (*горько*). Világos, hogy itt nem arról a mindennapos, tisztán szintaktikai változásról van szó, amely során a korábbi állítmány jelzővé alakul: az olyan kifejezésnek, mint a *fekete kutya*, mely predikatív kapcsolatot feltételez a két szó között (a kutya feke-

te) természetesen megfelel a *keserű könnyek* példája, amely a *könnyek keserűek* állítást feltételezi; ez utóbbi azonban állandósult epikus kifejezés, mivel a két szó összekapcsolása nem közvetlenül az érzéki kép egysége révén jött létre, mint a *kutya fekete* esetében, hanem közvetett módon, magában a nyelvben tükröződő kapcsolat révén. Az ilyen formulák a többi között fontos jelzésként szolgálnak az etimológus számára.

Mivel az epikus formulák összetevői közötti viszonyok fokozatosan egyre bonyolultabbá váltak, a valóságban nehéz őket megkülönböztetni a nem epikusaktól, melyekkel észrevétlenül összeolvadtak. Annyi azonban bizonyos, hogy minél mélyebbre ás az ember a népdalok, a mesék és a közmondások szövegébe, annál több ilyen összetélt fog találni, amelyek törvényszerűen feltételezik a szavak előző életének belső formáját, míg a modern műalkotásokban a belső forma ilyen érzékelése csak véletlenszerű, de nincs is rá szükség, hiszen hiányát senki sem észleli (lásd ugyanakkor Gogolnál a „*лапы-листы*” (mancs-levelek) összetélt, ahol a jelző azonos származású a *лист* (levél) szóval, vö. a litván *lāpas* 'falevél' vagy az orosz *лепесток, лопух* (szírom, útilapu) szavakkal). Természetesen nem a nyelv megértésének hiányáról beszélünk általában, hanem arról, hogy a modern szerzők nem itatódtak át annyira a nyelv múltjával, mint az egyszerű népköltészet. [...]

Számunkra mindenesetre több mint valószínű, hogy a varázsigékben, a ráolvasásokban – vagy ahogyan manapság nevezik, a szimpatikus eszközökben – és az ehhez hasonló, nyelvi alapú jelenségekben, az ember először tudatosította magában, következőképp először alkotta meg az okság fogalmát. Nehéz lenne megmagyarázni, vajon miért kezdték el tűzzel gyógyítani a betegségeket (pl. az orbáncot), ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy a nyelvben előzőleg már létezett a tűz és a betegség kapcsolata, mivel a betegséget tűz formájában képzeltek el; senkinek sem jutott volna eszébe hazug szóbeszédeket terjeszteni a harang öntése közben, hogy ettől annak hangja csengőbb legyen, ha korábban a tudatban nem történt volna meg a közelítés a csöngés és a beszéd, híresztelés között. Ehhez hasonló összefüggések a nép számára a mai napig léteznek, korábban pedig a világ összes jelensége összefüggött egymással.

A jelenségek között ily módon megállapított kapcsolat szubjektívnek tűnik, mondjuk egy olyan kapcsolat felől nézve, melyet igaznak vélünk, és évezredek értelmi erőfeszítések révén vált világképünk részévé; de szubjektív és objektív fogalma felettébb viszonylagos, hisz minden biztonnyal eljön az az idő, amikor mindazt, ami ma a természet objektív sajátosságának tűnik, majd mint korunk jellemző nézetét fogják értékelni. Ahhoz, hogy megértsük a nyelvben megtett, a hasonlattól az ok-okozati összefüggésekig vezető út jelentőségét az ember számára, ezt a kezdetleges oksági kategóriát nem a viszonylag alacsony fokú szellemi tevékenység statikus végeredményeként kell elképzelnünk, hanem mint az új megismerésének eleven eszközét. Nincs könnyebb, mint a személyes érdemeink nélkül szerzett magaslatról, ahová az emberiség legújabb kori fejlődése állított

minket, megvetéssel tekinteni mindenre, ami tőlünk már meghatározott távolságra került. Fennen hirdetjük, hogy már nem hiszünk a babonákban és a jóslatokban, nem vagyunk pogányok, és különösebb szellemi erőfeszítés nélkül a beteges képzelet romlott gyümölcsének, lázálomnak titulálunk mindent, ami a mítoszok alkotásával kapcsolatos. De még ha tökéletesen meg is vagyunk győződve a jelenségek és a közöttük fennálló viszonyok effajta gyermeketeg, a nyelvben tükröződő megértésének jogosultságáról, meglehetősen nehéz áthidalni azt a szakadékot, amely ezt a típusú megértést a tudományos megértéstől elválasztja. [...]

A nyelv sok bizonyítékot szolgáltat arra, hogy az olyan jelenségek, melyeket úgy tűnik, közvetlenül megértünk és könnyedén szavakba foglalunk, valójában a gondolkodás hosszan tartó előkészületeit feltételezik, és a megelőző, már elfeledett instanciák sorában csak az utolsó lépcsőfokot foglalják el. Ilyenek például a 'futni' (*бежать*), 'csinálni' (*делать*) tevékenységek, a tárgyak közül pl. a testrészek stb. Példának okáért tegyük fel, hogy a *сп, зап* szó (vagy valamely még régebbi hangalakja) eredetileg égést (*горение*), tüzet (*огонь*) jelentett. Később ebben a szóban appercipiálódott a gyújtós, a tüzelőanyag megfogyatkozása az égés közben, csakúgy, mint a tűz körül elfogyasztott ennivaló megfogyatkozása is, ebből származik a *жреть*, (a szlovén *žreti*, *žrém*), illetve az orosz *жрать* 'falni, zabálni', 'enni' jelentés is. A szóban ez utóbbi jelentés által tudatosult a torok (*горло*) érzéki képe, melyet kezdetben úgy képzeltek el, mint az étel elpusztítóját, behabzsolóját, hasonlóan a tűzhöz. Később ez a jelentés olyan képeket appercipiált, melyeket ugyanezek vagy ehhez hasonló hangok jelöltek: az ukrán *джерело, зирло* (száj, torkolat), az orosz *жерло* stb. Az e szavakban meghatározó 'lyuk, nyílás' jelentés, úgy tetszik, sokrétűbb, mint az emberi torok, és meglehetősen eltávolodott az eredeti 'tűz' jelentéstől, amelyet már nem is idéz emlékezetünkbe: A gondolat elfelejtésének foka egyenesen arányos olyan más gondolatok mennyiségével, amelyek az adott pillanatban elválasztják őt a tudatban található B gondolatától; ennek köszönhetően az előbbi példában a gondolkodás úgy képes összpontosítani a 'nyílás' jelentésre, hogy közben nem járja végig visszafelé a tudatosulásához vezető utat.

Annak arányában, ahogyan a gondolat a szó segítségével idealizálódik és megszabadul a közvetlen érzetek őt lefojtó és fölaprózó hatása alól, maga a szó egyre inkább elveszíti képszerűségét.¹⁶ Ez veti meg a próza alapjait, melynek lényegét a gondolat bizonyos összetettsége és elvontsága adja. Hogy hol kezdő-

¹⁶ Sehöl sem ejtettünk szót a formális, vagy ahogy Humboldt mondja, a „perszonális” szavak keletkezéséről, melyeknek „kizárólagos tartalma a személyiség vagy a személyiséghez való viszony kifejezése” (W. VON HUMBOLDT: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. § 13. Genauere Darlegung des Sprachverfahrens. Wortverwandtschaft und Wortform. § 14. Isolierung der Wörter. Flexion und Agglutination. = Gesammelte Werke. 6. Bd. 114., 116., 122.), de feltételezzük, hogy ezek a szavak, hasonlóan az „objektív, leíró, elbeszélő, mozgást kifejező stb. a személyiségre nem vonatkozó szavakhoz”, egykoron szintén nem voltak híján a költői képszerűségnek.

dik a próza, azt ugyanúgy lehetetlen megmondani, mint pontosan meghatározunk azt, mikor válik a gyermek ifjúvá. A próza első megjelenése az írásbeliségben ugyanis nem jelölheti megszületésének időpontját, hiszen ha a prózában a szavak pusztán a jelentések jelei, s nem pedig – mint a költészetben – konkrét, jelentést életre hívó képek, akkor a prózának már korábban is léteznie kellett a beszélt nyelvben.

A gondolkodás természetes fejlődésének arányában a prózai elemek száma folyamatosan növekszik a nyelvben; az olyan formális szavak képzése, mint pl. a nyelvtani kategóriák, a beszéd plaszticitásának aláásását jelentik. A próza mindenestre nem teljes vértzetben született meg, ezért is állíthatjuk, hogy korábban kevésbé volt meghatározó, mint napjainkban. Mindazonáltal, anélkül, hogy ellentmondanánk ama gondolatnak, hogy a belső forma különböző fokú továbbélése az egyes nyelvekben jelentős mértékben meghatározza a nemzetek kisebb-nagyobb mértékű költői hajlamát, s az olyan kristálytisztá, áttetsző nyelvek, mint a szláv vagy a germán jobban elősegítik az egyén költői alkotókedvét, mint pl. a francia, meg kell jegyeznünk, hogy nincs a nyelvnek olyan állapota, ahol a szó – így vagy úgy – ne tudna költői jelentésre szert tenni. Ami bizonyos, hogy a költészet karakterének a nyelv elemeinek sajátosságától függően kell változnia; azaz függ az alkotóelemeket alakító gondolat irányultságától és a kialakulásukhoz szükséges lépcsőfokok mennyiségétől. Az irodalomtörténetnek egyre közelebb és közelebb kell kerülnie a nyelvtörténethez, mely nélkül ugyanúgy tudománytalaná válik, mint az élettan a kémia nélkül. [...]

(*A. A. Потебня: X. Поэзия. Проза. Сужение мысли. = Мысль и язык (1862). = A. A. Потебня: Слово и миф. Москва, 1989. 160–200. [Rövidített változat.]*)

(*Fordította: Horváth Géza*)

OLGA FREJDENBERG

Motívumok

1. A SZÜZSÉ GENEZISE

Az irodalmi alakokról szólva lényegében motívumokról kell beszélünk, olyan motívumokról, amelyek irodalmi alakként stabilizálódtak; az irodalomban szereplő alak morfológiája nem más, mint szüzsés motívumok morfológiája. Egyébként sem a cselekvés, sem a dolog vagy a beszéd tartománya – az őket létrehozó gondolkodás felől szemlélve – nem mutatkozik meg önálló vagy elkülönült jelenségeként: a valóság képként való megértésének törvényszerűségei alapján jönnek létre, szemantikai értelemben megismélik egymást. Önálló fabulák nem alakulhattak ki; a konkrét és komplex gondolkodás nem alkothatott önálló, elvont szüzsés működést. Sőt, a szó sem önálló tényezőként, hanem (a mi fogalmi nyelvünkön) egy kozmogonikus folyamat részeként jelent meg, reduplikálva az élet egészének lefolyását. Éppen ezért joggal várhatjuk, hogy e szó tartalmi vonatkozása nem egyszerűen valamiféle fabulát jelenít meg, hanem ugyanannak a kozmogóniának a létrejöttét. Mivel a szóbeli kultúrát teljes egészében a gondolkodás alapozta meg – nemcsak a szemantika vonatkozásában, de morfológiailag is –, a szóbeliség egész tartománya ugyanazt reprezentálja, mint amit vele párhuzamosan a tárgy és a cselekvés sztereotípiája fejez ki. Tehát, ha a beszéd később jelent volna meg, mint a tárgy és a cselekvés, akkor azt mondhatnánk, hogy szüzsé a beszéd előtt is létezett, de ez történetileg nonszensz; csak annyit állíthatunk, hogy szüzsé létezett a szó megjelenése előtt is, és a szüzsé az emberi gondolkodás fejlődése során alakult ki. A szüzsének volt irodalom előtti, sőt a szóbeliséget megelőző stádiuma is, amikor morfológiája megegyezett a cselekvés, a tárgy, a kinetikus beszéd és a szereplők – vele egybeszótt – világának morfológiájával. Ez nyilvánvalóan a primitív vadásztársadalmak legkorábbi időszaka lehetett; később, amikor az önálló szavak beszéddé fejlődtek, a szüzsé megtartja részben megtartotta cselekvéses és dologi formáját (joggal beszélhetnénk cselekvéses és dologi metaforákról), részben viszont a további sorsát nézve eggyé olvadt a nyelvvel, mígnem az osztálytársadalmak korában elérte a teljes specifikálódás fokát. A szóbeli szüzsé ugyanabból a szemantikából jön létre, mint az osztály nélküli társadalmak világszemléletének más fajtái is. A szüzsé hozzájuk hasonlóan szisztematikus: morfológiáját teljes egészében azok a metaforikus minták szervezik meg, amelyekben formát öltenek a képek is. Már említettem, hogy a 'szó' egészen megjelenésétől kezdve összekapcsolódik a 'küzdelem' szemantikájával, és ennek következtében vetélkedésként (agón) artikulálódik; a szó

– totem, amelynek kimondásakor világ születik. A szó, a cselekvés és a dolog – három morfológiai válfaj, mely egy sajátos világteremtés egységes szemantikáját formálja meg; különbözőnek egymástól, de lényegileg egyek, s ezért minden szónak saját cselekvéses és saját dologi létező felel meg. Mindez nagyon szorosra „font” együtttest alkot – a képek mélyen törvényszerű, önmagára zárt rendszerét. Mindazonáltal létezik különbség a tárgy és a szertartás, a szertartás és a mítosz, illetve a mítosz és a folklórszűzsék formái között: éppen ez a különbség teszi a tudomány számára elkülöníthetővé ezeket a formákat. A különbségeknek megvan a maguk topikája, az azonossággal összefüggő törvényszerűsége; a különbségek semmiképpen nem jelentenek káoszt, hanem a belső egység külső megnyilvánulásait jelentik. A szűzsé – a metaforák szóbeli cselekvéssé kibontott rendszere; a lényeg éppen abban van, hogy ezek a metaforák az eredeti kép átnevezéseinek rendszerét képezik. Amennyiben a képet kibontják vagy szóban kifejezik, ezzel egyúttal egy meghatározott interpretációnak vetik alá; a kifejezés formába foglalást, átadást, transzkripciót jelent, következésképpen már bizonyos másként mondást is. A kép – ha mondhatjuk így – a háttérben marad; képviselőjét azok az összehasonlítások látják el, amelyeket szokás szerint metaforáknak nevezünk. Amint az eredeti kép feledésbe merül, a metaforák fokozatosan találós kérdésekké alakulnak át, melyeknek a létmódja kettős: szerkezeti és értelmi; gyakorta ez okozza jól ismert kettős értelműeket és aforisztikusságukat, szó- és értelemjátékot idéző enigmatikus felépítésüket. Mindenekelőtt a hindu példázatok tréfás-komikus elbeszéléstípusaira gondolok, ahol a realista elbeszélésmód pusztán attól is kétértelművé válik, hogy minden motívuma – a találós kérdéshez hasonlóan – ugyanarról beszél, de mást jelent.¹ A szűzsé szerkezetét megalkotó értelem és az ebből a szerkezetből később kiolvasott értelem között eltérés van, ez az eltérés szüli meg nemcsak a találós kérdést, hanem a mesét is, amely soha sem érti azt, amiről mesél (formálisan ebben tér el a mítosztól); de ugyanilyen – struktúrája interpretációját megengedő – mesének tekinthető bármelyik metaforikus szűzsé is.

¹ Példaként: egy földműves kiment a határba, hogy bevesse a földjét. A felesége megfőzte az ebédet és mézes süteményt sütött, majd az ételt és a süteményt kosárba rakta, és elindult a határba az urához. Egy fogadó mellett elhaladva azonban útonálló k fogságába esett, akik mindannyian meg-erőszakolták, sőt még a férjének szánt ebédet is megették, a mézes süteményből pedig egy elefántot formáztak és úgy tették vissza az asszony kosarába. Az asszony vette a kosarát és folytatta útját a férjéhez. A férj kinyitja a kosarat és éktelen haragra gerjed. De az asszony hamar felocsúdik meglepetéséből, és azt mondja: álmában leesett egy elefánt hátáról, és az állat agyontaposta őt. Amikor felébredt, az álomfejtő utasítására elefántot formázott a tésztából, s azt hozta el a férjének, mondván, hogy akkor szabadul meg az álombéli rontástól, ha a férje megeszti az elefántot. („A hét bölcs”) A parabola egésze egyetlen metafora ártértelemezésére épül: ’bevetni a földet’ = ’megtermékenyíteni az asszonyt’; ’étkezés’, ’étel’ = ’nemi aktus’; ’kosár’ = ’vulva’; ’elefánt’ = ’a megtermékenyítő’; ’leesni az elefánttól’, ’az elefánt széttapossa a lábaival’ = ’közösülni’, ’nemi erőszak áldozatául esni’ (’az elefánt lábai’ = ’falloszok, ehhez kapcsolódik a tömeges erőszak és az étel közös elfogyasztása’) stb.

2. A SZÜZSÉS MOTÍVUM MINT A SZEREPLŐ CSELEKVÉSES MEGFORMÁLÁSA

A mitológia, s ebből következően a folklór szüzséképzésének alapvető törvénye az, hogy a szereplő nevében – s következésképpen, metaforikus lényegiségében – kifejezett jelentés cselekvéssé válva bontakozik ki, amely motívumot alkot; a hős csak azt teszi, amit ő maga szemantikailag jelent. A faistenség a fán hal meg és ott támad föl; a víz istene a vízben merül el és onnan menekül meg; a tűzisten elhamvad, majd kiemelkedik a tűzből; a vadak istene a vadállatokkal harcol és győztesként kerül ki a harcból. De vajon miért éppen ezt teszik a cselekvők, és nem valami mást? Azért, mert maga a természet lép fel itt szereplő személyként, ő ugyanis a totem; a harcban, azaz ugyanannak váltásokat feltételező változatlanóságában – ez képezi (a mi nézőpontunk szerint!) az életfolyamatot – benne foglaltatik az archaikus hős minden állapota és cselekvése. Tehát a mítikus szüzsében (amin nem a mítosz szüzséjét kell érteni, hanem azt a szüzsét, amelyet a mítoszteremtő gondolkodás hozott létre, tehát mind az alak, mind a tárgy, mind a cselekvés szüzséjét) a motívumok nemcsak kapcsolódnak a szereplőhöz, de létük cselekvéses formáit képezik;² a szüzsé nem logikai következetesség alapján – az anyagi, a szociális (szereplők) és cselekvéses azonosságok polistadiális megformálásának eredményeként – alkot összefüggő rendszert. Itt a megszemélyesítő gondolkodásnak van döntő szerepe. Minden kép megtestesülés; ezek a megtestesülések a rítusban és a mítoszban kapják meg az állapotokat és a cselekvéseket kibontva realizáló motívumaikat. Amíg a vadállatról és a növényről mint szereplőről és szüzséről van szó, addig a nyugati tudományosság viszonylag könnyen tárja föl ezek eredetét; de az antropomorf metaforikát általában realizmusként értékeli. Miközben valójában a 'harc' megszemélyesített motívuma egy harcos, aki lehet vitéz, hős, a haza védelmezője, s harcolhat akár a testvérével, akár a fiával, akár az apjával, akár az ellenségével – egyre megy: a vele összefort motívumok a párviadal, a hőstettek vagy a csaták ugyanazon változataiból fognak kialakításra kerülni. Az 'úszó' vagy 'vonuló' nap motívumát a zarándok, a vándor, a tengeri hajós alakja fejezi ki, de ugyanúgy a földre ereszkedő vagy onnan felemelkedő személy (a kötél-táncos) is; itt a motívumok az utazást, az idegen földön való bolyongást, eltávozást-megérkezést jelölik. Ehhez hasonlóan a 'szakács' az evés megszemélyesített motívuma, az 'orvos' az élet megszemélyesített motívuma és így tovább. A szereplő és a szüzsé egyaránt metaforák, éppen ezért nem csupán kapcsolatban állnak egymással, de szemantikai értelemben egymás pontos megfelelői, jóllehet a totemisztikus gondolkodásban kialakult két különböző oldal különálló párhuzamait alkotják. A mítikus szüzsé

² Bileckij szerint a legősibb műfajokban a hősök egy bizonyos sajátosság hordozói és csupán végrehajtói a cselekvésnek (А. И. БЕЛЕЦКИЙ: В мастерской художника слова. = Вопросы теории и психологии творчества. 1923. Вып. 8. 164., 166.) – Ugyanígyen formális Kazanszkij megközelítése is (Б. В. КАЗАНСКИЙ: Бытовые основы жертвоприношения. = Религия и общество. Ленинград, 1926. 105.).

azonban olyan szüzsé, amelyben minden alkotóelem kivétel nélkül szemantikai értelemben azonos, miközben az ezt az azonosságot kifejező formák külsőleg különböznek egymástól; vagyis a mitikus szüzsé alapján véve az ok-okozati viszonyokat megsemmisítő szüzsé.

3. A MOTÍVUMOK SZOLÁRIS-TÚLVILÁGI MORFOLÓGIÁJA

Fölmerül a kérdés: milyen is e külső, szüzsébeli eltéréseknek, a metaforák különbségeinek a nyelve? Hiszen az általam felvett nézőpontból nem szükséges a motívumok további számbavétele vagy szembeállítás; a szüzsé természetéből kiindulva már jó előre azt mondhatjuk, hogy egy bizonyos szüzsé minden motívuma mögött ugyanaz a kép húzódik meg, s ebből következően ezek a motívumok lehetséges létformájukat tekintve valamennyien tautologikusak, a megformáltság tekintetében viszont az egyik motívum mindig különbözni fog a másiktól, bármennyire közelítsen is hozzá; ezeket az eredendő és nyilvánvaló különbségeket azonban mindig a metaforikus terminológia különbségei eredményezik. A hangsúly, ahogy láthatjuk, a nyelven és a formán van – a formát egyáltalán nem valami önmagában létező dolognak tekintjük, hanem a kép szemantikai öntvényeként fogjuk fel. Ez a megközelítés feljogosít arra, hogy azonnal rátérjek a motívumok vagy a szüzsés metaforák alapvető formáinak felépítésére, s így rámutassak eredendő különbségükre és átadásuk feltételeességére. Elsősorban ahhoz az alapvető metaforakomplexumhoz nyúlok, amelyet mindvégig példaként használtam – az ég-pokol metaforáihoz (röviden ezzel jelöljük a fény, a tűz, a víz, a fa és más egyéb egész jelenségkörét). E metaforakomplexum mögött, ahogy már rámutattam, a körforgás képe áll – a nap leszáll a pokolba, megküzd az ellenségével és győztesként tér vissza onnan. Így fest a motívumok és a szüzsés szituációk legelemibb csoportja. Vagyis: alászállás és fölemelkedés, harc, pontosabban – párviadal, később háború, győzelem. Tehát már régóta szüzséről beszélünk, még ha rejtett formában volt is jelen. A szüzsé kompozíciója teljes mértékben a metaforák nyelvétől függ, s ha, mint itt is, a nyelv a „meghalás” képét felemelkedések és alászállások formájában alakítja át, akkor ez a szüzsét is többé-kevésbé kiterjedt és leíró jellegű le- és felemelkedések architektonikájával ruhazza fel. Nyilvánvaló, hogy megjelenik valamiféle alak is, amely a motívum funkcióját tölti be: alászáll a pokolba, megküzd a halállal és visszatér a földre. Ki is ez az alak? Mi más lehetne: ugyanaz az égbolt, ugyanaz a nap, vagy cár vagy isten vagy győztes vőlegény, s végül lehet vadállat, vegetáció vagy hős – az, amit korábban kórusnak vagy protagonistának nevezünk.

A motívumok imént említett csoportjában a metaforák egy bizonyos válfaja fordul elő. Létezik azonban egy másik válfaja is, amely ugyanezt a képet jeleníti meg: a nap a halál rabjává változik, megütözik vele, majd újra a világ ura lesz.

A harmadik: a halál – kegyetlen, haraggal és erőszakkal teli; a nap megvív vele, megtöri, szelíddé és alázatossá teszi. Ez a példa különösen érdekesen illusztrálja azt, hogy belsőleg milyen szorosan fonódtak össze a képek, mennyire homonímek vagy komplexek, s azt is, hogyan tükröződik mindez a motívumban. Hiszen a halál a metaforában egy asszony alakját ölti, következőképpen a motívum a haragos, makrancos hősnőt képezi le, akit csak úgy szelídíthet meg a hős, ha nemi aktusban egyesül vele, mivel ezzel győzi le a halált s lesz uralkodóvá, az új születés istenévé. Ha az egyesülés vagy a lakodalom motívumával van dolgunk, akkor vele együtt ennek párhuzamai is megjelennek: így a párviadal, a harc, a verés motívuma; az állat megszelídítésének motívuma; a királyé, aki rabbá változik át s viszont; a leláncoltság, a rabság és a féltelenség motívuma, amint a megszabadulással, az uralkodással és a szelídséggel váltakozik; az álom és a felébredés motívuma. E motívumok közül mindegyik alkalmas ugyanannak az eredeti képnek másfajta metaforikus közvetítésére is. Tegyük fel, az alászállás és a felemelkedés másfajta metaforikus nyelven úgy jelentkezik, mint fölszállás és visszahullás (a nap, amint a vízbe merül, vagyis a pokolba hull alá), mint elsüllyedés, megfulladás; ennek megfelelői az eltávozás, eltávolodás, száműzetés, elutazás, illetve a megérkezés, hazatérés, visszatérés variánsai. Világos, hogy pusztán a metaforák nyelvéről van szó akkor, amikor hasonló esetekben a megszőktetés és a foglyulejtés, az eltűnés és a megjelenés, az elrablás és a visszaszerzés motívumaira bukkanunk. A harag motívuma is rendelkezik olyan párhuzamos átírásokkal, amelyekben a képek nyelve másmilyen: ez nem más, mint az átmeneti cselekvésképtelenség, a passzivitás és a rejtőzködés motívuma, és ezek antitézisei: az aktivitás, az eredményes cselekvés és a nyíltság. A lakodalom-megszelídítés egy másik nyelven az elválás-lakodalom és találkozás-lakodalom motívumaival azonos. S végül a fogság, a bilincs, a börtön és a megszabadulás egy másik metaforikus terminológia szerint az örület, a felejtés, az árulás, az észhez térés, az emlékezés és a visszatérés motívumaként jelenik meg. Természetesen nem szándékozom felsorolni az összes metaforamotívumot; a szoláris túlvilág-képzetek legfontosabbjait igyekeztem összefoglalni; a görög és az indiai eposzok és a XVIII. század előtt íródott elbeszélő szüzsék döntően ezen a metaforikus nyelven szólalnak meg. A későbbiekben még látni fogjuk, hogy ezekre a metaforamotívumokra épülnek a harc, a szőktetés, az esküvő, a házasságtörés, az útrakelés, a bolyongás, a kaland, a hőstett stb. epizódjai. Mindenesetre már az eddigiek alapján is teljesen világos, hogy epizód és szituáció alatt a cselekményként és helyzetként megjelenített motívumot kell értenünk, s hogy nemcsak az alakot és a motívumot, de a motívumot és az epizódot, sőt, a motívumot és a jelenetkezést is mindig belső szemantikai összefüggés köti egybe. Így, a korábban idézett példák körében maradvá, észrevehetjük, hogy a halál inkarnációja – a 'rabló' vagy a 'haramia' (szereplő) – cselekedetét – 'rabol', 'fosztogat' (motívum) – a 'vendégfogadóban' (jelenet) követi el, amely maga sem más, mint ismét csak a halál metaforája.

4. A MOTÍVUMOK VEGETATÍV MORFOLÓGIÁJA

A szoláris-túlvilági metaforák általam adott interpretációja során feltárt képzet-komplexum a termékenység világában még nagyobb teret kap. Itt az élet-halál-élet körfogás képe kissé más módon íródik át. Nem a nap megy le a föld alatti világba s nem ő tér vissza a harc végeztével győztesként: a protagonista szerepét itt részben a fa játssza, részben pedig minden lény, amely kibújik és felnövekszik – a föld mélyéből vagy az asszony-nőstény méhéből. A harc momentumuma itt nincs jelen, helyére a hirtelen ellentétbe fordulás, a váratlan változás, a nem várt sorozat, a fordított szimmetria kerül. Ez az a peripeteia, amelyet leginkább a tragédia kompozíciójából ismerünk. Éles gradációk találhatók benne: az életből azonnal halál lesz, a halál egycsapásra életté alakul át. Itt egyáltalán nincs jelen a győzelem vagy a kudarc képe, helyettük az áldozat és a sorsszerűség, vagyis a teljes passzivitás képe szerepel, amely a szoláris tónusban az 'eltakartság' és a 'szelídség' motívumán keresztül jelentkezik. A gondolkodás így éppen ezeknek a képzeteknek az átadására irányul. Számunkra csak a szótár kérdése merül fel: a halállal és az újjászületéssel metaforizálható-e a növény, az állat vagy az ember-isten. Így például a halált és az új életet, a 'vegetációt' a virág alakja – hirtelen pusztulása, majd ugyanilyen hirtelen újjáéledése – reprezentálja; természetesen ezt a hirtelenséget az erőszak, a bosszú, az igazságtalanság metaforái közvetítik, az áldozatot pedig gyengédként, ártatlanként, tisztaként ábrázolják. Ha ez az áldozat a 'gabona', akkor a pusztulás a szétmorzsolás metaforáját állítja elő, amit a malom vagy malomkő segítségével végzett apró darabokra zúzás, az őrlés jelenít meg; ha 'állat', akkor a darabokra szaggatás metaforája rögzíti. Ha azonban a 'kenyér' az áldozat (kalász, vagyis szintén gabona, termés), akkor halálát az éhség és a böjt metaforája, újjáéledését pedig a jóllakás, az evés aktusának a metaforája jelzi. A regenerálódással kapcsolatos metaforák mögött magától értetődően a nemi egyesülés képe áll, ahol a halált az aktus hiánya (az elválás) ábrázolja, az újjáéledést pedig az aktus megvalósulása (az egyesülés). Fő vonásaiban ilyen a termékenység metaforikusságának nyelve. A szoláris-ktonikus metaforákhoz hasonlóan itt is valamennyi metaforavonal rendelkezik a maga párhuzamaival – rámutatok néhányra az alapvetőek közül. A 'váratlan pusztulást' és a 'váratlan újjáéledést' az eltűnések és a felbukkanások megszokott formulája képviseli; amit a szoláris metafora a 'párviadal' és az ellenség 'üldözésének' metaforájaként ír át, az itt 'keresésként' értődik. Ez a vonás rendkívül érdekes; ahogy már szóltam erről, a halál fázisát mindkét esetben a járás, az végigvonulás ábrázolja; 'keresztül kell menni' halálország területén, 'átszelni', 'bekerekezni' tereit; a 'halott' maga az utas, a vándor; a halál pedig a 'vendégfogadó', amely szívesen látja a vendégeket, jövevényeket; a halál 'vendégszerető' és 'szélesre tárja az ajtaját'.³ A min-

³ Vö. H. USENER: Der Stoff des Griechischen Epos. = Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd. 4. 228. sq. – S. EITREM: Hermes und die Totem. Christiania 1909. 68. – Ezért „vendégszerető” Admétos, a halál királya (Euripidésznel és Tacitusznál).

dennapi szokás terén, mint láthattuk, a járás/kelés-újjáéledés képét processziók és menetek közvetítik; a szoláris földalattiság szüzséjében a konkrét (csak később elvonttá [‘üldözéssé’ – *a szerk.*] váló) nyomonkövetés, a vegetatív világ szüzséjében pedig a keresés metaforája szerepel. A ‘kutatások’ terminusa a ‘megjelenést’ ‘rá-találássá’ változtatja, s ezzel analóg módon az eltűnés elvesztéssé alakul. Így tesz szert a szüzsé epizódokra és kompozícióra: kezdetét az eltűnés vagy az elválás epizódja alkotja, a közepe a keresés, kutatás lesz, a vége pedig a megtalálás, megjelenés, egyesülés. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, ez képezi majd egy egész műfaj hasonló kompozíciójának alapját. Am nem mindig pont így megy végbe ez, az eljárás a kiválasztott metaforaváltozatoktól függ. A megtermékenyítés aktusát például elképzelhetjük esküvő formájában, de megerőszkolásként, sőt, orgiáként is, vagy egyszerűen úgy, mint nőnek/férfinak való átváltozást; a halált helyettesítheti a sírás, a csúfolódás; a király/rab travesztíája vagy a vádaskodás motívuma; az újjáéledés megjelenhet a sírból való felkelés vagy a feltámadás ábrázolásaként. A szituációk metaforájával rendelkező motívumok az epizódok alapjá alakulnak át. Ilyenek például az ítélkezés, a megfeszítés, a sírból való felébredés jelenetei, és a fa-tűz-víz kombinációk: a vízzel kapcsolatos epizódok (elmerülés, vízbe fulladás, kiemelkedés a vízből), a tűzzel kapcsolatosak (elhamvadás) s a fához kötődőek (felakasztás). Azt mondhatjuk, hogy ez Jarila és a májusfa rövid életrajza: a fát a vízbe vetik vagy a tüzet a vízbe, a fát tűzre dobják. Ahogy korábban rámutattam, ezekben az epizódokban lényegében az istenség kínszenvedéseinek ábrázolásával van dolgunk (elsiratják, eltemetik, vízbe vagy tűzbe dobják, netán felakasztják, majd amikor feltámad, vigadoznak, esznek); a vízzel vagy a tűzzel vívott harc minden jelenetében lényegében már elemi szenvedé-lyekkel szembesülünk. Ne felejtjük el azonban azt sem, hogy mindez nem több szüzsés monológnál, vagy – ami ugyanaz – az önéletrajz formájánál: minden ilyen motívumban vagy epizódban a tiszta megkettőződést láthatjuk – fa a fán, tűz a tűzben, víz a vízben, vagyis halál és újjászületés önmagán belül.

5. A METAFORIKUS KÜLÖNBÖZŐSÉGEK EGYSÉGE

Mindehhez annyit fűzhetnék még hozzá, hogy a szoláris és vegetatív motívumok metaforikus mintái, illetve azok szüzséje és műfajképzése a különböző hangszerelés ellenére is párhuzamos sémákat követ. Amit a szoláris kompozíciók kapcsán az elutazás és a visszatérés metaforáiként jelölhetünk meg, azt a vegetatív kompozíciók halál- és feltámadásmetaforáival azonosítjuk; ami ott hőstett, az itt a félelem, ami ott a harc, az emitt a pusztulás metaforája. A természeti erők megszemélyesítése a szoláris műfajokban zoomorf, a női szerep azonosítódik a férfi szereppel; a vegetatív műfajok növényi megszemélyesítéssel is kiegészülnek, a férfi szerep viszont egyszerűen csak része a nőinek. Úgy tűnhet, a két műfaj különböző, sémájuk mégis azonos: eltávozás-megerkezés, bolyongás, fogság

és szabadulás. Tehát minden archaikus szüzsében kivétel nélkül fölleljük a megkettőződés-antitézis figuráját, vagy másképpen fogalmazva – a fordított szimmetrikus ismétlés alakzatát ismerjük fel. E tekintetben az őskori földműves egész világról alkotott képe a körkörös ismétlődés jegyeit viseli magán, ezen belül az ismétlődések egy része „ellenkező irányú”, amit mi szembeállításként fogunk fel. A halál voltaképpen azonos az élettel, éppen ezért a halál az élet folytatása, s az élet a halálé; az elutazás: megérkezés, ezért az eltűnést visszatérés, a találkozást elválás követi. Nincs nyugvópont, nincs megállás és befejezés. „Minden változik.” Még az ellenség is barát, én magam vagyok az ellenség; s még a halál is – halhatatlanság. Örök körforgás, amelyben a Világ és az Idő, akár a nap, mint egy hatalmas kerék forog megszámlálhatatlan önmagához hasonló dolog között.

Az archaikus kor emberének itt bemutatott alapfelfogása, variánsokkal képviseltetve magát a szüzsében, hálóként szövi át a történeti gondolkodás hosszú évezredek átívelő világképét, fogva tartva azt a szó, az érzékelés és az ideológiák minden változtatát behatároló kész formái által.

(О.М. Фрейденберг: Мотивы. = Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Ленинград, 1936. 247–255.)

(Fordította: Hermann Zoltán)

MIHAIL BAHTYIN

A szó Dosztojevszkijnél

Előjáróban legyen szabad néhány módszertani megjegyzést tennünk.

Fejezetünknek *A szó Dosztojevszkijnél* címet adtuk, mivel a **szót**, azaz a nyelvet mi a maga konkrét és eleven teljességében fogjuk föl, nem pedig úgy mint a lingvisztika specifikus tárgyát, amely a nyelvet olymódon határozza meg, hogy közben – teljesen jogosan és szükségszerűen – elvonatkoztat a szó konkrét életének néhány aspektusától. Kutatási céljaink szempontjából azonban a szó életének éppen azon vonatkozásai válnak elsődleges jelentőségűvé, amelyekről a nyelvészet eltekint. Ezért az itt következő elemzéseink nem lingvisztikai elemzések lesznek a szó szigorúan vett értelmében. Inkább a metalingvisztikához lehetne sorolni őket, amennyiben metalingvisztikán azt a – még világosan nem körvonalazódott, különálló diszciplínákkal nem rendelkező – területet értjük, melynek feladata, hogy tanulmányozza a szó életének a lingvisztika keretein kívül – s teljesen jogosan azon kívül – felmerülő vonatkozásait. [...]

A dialogikus viszonyok (többek között a beszélő dialogikus viszonyai saját szavához) – a metalingvisztika tárgyát képezik. De éppen ezek a viszonyok érdekelnek most bennünket, mert ezek határozzák meg a Dosztojevszkij-művek nyelvi felépítésének sajátosságait.

A nyelvben mint a lingvisztika tárgyában nincsenek, és nem is lehetnek dialogikus viszonyok: ha szigorúan lingvisztikai szempontból közelítjük meg a kérdést, semmiféle dialógus nem lehetséges sem a nyelvi rendszer elemei között (például a szótár szavai, a morféma stb. között), sem a „szöveg” elemei között. Dialógus nem jöhet létre sem egy szint elemei, sem különböző szintek között. Mint ahogy természetesen a szintaktikai egységek, például a – szigorúan nyelvészeti értelemben vett – mondatok között sem.

Nem állhatnak fenn dialogikus viszonyok szövegek között sem, ugyancsak szigorúan nyelvészeti szempontból közelítve a szöveg jelenségéhez. Bármilyen szövegek bármiféle tisztán lingvisztikai összevetése és csoportosítása feltétlenül elvonatkoztat a közöttük – mint egész megnyilatkozások között – lehetséges valamennyi dialogikus viszonytól. [...]

A dialogikus viszonyok ilyen módon kívül esnek a nyelvészet határain. Ugyanakkor sehogyan sem lehet kiszakítani őket a szó terepéről, azaz a nyelvből mint konkrét, teljes és egységet képező egészből. A nyelv csupán használatának dialogikus érintkezésében éli eleven életét. A dialogikus érintkezés a nyelv **életének** igazi szférája. A nyelv egész életét, használatának bármely területét (köznap, üzleti, tudományos, művészi stb.) áthatják a dialogikus viszonyok. De a ling-

vizztika magát a „nyelvet” tanulmányozza, annak specifikus logikáját **általános-ságban** véve, vagyis azt, ami **lehetővé teszi** a dialogikus viszonyok kialakulását, ám maguktól a dialogikus viszonyoktól a nyelvészet következetesen távol tartja magát. Ezek a viszonyok viszont a szó velejárói, mivel a szó természeténél fogva dialogikus; ezért is szükséges, hogy tanulmányozásukkal a metalingvizttika foglalkozzék, amely túllép a lingvizttika határain mint önálló kutatási tárggyal és feladatokkal rendelkező diszciplína.

A dialogikus viszonyok nem korlátozhatók logikai, tárgyi-értelmi viszonyokra, melyek **önmagukban** véve nélkülözik a dialogikus mozzanatot. Testet kell öltetniük a szóban, megnyilatkozássá, a különböző szubjektumok pozíciójának szóbeli kifejeződésévé kell válniuk ahhoz, hogy közöttük dialogikus viszonyok keletkezessenek. [...]

A logikai és tárgyi-értelmi viszonyoknak, mint mondtuk, annak érdekében, hogy dialogikus legyenek, testet kell öltetniük, vagyis át kell hogy kerüljenek egy másik lét szférájába: **szóvá**, azaz megnyilatkozássá kell válniuk és **szerezőre** szert tenniük, azaz alkotóra, akinek az általa megformált megnyilatkozásban kifejezésre jut az álláspontja is.

Ebben az értelemben minden megnyilatkozásnak van szerzője, akit – mint annak létrehozóját – kihallunk a megnyilatkozásból. Elképzelhető, hogy a reális szerzőről, ahogyan az a megnyilatkozáson kívül létezik, esetleg semmit sem tudunk. Nem beszélve arról, hogy már a reális szerzőség formái is nagyon különbözőek lehetnek. S bár egy adott műalkotás lehet közös munka eredménye, létrejöhet egymást követő nemzedékek sorának munkájaként stb. – mindentől függetlenül mi mégis halljuk benne az egységes teremtő akaratot, azt a meghatározott pozíciót, amelyre dialogikusan lehet reagálni. A dialogikus válasz megszemélyesít minden megnyilatkozást, amelyre reagál.

Dialogikus viszonyok nemcsak (többé-kevésbé) egész megnyilatkozások között állhatnak fenn, hanem dialogikusan lehet viszonyulni a megnyilatkozás bármely jelentéssel bíró részéhez, sőt a különálló szóhoz is, amennyiben nem úgy fogjuk fel mint személytelen szót a nyelvben, hanem egy idegen értelmi pozíció jelének, idegen megnyilatkozás képviselőének tekintjük, vagyis ha halljuk benne az idegen hangot. A dialogikus viszonyok ezért áthathatják a megnyilatkozás egészét, sőt az egyes szó belsőjét is, amennyiben benne dialogikusan két hang, két szólam ütközik össze.

Másfelől lehetségesek dialogikus viszonyok nyelvi stílusok, társadalmi dialektusok stb. között is, ha úgy fogjuk fel azokat mint egy bizonyos értelmi pozíció megnyilvánulását, sajátos, nyelvben tükröződő világszemléletként, vagyis már nem kezeljük úgy, mint a lingvizttikai vizsgálat tárgyát.

Végül dialogikus viszonyba kerülhetünk saját megnyilatkozásunkkal is – mind egészében véve, mind annak egyes részeivel a különálló szót is beleértve, ha valamiképpen elhatároljuk magunkat tőle, ha belső fenntartással viszonyulunk hozzá, distanciát tartunk vele szemben, mintegy korlátozva vagy megketőzve saját szerzőségünket.

Befejezésül emlékeztetünk arra, hogy – a dialogikus viszony fogalmát tágran értelmezve – az létrejöhet egyéb értelmezhető jelenségek között is, amennyiben természetük jelszerű. Például dialogikus viszonyok alakulhatnak ki eltérő művészeti ágak képes ábrázolásai között. De ezek a viszonyok már kívül esnek a metalingvisztika horizontján.

Vizsgálódásunk első számú tárgya, mondhatni főhőse a **kétszólamú szó** lesz, amelynek születése a dialogikus érintkezés, vagyis a szó valódi életének körülményei közepette elkerülhetetlen. A lingvisztika ezt a kétszólamú szót nem ismeri. Számunkra mégis úgy tűnik, éppen a kétszólamú szónak kell a metalingvisztika egyik fő kutatási objektumává válnia. [...]

A HŐS MONOLOGIKUS SZAVA ÉS A NARRÁCIÓ SZAVA DOSZTOJEVSZKIJ ELBESZÉLÉSEIBEN

Írói munkásságát Dosztojevszkij egy episztoláris jellegű művel s benne az „**átszüremlő szó**” alkalmazásával kezdte. A *Szegény emberek* című regényével kapcsolatban írja fivérének: „Megszokták (a publikum és a kritika – *Bahtyin megjegyzése*), hogy mindenben a szerző fizimiskáját lássák; én ugyan nem mutattam meg a magamét. És nekik eszükbe sem jut, hogy Gjevuskin beszél, nem pedig én, és hogy Gjevuskin nem is tud másként beszélni. Terjengősnek találják a regényt, holott nincs benne egy felesleges szó sem.”¹

Makar Gjevuskin és Varenjka Dobroszelova beszél, a szerző csak elrendezi szavaikat: saját elgondolásai és szándékai a hős és a hősnő szavain keresztül szüremlenek át. Az episztoláris forma az Icherzählung változata. A szó itt kétszólamú, az esetek többségében egyirányú. Úgy jelenik meg mint a hiányzó szerzői szó kompozicionális behelyettesítése. Látni fogjuk, hogy a szerző véleménye nagyon finoman és óvatosan szüremlik át az elbeszélő hősök szavain, jóllehet az egész mű tele van nyílt és rejtett paródiával, nyílt és rejtett (szerzői) polémiával.

Makar Gjevuskin beszéde azonban egyelőre csak a hős monologikus megnyilatkozásaként fontos számunkra és nem pedig úgy mint a narrátor – funkcióját tekintve – Icherzählung formájú beszámolója, mivel a szereplőkön kívül más nem is jut szóhoz. Hiszen minden elbeszélői szó, melyet a szerző saját művészi elgondolásának megvalósítására használ – amellet, hogy maga is valamely meghatározott típushoz tartozik – az elbeszélésből fakadó funkciója által determinált. De lássuk, milyen típusú Gjevuskin monologikus megnyilatkozása?

Az episztoláris forma önmagában még nem határozza meg előre a szó típusát. Ez a forma általában széles teret enged a kifejezés lehetőségeinek, de a harmadik

¹ DOSZTOJEVSZKIJ művei: Tanulmányok, levelek, vallomások. Ford. *Grigássy Éva*. Budapest, Magyar Helikon 1972. 424. – *A ford.*

típus² utolsó változata, azaz a visszatükrözött idegen szóban rejlő dialógus. A levél sajátossága, hogy elevenen érzékeli beszélőtársát, címzettjét, akihez fordul. A levél, akárcsak a dialógus során elhangzó replika, egy bizonyos emberhez szól, és számol annak lehetséges reakcióival, válaszával. A jelen nem lévő beszélőtársat lehet többé vagy kevésbé ignorálni. Dosztojevszkij rendkívül nagy figyelmet fordít rá.

Dosztojevszkij első művében kialakítja az egész munkásságára oly jellemző beszédstílust, amely az idegen szó feszültségteli megelőlegezéséből fakad. Ennek a stílusnak óriási jelentősége lesz elkövetkezendő munkásságában: a hősök legfontosabb vallomások önmegnyilatkozásait áthatja a róluk szóló – általuk megelőlegezett – idegen szóhoz való viszony, csakúgy, ahogy saját önéleíró szavukban ott lappang az idegen válaszreakció sejtése. Ezeknek a megnyilatkozásoknak nemcsak hangnemét, stílusát, hanem belső gondolati struktúráját is az idegen szó anticipációja határozza meg: akár Goljadkin sérelem diktálta mentegetőzését és mellébeszélését, akár Ivan Karamazov etikai és metafizikai kibúvóit vesszük. A *Szegény emberekben* kezd kimunkálódni ennek a stílusnak az „alázatos” változata – az a szóhasználat, amely félénknek és tisztelettudónak tettet magát a „másikat” illetően, miközben elfojtott fenyegetéseket tartalmaz.

Ez a másik beszélgető partnerre való folytonos sandítás mindenekelőtt a beszéd – e stílusra jellemző – lefékezésében és magyarázkodásokkal történő félbeszakításában nyilvánul meg.

„Én a konyhában lakom, azaz... azaz, sokkal helyesebben meghatározva: van a konyha mellett egy szoba (a konyhánk ugyanis, hadd jegyezzem meg, tiszta, világos, nagyon szép), kicsi ez a szoba, szerény zugocska... vagyis... még pontosabban... a konyha nagy, háromablakos, és válaszfallal kerítettek el benne egy részt, az olyan tágas, kényelmes, ablak is van benne meg minden, szóval, igazán nagyon kényelmes. Hát ez az én zugocskám. De ne gondolja, kedveském, hogy valami különös és titkos szándékkal rendeztem így; ejnye, lehetne mondani, hisz ez a konyhában van! Vagyis igaz, hogy én ebben a válaszfal mögötti szobácskában lakom, de az nem baj; mindenkitől és mindentől visszavonultan, csendben éldegélek itt. Beállítottam ide az ágyat, egy asztalt, két-három széket, egy fiókos szekrényt, a falra szentképet akasztottam. Igaz, hogy vannak jobb lakások, sőt sokkal jobbak is, de fő a kényelem, engem csakis ez a szempont vezetett, ne gondolja, hogy valami más okom volt.” (10.)³

² Bahtyin könyve ide vonatkozó részének fordítását lásd: M. M. BAHTYIN: A prózai szó típusai, Ford. *Gránicz István*. Helikon 1973. 2–3. 328–330. (Bahtyin itt a prózai szónak három típusát különbözteti meg: 1. az egyenes beszédet, 2. a tárgyias szót (az ábrázolt személy szavát), 3. az idegen szóra (mások szavára) irányuló szót. A visszatükrözött idegen szót e 3. típusba sorolja. – *A ford.*)

³ DOSZTOJEVSZKIJ: *Szegény emberek*. Ford. *Devecseriné Guthi Erzsébet*. = Dosztojevszkij művei, Elbeszélések és kisregények I. Budapest, Magyar Helikon 1973. – A mű szövegét ebből a kiadásból idézzük, az oldalszám feltüntetésével. – *A ford.*

Gyevuskin csaknem minden egyes szó után jelen nem lévő beszélőtársára tekintet, fél, nehogy azt gondolják, hogy panaszkodik, igyekszik előre semmissé tenni a benyomást, amit azon közlése idézhetne elő, miszerint ő konyhában él, mivel nem akarja elkeseríteni beszédpartnerjét stb. A szavak ismétlését az a szándék diktálja, hogy fokozza hangsúlyukat vagy új árnyalatot adjon nekik, tekintettel a beszédpartner lehetséges reakciójára.

A fent idézett szemelvényben a visszatükrözött szó a címzett, Varenjka Dobroszelova elvárható viszontválaszát juttatja kifejezésre. Makar Gyevuskin önmagára vonatkozó kijelentéseit ugyanis az esetek többségében egy másik „idegen ember” visszatükrözött szava határozza meg. Íme, milyennek látja ő ezt az idegen embert. „No és mit fog csinálni ott, az idegen emberek között?” – kérdezi Varenjka Dobroszelovát. „Látszik, hogy még nem tudja, miféle szerzet az idegen ember... Nem ám, de kérdezzen csak meg engem, én majd megmondom, miféle szerzet az idegen ember. Én tudom, kedveském, nagyon jól tudom, volt alkalmam a kenyérét enni. Gonosz az, Varenjka, olyan gonosz, hogy az embernek megdermed a szíve, úgy agyongyötri szemrehányással, szidással, ádáz tekintetével.” (72.)

A szegény, de „ambíciózus” ember, mint amilyen Makar Gyevuskin, Dosztojevszkij elgondolása szerint állandóan magán érzi az idegen ember „ádáz”, szemrehányó vagy – ami még rosszabb – gúnyos tekintetét (a büszkébb hősök számára a szánakozó idegen pillantás a legrosszabb). Gyevuskin beszédét éppen ez az idegen tekintet teszi görcsössé. Akárcsak az „odulakó”, ő is örökké arra figyel, mit mondanak róla mások. „A szegény ember követelőző; másképpen nézi és látja Isten világát, ferdén sandít minden járókelőre, mindent komor tekintettel figyel maga körül, fülét hegyezi minden szóra, hogy vajon nem róla beszélnek-e.” (87–88.)

Ez a társadalmilag idegen szóra való odafigyelés határozza meg Makar Gyevuskin beszédének nemcsak stílusát és hangnemét, hanem életmódját és gondolkodását, önmaga és szűkebb környezete felfogásának és értésének módját is. Az önkifejezés, a beszédmód legfelszínibb rétege és a világnézet végső alapjai között Dosztojevszkij művészi világában mindig mély, szerves kapcsolat áll fenn. Az ember itt minden megnyilvánulásában a maga teljességében van jelen. Az ember idegen szóra, idegen tudatra való beállítottsága lényegében Dosztojevszkij valamennyi művének alapvető témája. A hős önmagához való viszonya elválaszthatatlan a másikhöz, és a másiknak őhöz fűződő viszonyától. Saját öntudata mindig a másik róla alkotott tudati képének a fényében, az „önmagáért való én”, „a másokért való énhez” viszonyítva konstituálódik. Ezért a hős önmagáról szóló szavát a róla mondott idegen szó állandó hatása formálja.

Ez a téma az egyes művekben eltérő módon, különféle tartalmi töltéssel, különböző szellemi szinten bontakozik ki. A *Szegény emberekben* a szegény ember öntudata az őt értékelő társadalmilag idegen tudat előterében táru fel. Önigazolása úgy hangzik, mint egy önmagáról szóló, egy másik, idegen emberrel folytatott szakadatlan rejtett polémia vagy latens dialógus. Dosztojevszkij korai műveiben ez még eléggé egyszerűen és spontán fejeződik ki: a dialógus itt még nem

annyira szerves, hogy – úgymond – áthassa a gondolkodásnak és az élménynek összes atomját is. A hősök világa szűkre szabott, ők maguk pedig még nem ideológusok. Maga a szociális megalázottság is ezt a belülről jövő másra tekintést és polémiát teszi közvetlenné és világossá, mentessé azoktól a bonyolult, belső, egész ideológiai építménnyé növekvő kibúvóktól, amelyek Dosztojevszkij kései munkásságában jelennek meg. De az öntudat és az önmeghatározás mély dialogikussága és polémikus jellege már itt teljes világossággal feltárul.

„A múltkor Jevsztafij Ivanovics beszélgetés közben kijelentette, hogy a legfontosabb polgári erény ez: érteni kell a pénzkereséshez. Aztán még tréfásan hozzátette (tudom, hogy tréfásan), az erkölcsi tanulság pedig az, hogy nem szabad senkinek terhére lennünk – de én nem is vagyok senkinek terhére! Nekem megvan a magam darab kenyere; igaz, hogy csak kis darab kenyér, gyakran száraz is, de becsületes munkával keresem, és jogosan megillet. Hát akkor mi itt a teendő? Hiszen magam is tudom: nem nagy jelentőségű munkát végzek azzal, hogy másolok; de én mégis büszke vagyok rá – dolgozom, verejtékezem. Hát igaz is, mi van abban, hogy másolok! Hát talán bűn, ha az ember másol, vagy mi? „Ez itt – mondogatják – csak afféle tintanyaló, körmölő, ez csak másol.” De vajon miért szégyen ez? ... Én úgy látom a dolgot, hogy szükség van rám, hogy nélkülözhetetlen vagyok, és senkinek sincs joga értelmetlen gáncsoskodással zavarni. Hát bánom is én, legyen tintanyaló, ha ebben az elnevezésben kedvük telik. De erre a tintanyalóra szükség van ám, ez a tintanyaló hasznos, ez a tintanyaló hivatalt tölt be, ennek a tintanyalónak jutalmat is adnak – hát ilyen ez a tintanyaló! No, különben ebből elég, kedveském; hiszen nem is erről akartam beszélni, csak egy kicsit elragadt az indulat. Mégis, jólesik az embernek, ha időnként igazságot szolgáltat önmagának.” (56.)

Még élesebb polémiában mutatkozik meg Makar Gyevuskin öntudata, amikor magára ismer Gogol *A köpönyeg* című művében; amelyet úgy fog fel, mintha rá vonatkozó idegen szó lenne, és ezért igyekszik azt – mint nem adekvátat – vitázva vele, megsemmisíteni.

De vegyük szemügyre behatóbban, hogyan konstruálódik az óvatosan „másikra figyelő szó”.

Már az általunk felhozott első részletben is, ahol Gyevuskin folyton Varenjka Dobroszelova reakciójára van tekintettel, amikor tájékoztatja őt új szobájáról, a beszéd sajátos megtöréseit figyelhetjük meg, amelyek meghatározzák annak szintaktikai és akcentusbeli felépítését. A beszédbe mintha idegen replika ékelődne be, mely ténylegesen, igaz, nincs jelen, de hatása a beszéd éles akcentusbeli és szintaktikai átrendeződését idézi elő. Formálisan nincs ott az idegen replika, de a beszéden rajta marad az árnyéka, a nyoma, mely reálisan érzékelhető. De néha az idegen replika az akcentus- és szintaktikai struktúrára gyakorolt hatása mellett otthagyja egy-két szavát, néha egész mondatát is Makar Gyevuskin beszédében:

„De ne gondolja, kedveském, hogy valami különös és titkos szándékkal rendeztem így; ejnye, lehetne mondani, hisz ez a **konyhá**ban van! Vagyis igaz, hogy én ebben a válaszfal mögötti szobácskában lakom, de az nem baj...” (10.)

Gyevuskin beszédébe az általa anticipált lehetséges idegen beszédből kerül a „konyha” szó, amelynek számára idegenes akcentusát Gyevuskin polémikus éllel valamelyest még el is túlozza, mivel nem fogadja el, jöllehet tisztában van igazságával, és igyekszik kikerülni mindenféle magyarázkodás, részleges beismerés és elmis-másolás révén, noha azok eltorzítják beszédének felépítését. Mint a vízbe dobott kő, az idegen szó koncentrikus körökben barázdákat szánt a beszéd egyenletes felszínén. Ezen a nyilvánvalóan idegen akcentusú, nyilvánvalóan idegen szón kívül a beszélő az említett részletben a szavak többségét mintegy azonnal két nézőpontból ragadja meg: ahogy ő maga érti és akarja, hogy értsék azokat, valamint ahogy azokat más értheti. Itt az idegen akcentus csak jelezve van, de máris magyarázkodást vagy fennakadást szül a beszédben.

Az idegen replika szavainak és különösen akcentusainak meghonosodása Makar Gyevuskin beszédében az általunk utoljára felidézett részletben még nyilvánvalóbban és élesebben szembetűnik. A polemikus éllel eltúlzott idegen akcentusú szó itt már egyenesen idézőjelbe van téve: „Ez itt – mondogatják – csak afféle tintanyaló, körmölő, ez csak másol.” A megelőző három sorban a „másolok” szó háromszor ismétlődik. A „másolok” szóban a lehetséges idegen akcentus e három eset mindegyikében jelen van, de elnyomja Gyevuskin saját akcentusa; ugyanakkor egyre erősödik, míg végre felszínre tör és egyenes idegen beszéd formájában ölt testet. Ily módon itt mintegy követhetővé válik számunkra az idegen akcentus fokozatos erősödésének gradációja: „Hiszen magam is jól tudom: nem nagy jelentőségű munkát végzek azzal, hogy másolok... (magyarázkodás következik – *Bahtyin megjegyzése*) Hát igaz is, mi van abban, hogy másolok! Hát talán bűn az, ha az ember **másol**, vagy mi? „Ez itt – mondogatják – ... ez csak **másol**!” Mi betűnagysággal jelöljük az idegen akcentust és fokozatos erősödését, amíg az végül teljesen el nem uralkodik az immár idézőjelbe tett szón. Ebben az utóbbi, nyilvánvalóan idegen nyelvezetből átvett szóban azonban érződik magának Gyevuskinnak a szólama is, amely – amint mondtuk – polemikusan eltúlozza az idegen akcentust. Az idegen akcentus erősödésének mértékében erősödik föl Gyevuskin annak ellenszegülő akcentusa is.

Az általunk vizsgált jelenségeket deskriptíve a következőképpen határozhatjuk meg: a hős tudatában van egy idegen tudat róla alkotott véleményének, a hős önmegnyilatkozásába egy rá vonatkozó idegen szó került; az idegen tudat és az idegen szó specifikus jelenségeket idéz elő, amelyek egyfelől befolyásolják az öntudat tematikus fejlődését – megbicsaklásait, kibúvó keresését vagy ellenszegülését, másfelől a hős beszédét akcentusbeli összevisszaságával, szintaktikai töréseivel, ismétléseivel, magyarázkodásaival és terjengősségével.

A következőkben ugyanezen jelenségek képletes meghatározását és magyarázatát adjuk. Képzeld el, hogy a legfeszültségtelibb dialógus két replikája, a szó és

az ellenszó, ahelyett hogy egymás után következne és két különböző száj ejtené ki, egymásra rétegződött, és egy megnyilatkozássá olvadt össze egyetlen szájban. Mivel a replikák ellentétes irányúak és összeütköztek egymással; ezért egymásra rakódásuk és egy megnyilatkozássá történő összeolvadásuk olyan zavart idéz elő, amely a legnagyobb feszültségek forrása. Hiszen az önmagukban egységes egészlet képező és egyhangsúlyú replikák ütköztetése immár az összeolvadásuk eredményeként létrejött új megnyilatkozásban ellentétes szólamok disszonáns kuszaságát eredményezi ennek a megnyilatkozásnak minden részletében, minden atomjában. A dialogikus összeütközés a mélyben, a beszéd legfinomabb strukturális összetevőiben (és ennek megfelelően – a tudat elemeiben) is érezteti hatását.

Az általunk idézett részletet körülbelül ilyen nyers dialógussá lehetne alakítani, ahogy Makar Gjevuskin az „idegen emberrel” elegyedik párbeszédbe:

I d e g e n e m b e r: Érteni kell a pénzszerzéshez. Nem szabad senkinek a terhére lennünk. De te terhére vagy másoknak.

M a k a r G y e v u s k i n: Én senkinek sem vagyok terhére. Nekem megvan a magam darab kenyere.

I d e g e n e m b e r: De milyen darab kenyér? Ma van, de holnap nincs. És bizonyára száraz darab!

M a k a r G y e v u s k i n: Igaz, egyszerű kenyérdarab, néha még száraz is, de van, munkával kerestem, jogosan és fenntartás nélkül megillet.

I d e g e n e m b e r: De miféle munkával! Hiszen csak másolsz. Semmi másra nem vagy képes.

M a k a r G y e v u s k i n: Hát mit tegyek! Hiszen magam is tudom: nem nagy jelentőségű munkát végzek azzal, hogy másolok; de én mégis büszke vagyok rá!

I d e g e n e m b e r: Van mire büszkélkedni! A másolásra! Hisz ez szégyenletes!

M a k a r G y e v u s k i n: Hát valójában mi van abban, hogy másolok! ... stb.

Míntha Gjevuskin általunk idézett önmegnyilatkozása e dialógus replikáinak egy szólamban való egymásra rétegződése és összeolvadása által jött volna létre.

Természetesen ez az elképzelt dialógus nagyon primitív, de ha azt nézzük, akkor tartalmát tekintve még Gjevuskin tudata is primitív. Hiszen ő végeredményben egy öntudattal felruházott Akakij Akakijevics, aki végre megszólalt és most „csiszolja beszédét”. Mindazonáltal az öntudat és az önmegnyilatkozás formai szerkezete – éppen primitív és nyers volta következtében – rendkívül pontos és világos. Ezért is időzünk el nála ilyen részletesen. Dosztojevskij későbbi hőseinek valamennyi lényeges önmegnyilatkozása úgyszintén dialógussá bontható, mivel mindegyik míntha két összeolvadt replikából jött volna létre, de a szólamok keresztüze bennük olyan mélyre hatolt, a gondolat és a szó olyan finom részecskéibe, hogy szemléletes és nyers párbeszéddé alakítani őket – mint ahogy ezt most Gjevuskin önkifejezésével tettük – természetesen, teljességgel lehetetlen. [...]

(Fordította: Hetesi István)

A *Feljegyzések az egérlyukból* vallomásos Icherzählung. A műnek eredetileg a *Vallomás* címet szánták.⁴ Valóban, ez egy igazi vallomás. Természetesen a „vallomást” itt nem személyes értelemben értjük. A szerző elgondolása, mint bármely más én-elbeszélésben, egy prizmán szüremlik át; nem személyes dokumentummal állunk szemben, hanem művészi alkotással.

A „odúlakó” vallomásában mindenekelőtt a végletekig kiélezett belső dialogikusság nyugóz le bennünket: a szó szoros értelmében nincs benne egyetlen monologikus meghatározottságú, fel nem bontott szó sem. A hős szava már az első mondattól kezdve görcsös, meg-megtörik a megelőlegezett idegen szó hatására, amellyel kezdettől fogva a lehető legfeszültebb polémiába keveredik.

„Beteg ember vagyok... Rosszindulatú ember vagyok. Egy cseppet sem vagyok rokonszenves.”⁵ Így kezdődik a vallomás. Sokatmondó három pont, majd éles hangnemváltás. A hős egyfajta panaszos hangvétellel kezdte („Beteg ember vagyok”), de rögvest dühös lett emiatt a hangvétel miatt: mintha panaszkodna, együttérzésre szorulna, a másikkal keresné ezt az együttérzést és egy másik emberre szorulna! De ezen a ponton éles dialogikus fordulat áll be, megmutatkozik a *Feljegyzések* egész stílusára jellemző hangsúlytörés: a hős mintha azt akarná mondani: önök bizonyára az első szó után azt képzeltek, hogy az együttérzésüket keresem, na tessék, itt van maguknak: rosszindulatú ember vagyok. Egy cseppet sem vagyok rokonszenves!

Jellegzetes a – másik bosszantására szolgáló – visszautasító hangvétel fokozódása a sejthető idegen viszontválaszra. Az ehhez hasonló hangsúly áthelyeződések a másikkal címzett egyre erőteljesebb szidalmak vagy legalábbis bántó szavak megsokasodásához vezetnek, mint például:

„Negyven éven túl élni illetlenség, alávalóság, erkölcstelenség! Feleljenek őszintén: ki él negyvenen túl becsületesen? Megmondom kik élnek: az ostobák, meg a gazemberek. Ezt én szemébe mondom minden öregnek, azoknak a tiszteletre méltó aggastyánoknak, azoknak az ezüstös hajú, jó illatú aggastyánoknak – mindnek! Az egész világnak a szemébe mondom! Nekem jogom van így beszélni, mert magam is elélek hatvan esztendeig. Hetven esztendeig elélek! Nyolcvan esztendeig elélek! ... Álljunk csak meg! hadd fújom ki magam...”. (7.)

A vallomás első szavaiban a másikkal folytatott belső polémia még rejtve marad. Az idegen szó azonban láthatatlanul is jelen van, mintegy belülről határozva meg a beszéd stílusát. De már az első bekezdés közepe táján felszínre tör a polémia: a megelőlegezett idegen replika befészckeli magát az elbeszélésbe, igaz, még alig észrevehetően. „Én kérem, rosszindulatból nem akarom gyógyíttatni magam. Ezt bizonyára nem tetszenek érteni. De én bezzeg értem”. (5.)

⁴ Eredetileg ezzel a címmel hirdette Dosztojevszkij a *Feljegyzések az egérlyukból* című művét a *Vremja* nevű folyóirat hasábjain.

⁵ DOSZTOJEVSZKIJ: *Feljegyzések az egérlyukból*. Ford. *Makai Imre*. Budapest, Európa 1982. – *A ford.*

A harmadik bekezdés végén már egyértelműen megjelenik az idegen reakció nagyonis karakteres megelőlegezése:

„Nem találják, uraim, hogy én most szánok-bánok itt valamit önök előtt, hogy bocsánatot kérek valamiért?... Biztos vagyok benne, hogy így találják. ... Egyébként is biztosítom önöket, hogy nekem teljesen mindegy az is, ha így gondolják...”

A következő bekezdés végén olvasható az imént idézett kirohanás a „tiszteletre méltó aggastyánok” ellen. A rákövetkező bekezdés pedig egyenest az előbbi bekezdésre várható válasz megelőlegezésével kezdődik:

„Bizonyára azt hiszik, uraim, hogy meg akarom nevetetni önöket! Tévednek! Én korántsem olyan mókás kedvű ember vagyok, amilyennek látszom vagy esetleg látszhatom; egyébként ha önöket bosszantja ez a sok fecsegés (én érzem is, hogy bosszantja), és eszükbe jut megkérdezni: tulajdonképpen kicsoda maga? – akkor azt felelem: egy törvényszéki ülnök”. (7.)

Az utána következő bekezdés újra egy megelőlegezett replikával végződik:

„Fogadni mernék, azt hiszik: ezt mind pöffeszkedésből írom, hogy szellemeskedjek a cselekvő emberek rovására, és ugyancsak pöffeszkedésből, rossz modorból csörtetem a kardomat, akár az a tiszt”.

A továbbiakban az ehhez hasonló bekezdészárások ritkábbá válnak ugyan, mégis az elbeszélés minden alapvető gondolati egysége a végén kieleződik a sejthető idegen replikára való nyílt utalással.

Ily módon a kisregény egész stílusa az idegen szó nagyon erőteljes, mindent meghatározó hatása alatt áll, amely vagy belülről, rejtve fejt ki hatását a beszédre, mint az elbeszélés elején, vagy mint a másik replikájának megelőlegezése, egyenesen beleszövődik a narráció szövetébe, mint az imént idézett lezárásokban. A kisregényben egyetlen monologikus szó sincs, amely pusztán csak önmagára vagy a tárgyára irányulna. Látni fogjuk, hogy az „odúlakónak” az idegen tudatra való intenzív odafigyelését még tovább bonyolítja az önmagával szembeni, nem kevésbé feszült dialogikus viszonya.

De kezdjük azzal, hogy rövid strukturális elemzést adunk az idegen replika megelőlegezéséről. Ez a megelőlegezés különös szerkezeti sajátossággal bír: alapvetően rosszindulatú. A megelőlegező replikákban a hősnek az a törekvése tükröződik, hogy feltétlenül megőrizze maga számára az utolsó szó lehetőségét. Ennek az utolsó szónak kell kifejeznie a hős legteljesebb függetlenségét az idegen állásponttól és az idegen szótól, csakúgy, mint megmutatnia teljes közömbösségét az idegen vélemény és az idegen ítélet iránt. A hős leginkább attól retteg, nehogy azt gondolják róla, hogy bűnbánatot tart a másiknak vagy a másik bocsánatára számít, megalázkodik ítélete és értékrendje előtt, s fél, nehogy úgy tűnjön, önmeghatározása a másik igazolására és elismerésére szorul. Éppen en-

nek megcáfolására előlegezi meg az idegen replikát. Ám ezzel a megelőlegezéssel és a replikára adott válasszal ismételtlen meg is mutatja a másiknak (s önmagának is), hogy valójában mennyire függ tőle. Attól tart, nehogy a másik azt gondolja, hogy tart a véleményétől. De ezzel a félelmével csak az idegen tudattól való függőségét mutatja ki, saját képtelenségét arra nézve, hogy megmaradjon a maga számára adott önmeghatározásnál. Tagadásával éppen azt erősíti meg, amit tagadni akart, és ezt ő maga is tudja. Innen veszi kezdetét az a kiúttalan kör, amelybe a hős tudata és szava kerül:

„Nem találják uraim, hogy én most szánok-bánok itt valamit önök előtt, hogy bocsánatot kérek valamiért? ... Biztos vagyok benne, hogy így találják...Egyébként is biztosítom önöket, hogy nekem teljesen mindegy az is, ha így gondolják...” (6.)

A társai által megsértett „odúlakó” a tivornyázás közben meg akarja mutatni, hogy egy szemernyi figyelmet sem fordít rájuk:

„Én lenézően mosolyogtam, és fel s alá járkáltam a szoba másik oldalán, éppen átellenben a dívánnyal, a fal mentén, az asztaltól a kályháig meg vissza. Minden erőmmel meg akartam mutatni nekik, hogy meg tudok lenni nélkülük is; közben pedig szándékosan kopogtam a cipőmmel, ahogy kivágtam a lépést a sarkával. De minden hiába volt. Ők ügyet se vetettek rám.” (81.)

Eközben az „odúlakó” maga is pontosan felfogja és megérti, hogy a másikhoz való viszonya ördögi körben mozog. Az idegen tudathoz való illetén hozzáállásának köszönhetően a magával és a másikkal folytatott belső polémia egy sajátos perpetuum mobilévé változik, végtelen dialógussá alakul, ahol az egyik replika szüli a másikat, az első a harmadikat, és ez így megy tovább a végtelenségig, anélkül hogy a legcsekélyebb előrehaladás is történne.

Íme egy példa a dialogizált öntudat efféle reménytelen perpetuum mobiléjére:

„Bizonyára azt mondják, hogy aljasság, gazság ezt mind kitergetni most, annyi mámor és könny után, amelyet én magam bevallottam. De hát miért volna aljasság? Ne higgyék, hogy szégyellem mindezt, és hogy ez nagyobb ostobaság volt, mint bármi is az önök életében. Ráadásul higgyék el, hogy egy és más azért egészen jól volt elrendezve nálam... Hisz nem minden a Comói-tavon történt. Egyébként igazuk van: csakugyan aljasság és gazság ez! És még alávalóbb, hogy most elkezdtem önök előtt mentegetőzni. A legalábbvalóbb pedig az, hogy most ilyen megjegyzéseket teszek. De különben elég már, mert így sohase lesz vége: egyik mindig alávalóbb lesz a másiknál...” (60.)

Előttünk a rossz – végtelenségű dialógus példája, amely nem tud sem befejeződni, sem nyugvópontra jutni. Az ehhez hasonló kiúttalan, dialogikus szembenállások

formai jelentősége rendkívül nagy Dosztojevszkij művészetében. De a későbbi művekben ez a szembenállás sehol sem jelentkezik ennyire leplezetlenül és absztrakt egyértelműséggel, mondhatni, egyenesen matematikai képlet formájában.⁶

Annak következtében, hogy az „odúlakó” illetően módon viszonyul az idegen tudathoz és szóhoz, holott teljességgel tőle függ, de mindazonáltal szélsőségesen ellenséges érzelmet táplál iránta, és nem fogadja el igazát – elbeszélése egy szerföltött lényeges művészi sajátosságra tesz szert. Ez pedig stílusának szándékos eltorzítása, amely egy sajátos művészi logikának van alárendelve. Az „odúlakó” szava és stílusa nem ékes, nem fennkölt, és nem is tud az lenni, mivel nincs ki előtt „csillognia”. Hiszen nem utal naivan önmagára és az általa jelölt tárgyra. Ez a szó egyaránt irányul mind a másik, mind a beszélő felé (a saját magával folytatott belső dialógus során). Így aztán egyik irányban sem óhajt fennköltnek mutatkozni és „művészinek” lenni a szó köznapi értelmében. A másikhoz való viszonyában – csak azért is – igyekszik szándékosan durva lenni, és minden vonatkozásban megbotránkoztatni a másik ízlését. De a beszélővel kapcsolatosan is ugyanezt a pozíciót foglalja el, mivel annak önértékelése elválaszthatatlanul összefonódik a másikhoz való viszonyával. Ezért ennyire hangsúlyozottan cinikus, kiszámítottan cinikus ez a szó, jóllehet meghasonlással jár együtt. Az örültség⁷ felé tendál, az örültség pedig egy sajátos forma, egy sajátos, mondhatni, ellenkező előjelű esztétizmus.

Ennek következménye, hogy az elbeszélő narrációja saját lelki életének ábrázolásában szélsőséges formákat ölt. Mind anyaga, mind témája szempontjából a *Feljegyzések az egérlyukból* első része lírai. Formai szempontból vizsgálva, azt mondhatjuk: a lelki és szellemi útkeresés, a testet nem öltött lelkiség ugyanolyan prózai formában megnyilatkozó lírája, mint Turgenyev *Látomások és Elégia* című művei, mint egy vallomásos Icherzählung bármely lírai lapja vagy a *Werther* egyes oldalai. Ez azonban egy sajátos líraiság, leginkább a fogfájás lírai kifejezéséhez hasonlítható.

A fogfájás kifejezéséről mint a hallgatóra és a betegségben szenvedőre egyaránt orientált, belsőleg polemizált kifejezésmódról beszél az egérlyuk hőse is, és természetesen nem véletlenül. Azt ajánlja, hallgassunk csak oda a „XIX. század” fogfájástól szenvedő „művelt emberének” nyögéseire, a betegség második vagy harmadik napján. Igyekszik leleplezni azt a különleges élvezetet, amely a fájdalom cinikus kimutatásában, a „publikum” előtti kifejezésre juttatásában rejlik.

„Nyögése valahogy egyre utálatosabb, közönségesebb, komiszabb lesz, és egész napokon, éjszakákon át tart. Holott ő maga is tudja, hogy nyögésével

⁶ Mindez a *Feljegyzések az egérlyukból* műfaji sajátosságaival magyarázható, melyek a Menipposz-i szatírából erednek.

⁷ Az orosz szövegben a 'юродство' szó áll, amely az örültség jelentése mellett egyfelől az 'torz, rút, csúnya' jelentésű szavakkal (уродливый, урод) áll kapcsolatban, és így a stílus „eltorzításával” hozható összefüggésbe, másfelől a szent örült, az askéta, a юродивый alakjával, amely az orosz kulturális hagyományban szakrális szerepet tölt be. – *A ford.*

egyáltalán nem segít magán; mindenkinél jobban tudja, hogy csak fölöslegesen macerálja és kínozza magát is, másokat is; tudja, hogy már az a közösség is, amely előtt annyira buzgólkodik, már a családja is megutálta hallgatni, nem hisznek neki egy mákszemnyit se, és magukban jól tudják, hogy tudna ő egyszerűbben is nyögni, minden cikornya és kacskaringó nélkül, és hogy csak komizásból, kajánságból alakoskodik. No de éppen ebben a szegyenletes tudatban rejlik a legnagyobb kéj. »Nem hagylak békén benneteket, marcan-golom a szíveteket, senkit sem engedek aludni a házban!! Hát igen! Ne alud-jatok, érezzétek minden pillanatban, hogy nekem fáj a fogam. Én most már nem hős vagyok elöttetek, aminek azelőtt akartam látszani, hanem egyszerűen aljas fickó, semmirekellő fráter. Mit bánom én! Nagyon örülök, hogy végre kiismer-tetek. Utáljátok hallgatni ezt a pocsek nyögésemet? Hát csak utáljátok! Majd kanyarítok én nektek még ennél cudarabb cikornyát is mindjárt...« (17.)

Természetesen az „odúlakó” vallomásának fölépítését a fogfájás érzésének kifeje-zéséhez hasonlítani – már önmagában az elbeszélés túlzó-parodizáló síkját alkotja, és ebben az értelemben cinikus. De a fogfájás ilyenén kifejezésében, a „cikornyákban és kacskaringókban” a beszélőnek a hallgatóra és az önmagára való irányultsága mégis-csak nagyon hűen adja vissza a szónak a vallomásformában megvalósuló beállítódá-sát, habár, ismételjük, nem objektíven, hanem kötekedő, túlzó-parodizáló stílusban, ahhoz hasonlóan, ahogy *A hasonmás* elbeszélése tükrözte Goljadkin belső beszédét.

Saját képmásának lerombolása, befektetése a másik szemében mint a legvég-ső, elkeseredett kísérlet arra, hogy megszabaduljon az idegen tudat felette gya-korolt hatalmától, hogy azt megtörve eljusson önmagához önmagáért – ez az „odúlakó” vallomásának valódi intenciója. Ezért is teszi szándékosan rúttá és torzzá magáról szóló szavait. Ki akar irtani magából minden vágyat, melynek engedve hősként tüntethetné fel magát mások szemében (vagy akár sajátjében): „Én most már nem hős vagyok elöttetek, aminek azelőtt akartam látszani, hanem egyszerűen aljas fickó, semmirekellő fráter...”

Ehhez arra van szükség, hogy kiküszöböljön szavából bármiféle epikus és lírai tónust, „heroizáló” hangnemet, és az elbeszélésmódot **cinikusan** objektívvé for-málja át. Józan és objektív, minden gúnytól és túlzástól mentes önmeghatározás az „odúlakó” számára nem létezik, mivel ilyen prózaian egyértelmű meghatározás olyan szót feltételezne, amelyik nem ad lehetőséget kibúvóra vagy csak a tárgyra és önmagára orientált; de az odúlakó szókészletében sem egyik, sem másik nem léte-zik. Igaz, folyamatosan ilyen szó a vágya és szellemi józanságra törekszik, de útja a cinizmuson és az örültségen keresztül vezet. Egyelőre sem megszabadulni nem tudott az idegen tudat hatalmától, sem pedig elismerni azt maga felett⁸; csak harcol és dühödten polemizál vele, nem képes rá, hogy elfogadja, de ahhoz sincs ereje,

⁸ Ennek elismerése – Dosztojevszkij szerint – ugyancsak megnyugtatta és megtisztította volna az „odúlakó” szavát.

hogy végleg elvesse. Abból az igyekezetből, hogy semmissé tegye a másikban és a másik számára mind a róla kialakuló képet, mind saját szavát, nemcsak a józan önmeghatározás óhaja csendül ki, hanem az a vágy is, hogy jól „befűtsön” neki; ez készteti arra, hogy túlhajtsa, gúnyolódva eltúlozza, a cinizmusig és az örültségig fokozza saját józanságát:

„Utáljátok hallgatni ezt a pocsek nyögésemet? Hát csak utáljátok! Majd kanyarítok én nektek még ennél cudarabb cikornyát is mindjárt...”

De az „odúlakó” magára vonatkozó szava nemcsak „másikra tekintő szó”, hanem – ahogy korábban jeleztük – egyúttal „kibúvót rejtő szó” is. A kibúvó-keresés olyan nagy hatással van a vallomás stílusára, hogy ezt a stílust meg sem lehet érteni, ha figyelmen kívül hagyjuk a kibúvó formai működését. A „kibúvót rejtő szónak” különben is óriási jelentősége van Dosztojevszkij életművében, különösen a kései alkotói periódusában. És ezzel már lényegében áttérünk a *Feljegyzések az egérlyukból* szerkezeti felépítésének másik momentumára: a hős önmagához való viszonyára, a magával folytatott belső dialógusra, amely az egész műben összefonódik és elegyedik a másikkal folytatott dialógussal.

De mit is jelent a kibúvó a tudat és a szó számára?

A kibúvó azt jelenti, hogy a hős fönntartja magának a lehetőséget, hogy megváltoztassa kimondott szava legutolsó, végső értelmét. Ha a szó hagy maga mögött ilyen kibúvót, akkor annak feltétlenül tükröződnie kell magának a szónak a struktúrájában. Ez a lehetséges másik értelem, vagyis a meghagyott kibúvó árnyékként követi a szót. Formális szempontból a „kibúvót rejtő szónak” végső verdiktnek kellene lennie, és ilyennek is tünteti fel magát, de valójában csak az utolsó előtti szó, mely után csak feltételes, de nem végleges pontot lehet tenni.

A kibúvót rejtő vallomásos önmeghatározás például (amely a leggyakoribb forma Dosztojevszkijnél) elsődleges értelme szerint a hős önmagáról alkotott megváltozhatatlan véleménye, önmaga végleges meghatározása, valójában azonban belülről mindig számít a másik – őt ellentétes módon értékelő – válaszára. A vezeklő és magát elítélő hős valójában csak dicséretet és beleegyezést akar kiprovokálni a másik részéről. Magát ostorozva azt akarja és követeli, hogy a másik vonja kétségbe önmeghatározását, s kibúvót hagy maga mögött arra az esetre, ha az mégis valóban egyetértene vele, az ő önmegítélésével, és nem akarna élni saját – neki mint másiknak kijáró – privilégiumával, hogy ellentmondjon.

Lássuk, hogyan beszéli el „irodalmi” álmait az egérlyuk hőse:

„Például: mindenkin diadalmaskodom; természetesen mindenki a porban hever előttem, és kénytelen önként elismerni minden kiváló tulajdonságomat, én pedig mindenkinek megbocsátok. Amikor már ismert költő és kamarás leszek, lépten-nyomon beleszeretek valakibe; tengernyi pénzt, milliókat kapok, és nyomban az emberiségre áldozom, és ország-világ előtt nyomban bevallom gyalázatomat, amely természetesen nem egyszerűen

gyalázat, hanem rendkívül sok 'szépet és fenségést', valamint manfrédit foglal magában. Mindenki sírva csókolgat engem (máskülönben micsoda fatuskók volnának) én pedig mezítláb és éhesen megyek új ígéretet hirdetni, és Austerlitznél tönkreverem a maradiakat." (59–60.)

A hős itt ironikusan mesél álmodozásaiban kibúvókat hagyó hőstetteiről és kibúvót hagyó vallomásáról. Parodisztikus fényben tünteti fel ezeket az álmokat. De következő szavaival leleplezi, hogy még álmodozásainak ez a vezeklő beismerése is „kibúvót” rejtett magában, és hogy ő maga kész rá, hogy ezekben az álmokban és beismerésük tényében is találjon valamit, ha nem is manfrédit, de mégis a „szép és fenséges” területéről valót – mindezt arra az esetre tarja fenn, ha a másiknak netalán hirtelen az a gondolata támadna, hogy egyetért vele: álmai valóban merőben alantasak és közönségesek:

„Bizonyára azt mondják, hogy aljasság és gazság ezt mind kitergetni most, annyi mámor és könny után, amelyet én magam bevallottam. De hát miért volna aljasság? Ne higgyék, hogy szégyellem mindezt, és hogy ez nagyobb ostobaság volt, mint bármi is az önök életében. Ráadásul higgyék el, hogy egy és más azért egészen jól volt elrendezve nálam...” (60.)

Ez az általunk már idézett hely a másikra tekintő rossz végtelenségű öntudat megnyilvánulása.

A kibúvó keresés involválja az önelleíró szó sajátos típusát, a fiktíve utolsó és lezáratlan tónusú szót, amely tolakodóan fürkészi az idegen tekintetét, s a másiktól őszinte cáfolatot követel. [...] Ugyanakkor a hősök valamennyi önmeghatározását labilissá teszi; a szó nem nyeri el bennük konkrét jelentését, s minden pillanatban kész megváltoztatni – akár a kaméleon – mind tónusát, mind előző értelmét.

A kibúvó a hőst ambivalenssé és megfoghatatlanná teszi a saját szemében is. Hogy rátaláljon önmagára, a hősnek nagy utat kell bejárnia. A kibúvó rendkívül eltorzítja önmagához való viszonyát. Nem tudja eldönteni, végül is kinek a véleménye, kinek a megállapítása az ő utolsó verdiktje: tulajdon enmagáé, a vezeklőé és önítélkezőé, vagy ellenkezőleg, a másiktól elvárt és kierőszakolt vélemény, mely elfogadja és igazolja őt. Szinte erre az egyetlen motívumra épül például Nasztaszja Filippovna egész alakja. Míg önmagát bűnösnek, bukottnak tartja, egyidejűleg úgy gondolja, hogy a másik mint másik köteles őt felmenteni, és nem tekintheti bűnösnek. Őszintén vitatja az őt mindenben igazoló Miskin véleményét, de ugyanilyen őszintén utasít el és gyűlöl mindenkit, aki egyetértve a hősnő önítéletével, bukottnak tartja őt. Végül is Nasztaszja Filippovna már nincs birtokában tulajdon szavának sem önmagáról: valóban bukottnak véli-e, vagy ellenkezőleg, felmenti magát? Önítélete és öngazolása két szólam között oszlik meg: én elítélem magam, a másik felment engem; de mivel ezek a lehetőségek egy szólamban feltételeződnek, abban inkongruenciához vezetnek és belső

kettősséget eredményeznek. A sejthető és a másiktól el is várt igazolás összemósodik az önitélettel, s a hősnő szólamában egyszerre hangzik föl mindkét tónus, éles hangnemváltozásokat és váratlan átmeneteket okozva. Így szólal meg Nasztaszja Filippovna, ilyen szavának stílusa. Egész bensőjét (s mint látni fogjuk, ugyanígy külső életét is) az tölti ki, hogy megtalálja önmaga tulajdon egységes hangját, amely a benne fészkelő két szólam mögött rejlik.

Az „odúlakó” magával is ugyanolyan reménytelen dialógust folytat, mint a másikkal. Nem képes végérvényesen egybeforni önmagával egy egységes monologikus szólamban, nem képes teljességgel kirekeszteni önmagából az idegen hangot (bármennyire kibúvó nélküli legyen is az), mivel, mint Goljadjkin esetében láttuk, szólamának a másik behelyettesítésének funkcióját is hordoznia kell. Nem képes önmagával közös nevezőre jutni, de arra sem, hogy befejezze a magával folytatott beszélgetést. Önleíró szavának stílusától organikusán idegen a végpont és a lezáró beteljesülés, mind az egyes mozzanatokban, mind az egész tekintetében. Ez a belsőleg végtelenített beszéd stílusa, mely mechanikusan persze megszakítható, ám szerves befejezése nem lehetséges.

De éppen ezért fejezi be művét Dosztojevszkij annyira találóan és hőséhez illelően, éspedig azzal, hogy hangsúlyozza az „odúlakónak” a feljegyzésekben implikált belső lezáratlanságra való beállítódását.

„No de elég: nem akarok többet írni az „egérlyuk”-ból...”

A paradoxonok emberének „feljegyzései” egyébként még itt sem érnek véget. Csak nem bírta megállni – tovább folytatta. De mi is azt hisszük, hogy itt már abba lehet hagyni.” (133.)

Befejezésül az „odúlakónak” még két sajátosságát említjük meg. Nemcsak beszéde, de arca is másra tekintő és kibúvót kereső arc, minden ebből következő egyéb megnyilvánulással együtt. A szólamok interferenciája és egymást keresztezése mintegy behatol a hős testébe, megfosztva őt az önmagában létező és egyértelmű lény státusától. Az „odúlakó” gyűlöli saját arcát, mivel abban is a másik fölötté gyakorolt hatalmát érzékeli, a másik értékítéleteinek és vélekedéseinek nyomását. Maga is idegen szemmel, a másik szemével tekint saját arcára. Ez az idegen pillantás időnként összeolvad tulajdon tekintetével, és különös gyűlöletet kelt benne saját arcával szemben:

„Én például gyűlöltem az ábrázatomat, pocskéknak találtam, sőt azt gyanítottam, hogy van rajta valami aljas kifejezés, ezért valahányszor megjelentem a hivatalban, görcsösen igyekeztem a lehető legfesztelenebbül viselkedni, hogy ne gyanúsítsanak aljassággal, és a lehető legnemesebb kifejezést erőltettem az arcomra. „Nem baj, ha nem szép az arcom – gondoltam –, csak legyen nemes, kifejező, és ami a legfőbb, *rendkívül* értelmes.” De gyötörődve bizonyosan tudtam, hogy az én arcommal sohase lehet kifejezni ezeket a kiváló tulajdonságokat; s ami a legszörnyűbb – határozottan ostobá-

nak találtam. Pedig teljesen kiegyeztem volna az értelmességben. Sőt bele-törődtem volna abba is, hogy aljas az arckifejezésem, csak legalább roppant értelmesnek találják.” (45.)

Mint ahogy szándékosan formálja torzra önleíró szavát, úgy nyilvánítja ki örömét is arca csúfságával kapcsolatosan:

„Véletlenül beletekintettem a tükörbe. Feldúlt arcom végtelenül visszataszítónak látszott: sápadt, dühös, aljas volt, a hajam meg csapzott. „Így a jó, ennek örülök én – gondoltam –, épp annak örülök, hogy visszataszító-nak lát; ez nagyon jólesik nekem...” (89.)

A másikkal önmagáról folytatott polémia a *Feljegyzések az egérlyukból* című műben a világról és a társadalomról szóló, vitával súlyosbodik, mert az „odú-lakó” Gjevuskintól és Goljadjkintól eltérően – ideológus.

Ideologikus szavában könnyedén felfedezhetjük ugyanazokat a jelenségeket, melyeket a magára vonatkozó kijelentései kapcsán már feltártunk. Az „odú-lakó” szava a világról nyíltan is, meg rejtetten is polemikus; mégpedig nem pusztán más emberekkel, más ideológiákkal vitázik, hanem magával a gondolkodás tárgyával is – a világgal és annak berendezésével. A világról szóló szavából mintha szintén két szólam csendülne ki, melyek nem hagyják, hogy megtalálja magát és saját világát, mivel a világról adott meghatározása is kibúvót tartalmaz. Ahogyan különböző szólamok kereszttüzebe került szemében a test, ugyanúgy tűnik egy-másba hatoló egységek kereszteződésének számára a világ, a természet és a társadalom is. Minden róluk alkotott gondolatában szólamok, ítéletek, nézőpontok feleselnek, amiben elsősorban az őt determináló **idegen akaratot** érzékeli. Az idegen akarat aspektusából fogja fel a világrendet, a természetet annak mechanisztikus szükségszerűségével együtt, valamint a társadalmi berendezkedést. Az odú-lakó gondolata úgy alakul és szerveződik, **mint egy a világrend által személyesen megsértett emberé**, aki személyes megaláztatásként éli át ezt a vak szükségszerűséget. Ez mélyen bensőséges és szenvedélyes jelleget kölcsönöz a hős ideologikus szavának, és lehetővé teszi, hogy az szorososan összefonódjon az önmagáról alkotott szóval. Úgy tetszik (és valóban ez Dosztojevszkij eredeti elgondolása is), hogy itt végső soron egy és ugyanazon szó szerepel, és csak azután, hogy eljutott önmagához, jut el a hős saját világához. Szava a világról, akárcsak önmagáról, mélyen dialogikus: indulatos szemrehányást tesz a világrendnek, sőt a mechanisztikus szükségszerűségnek is, mintha a világgal beszélne, nem pedig róla. Az ideologikus szó ezen sajátosságaira a továbbiakban még visszatérünk, amikor rátérünk a *par excellence* ideológus hősökre, különösen Iván Karamazov-ra; benne ezek a vonások különösen élesen és világosan mutatkoznak meg.

Az „odú-lakó” szava tulajdonképpen megszólítás, aminek címzettje a „másik”. Beszélni számára annyit jelent, mint valakihez odafordulni; ha magáról beszél – önmagát szólítja meg saját szavával, ha a másikról, akkor ahhoz fordul, ha pedig

a világról, akkor a világhoz intézi szavát. De magával, a másikkal, a világgal beszélve egyidejűleg még egy harmadikhoz is fordul: oldalra sandít – a hallgatóra, a tanúra, az ítélkezőre.⁹ A szónak ez az egyidejűleg három irányú beállítódása, valamint az, hogy a szó szempontjából a tárgy a megszólítás aktusán kívül egyáltalán nem létezik, képezi az odulakó szavának különösen eleven, nyugtalan, izgatott, és mondhatni, tolakodó, lerázhatatlan jellegét. Nem lehet úgy szemlélni, mint valamilyen nyugodt, magának és a tárgynak alárendelt lírai vagy epikus szót, mint „elszigetelt”, magában álló szót; nem, erre a szóra mindeneke-lőtt reagálsz, véleményt formálsz róla, az pedig bevon téged a játékba; ez a szó képes rá, hogy felkavarjon, megérintsen, csaknem úgy, mint egy élő ember személyes megszólítása. Ez a szó lerombolja a rámpát, de nem aktualitása vagy közvetlen filozófiai jelentősége okán, hanem épp az általunk elemzett formai szerkezetének köszönhetően.

Dosztojevszkijnél az **odafordulás** mozzanata minden egyes megszólalásnak sajátja, az elbeszélő szóra ugyanolyan mértékben jellemző, mint a hős szavára. Világában általában sincs semmi dologi: nincs tárgy, nincs objektum – csakis szubjektumok vannak. Éppen ezért kizárt, hogy benne ítéletet kijelentő vagy objektumot referáló, azaz tárgyias szó forduljon elő – csakis odafordulást megtestesítő szóval találkozunk, amely dialogikusan érintkezik a másik szóval, vagyis szó a szóról, amelyre irányul. [...]

(Fordította: Horváth Géza)

A HŐS SZAVA ÉS A NARRÁCIÓ SZAVA DOSZTOJEVSZKIJ REGÉNYEIBEN

Áttérünk a regényekre, amelyeknél rövidebben időzünk, mivel az újdonság, amit magukkal hoznak, a dialógusban nyilvánul meg és nem a hősök monologikus megnyilatkozásában, amely itt csak bonyolultabbá és kifinomultabbá válik, de egészében nem gazdagodik lényegesen új strukturális elemekkel.

Raszkolnyikov monologikus szava lenyűgöz rendkívüli belső dialogizáltságával és élénk személyes vocativus jellegével mindarra vonatkozóan, amiről csak gondolkodik és beszél. Raszkolnyikov számára a tárgyra gondolni annyit jelent, mint hozzáfordulni. A jelenségekről nem gondolkodik, hanem beszél velük.

Így fordul önmagához (gyakran tegeződve, mint egy másikhoz), győzködi, ingerli, leleplezi magát, gúnyolódik magán stb. Íme, az önmagával folytatott dialógus egy példája:

⁹ Emlékezzünk, hogyan jellemzi A szelíd teremtés hősének beszédét maga Dosztojevszkij a műhöz írt előszóban: „...hol önmagához beszél, hol valami láthatatlan hallgatóhoz, mintegy bírójához. De hát ez a valóságban is így szokott lenni.” (DOSZTOJEVSZKIJ: A szelíd teremtés. Kisregények. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet. Budapest, Európa 1975. 58.)

„Nem lesz belőle semmi? De mit akarsz csinálni, hogy akadályozod meg? Talán megtiltod? Mi jogon? Mit ígérhetsz nekik a magad nevében, ami erre feljogosít? Hogy nekik szenteled egész életedet, egész jövődet, *majd ha elvégezted az egyetemet, és állást kaptál?* (Dosztojevszkij kiemelése) Ezt már hallottuk elégszer, ám vajon lesz-e belőle valaha is valami? De most? Mert most kell tenni valamit, nem érted? És mi az, amit most csinálsz? Kifosztod őket. Hiszen azt a pénzt a százrubeles nyugdíjra veszik fel meg a Szvidrigajlov urakra! Te talán megvéded őket a Szvidrigajlovoktól és Vahrusinoktól, te jövődő milliomos, te Zeusz isten, aki sorsukat intézni kívánod? Majd tíz év múlva? Szép, de tíz év alatt anyánk belevakul a sálkötésbe meg a sírásba, elsorvad a koplalásban. És a húgod? Próbáld csak elképzelni, mi lesz a húgodból tíz év múlva, vagy már ebben a tíz évben! Nos? Kitaláltad?”

Ilyen kérdésekkel kínozza, zaklatta magamagát, és még élvezte is a kínt.” (46–47.)¹⁰

Önmagával folytatott dialógusa ilyen az egész regény folyamán. Igaz, változnak a kérdések, változik a tónus, de a struktúra ugyanaz marad. Jellemző, hogy belső beszéde frissen hallott vagy olvasott idegen szavakkal töltődik fel: anyja leveléből, Luzsin, Dunyecska, Szvidrigajlov e levélben idézett kifejezéseiből s Marmeladov éppen imént hallott beszámolójából, Szonyecska általa közvetített szavaiból és így tovább. Ezekkel az idegen szavakkal elárasztja saját belső beszédét, összevegyíti saját akcentusával vagy egyenesen átalakítva akcentusukat, indulatos polémiába kezd velük. Ennek köszönhetően belső beszéde úgy épül fel, mint életteli és szenvedélyes válaszok hosszú sora, amelyeket minden általa hallott s őt kikezdő, a közeli napok tapasztalatából merített idegen szóra ad. Minden személyhez, akivel polemizál, tegeződve fordul, és megváltoztatott tónussal és akcentussal csaknem mindegyiknek visszajuttatja szavait. Eközben minden egyes személy, minden egyes új ember azonnal szimbólummá válik számára, nevük pedig köznévi fogalommá lesz: Szvidrigajlovok, Luzsinok, Szonyecskák stb. „Hé, Szvidrigajlov! Mit akar itt?” (49) – kiáltja oda valamiféle piperkőcnek, aki kikezdett a részeg kislánnyal. Szonyecska, akit Marmeladov elbeszélése alapján ismer, belső beszédében mindig mint a szükségtelen és hiábavaló áldozatvállalás szimbóluma szerepel. Ugyanúgy, de más árnyalattal van jelen Dunya is, és Luzsin szimbólumának szintén megvan a maga értelme.

Az egyes személyek azonban nem jellemként vagy típusként, nem saját életrajzának fabuláris szereplőjeként (nővére, nővérének vőlegénye stb.) kerülnek be belső beszédébe, hanem valamilyen életelv és ideológiai pozíció szim-

¹⁰ DOSZTOJEVSZKIJ: Bűn és bűnhődés. Ford. Görög Imre–G. Beke Margit. = Dosztojevszkij művei. Budapest, Magyar Helikon 1970. – A mű szövegét ebből a kiadásból idézzük, az oldalszám feltüntetésével. – A ford.

bólumaként, azoknak az ideológiai kérdéseknek bizonyos élethelyzetben lehetséges megoldásaként, amelyek őt kínozzák. Egy embernek elegendő megjelenni látókörében, hogy azonnal saját kérdése megtestesült válaszává váljon számára, olyan válasszá, amely nem egyezik meg azzal, amire ő maga jutott; ezért minden egyes ember az elevenére tapint és komoly szerepet kap belső beszédében. Mindezeket a személyeket összefüggésbe hozza, összehasonlítja vagy szembeállítja egymással, arra kényszeríti őket, hogy válaszoljanak egymásnak, feleljenek, leplezzék le egymást. Végeredményben belső beszéde úgy bontakozik ki, mint egy filozófiai dráma, amelyben az életre és a világra vonatkozó megtestesült és életben megvalósult nézőpontok alkotják a szereplő személyeket.

Minden szólam, amit Raszkolnyikov belső beszédébe bevisz, olyan sajátos érintkezésbe lép ott egymással, amilyen a reális dialógus szövegei között nem lehetséges. Itt annak köszönhetően, hogy egyazon tudaton belül szólnak meg, mintegy kölcsönösen áthatolhatóvá válnak egymás számára. Közel kerülnek egymáshoz, egymásra tolnak, részben metszik egymást, minek következtében konfrontációt idéznek elő a metszéspontok körül.

Már korábban rámutattunk, hogy Dosztojevszkij regényeiben nincs jelen a gondolat kialakulásának folyamata, az nem jelenik meg (a legtrikább kivételektől eltekintve) még az egyes hősök tudatának keretei között sem. Az értelmi anyagot a hős tudata mindig azonnal egész komplexitásában érzékeli, de nem különálló gondolatok és tételek formájában, hanem mint mentális emberi intenciókat, eltérő szövegeket, s tétje csak a közöttük való választásnak van. Az a belső ideológiai küzdelem, amelyet a hős folytat, olyan harc, amely a már rendelkezésre álló értelmi lehetőségek közötti választás körül zajlik, ám ezek száma csaknem változatlan marad az egész regény folyamán. Ilyen motívumok: én ezt nem tudtam, ezt én nem láttam, ez csak később derült ki – nincsenek jelen Dosztojevszkij világában. Az ő hőse mindent tud és mindent lát kezdettől fogva. Épp ezért oly gyakran jelentik ki a hősök (vagy a narrátor a hősökre vonatkozóan) a bekövetkezett katasztrófa után, hogy ők már mindent előre tudtak és láttak. „Hősünk felkiáltott, és fejéhez kapott. Ó, jaj! Sejtette ő már ezt régen!” (310.)¹¹ Így végződik *A hasonmás*. Az „odúlakó” állandóan hangsúlyozza, hogy ő mindent tudott és mindent látott előre. „Mindent észrevettem én ..., tisztában voltam helyzetem kétségbeesztő kilátástalanságával!” (663.)¹² – kiált fel *A szelíd teremtés* hőse. Igaz, mint rögtön látni fogjuk, a hős nagyon gyakran maga elől is eltitkolja, amit tud és úgy tesz, mintha nem látná azt, ami valójában mindvégig a szeme előtt van. De ebben az esetben az általunk említett sajátosság csak még kirívóbb.

¹¹ DOSZTOJEVSZKIJ: *A hasonmás*. Ford. Grigássy Éva. = Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények. I. Budapest, Magyar Helikon 1973. – *A ford.*

¹² DOSZTOJEVSZKIJ: *A szelíd teremtés*. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet. = Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények. II. Budapest, Magyar Helikon 1973. – *A ford.*

Az új anyag, új nézőpontok hatására semmilyen új gondolat nem jön létre. A tét csak a választás: a „ki vagyok én?” és a „kivel vagyok?” kérdés eldöntése. Hogy megtalálja saját szólamát és beállítsa más szólamok közegébe, hogy összekapcsolja az egyikkel és szembeállítsa a másikkal, vagy hogy saját szólamát elkülönítse a másik szólamtól, amennyiben azzal felismerhetetlenül egybeolvadt – ezek azok a feladatok, amelyeket a hősöknek a regény folyamán meg kell oldaniuk. Ez is határozza meg a hős szavát. Meg kell találnia, fel kell tárnia önmagát a többi szó között a velük való feszültségteli kölcsönös kapcsolatban. És minden ilyen szó rendszerint kezdettől fogva teljességgel jelen van. Csak különféleképpen helyezkednek el egymáshoz viszonyítva, különböző kapcsolatba kerülnek egymással, de számuk kezdettől fogva adott és változatlan marad a regény egész belső és külső cselekménye során. Mondhatnánk úgy is: kezdettől fogva jelen van egy adott állandó és tartalmilag változatlan értelmi sokféleség, és csak hangsúlyáthelyeződések mennek végbe benne. Raszkolnyikov már a gyilkosság előtt megismeri Szonya szólamát Marmeladov elbeszéléséből, és azonnal elhatározza, hogy elmegy hozzá. Szonya szólama és világa kezdettől fogva bekerül Raszkolnyikov látókörébe, csatlakozik belső dialógusához.

„– Úgy érted, hogy amikor ott hevertem a sötét odúban, és összevissza álmodtam mindenfélét, az ördög incselkedett velem? Igen?

– Hallgasson! Ne csúfolódjék, istenkáromló! Nem érti! Látom, semmit se ért! Uramisten! Hiszen semmit, de semmit nem ért!

– Hallgass, Szonya, nem csúfolódom én. Hiszen magam is tudom, hogy az ördög karmai között vagyok. Hallgass, Szonya, hallgass! – hajtogatta komoran, makacsul. – Régen tudom. Ezt mind végiggondoltam, elsuttogtam már, amikor ott hevertem a sötétben... Mindent megvitattam magammal töviről hegyire, és mindent tudok, mindent... De untam, ó, hogy untam akkor ezt az örökös fecsegést! Újra meg újra elhatároztam, hogy végét vetem, mindent előről kezdek, és nem fecsegek tovább. ... Más volt, amit meg kellett tudnom, ami hajtott: azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hataloméért vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy jogom (*Dosztojevszkij kiemelése*) van ... Csak azt akartam megértetni veled, hogy akkor karmai közé kaparintott az ördög, és aztán tudtomra adta, hogy nem volt jogom oda menni, mert én is ugyanolyan féreg vagyok, mint a többi. Kicsúfolt, és most eljöttem hozzád. Örülj a kedves vendégnek! Hát eljöttem volna, ha nem vagyok féreg? És most mondok valamit neked: amikor odamentem az öregasszonyhoz, csak ki akartam próbálni (*Dosztojevszkij kiemelése*) magamat... Legalább ezt is tudod!” (419–421.)

Raszkolnyikov e suttogásában, amikor egyedül feküdt a sötétben, már ott hangzott minden szólam, köztük Szonya szólama is. Kereste bennük önmagát (a

bűnelkövetés is csak önmaga próbája volt), orientálta saját akcentusait. Itt megy most végbe átorientálásuk; az a dialógus, amelyből a részletet vettük, a hangsúlyáthelyeződés e folyamatának átmeneti pillanatában zajlik. A szólamok Raszkolnyikov lelkében már elmozdultak, és másképpen keresztezik egymást. A hős interferenciáktól mentes szólamát azonban a regény keretei között nem halljuk meg; lehetőségére csak utalás történik az epilógusban.

Raszkolnyikov szavának jellegzetességei a rá jellemző stilisztikai jelenségek minden változatosságával, természetesen ezzel még koránt sincsenek kimerítve. Ennek a szónak a Porfirijjal folytatott dialógusban megvalósuló rendkívül feszültségteli mivoltához még vissza kell térnünk.

A *félkegyelmű* című regénynél még rövidebben időzünk, mivel itt szinte nincs is lényegesen új stilisztikai jelenség. Ippolit regénybe illesztett vallomása (*Az én nélkülözhetetlen magyarázatom*) klasszikus példája a kibúvót tartalmazó vallomásnak, mint ahogy magának Ippolitnak a sikertelen öngyilkossága is – szándékoltan – alibi-öngyilkosság volt. Ippolit ezen elgondolását alapjában véve helyesen határozza meg Miskin. Aglájának válaszolva, aki azt feltételezi, hogy Ippolit azért akarta agyonlőni magát, hogy ő azután elolvassa vallomását, ezt mondja Miskin:

„ – Vagyis hát ... Hogy is mondjam csak? Nagyon nehéz ezt megmondani. Mindenesetre valószínűleg azt szerette volna, hogy mindenki körülvegye, és azt mondja neki, nagyon szereti, tiszteli és becsüli, és hogy mindenki rimánkodva kérje, maradjon életben. Nagyon meglehet, hogy önt mindenkinél jobban szem előtt tartotta, mert egy olyan pillanatban éppen önt említette... Különben talán maga sem tudta, hogy önt tartja szem előtt.”
(492–493)¹³

Ez természetesen nem otromba számítás, hanem éppen az a kibúvó, amelyet Ippolit akar felhasználni, és amely egyformán összezavarja mind önmagához, mind másokhoz való viszonyát.¹⁴ Ezért Ippolit szólama belsőleg ugyanúgy lezáratlan, mint az „odúlakó”, egyik után sem lehet pontot tenni. Nem véletlen, hogy utolsó szava (amilyenek elgondolása szerint a vallomásnak lennie kellett) ténylegesen nem is bizonyult utolsóznak, hiszen az öngyilkosság nem sikerült.

Ezzel a „másik” elismerésére áhítózó rejtett attitűddel, amely kijelöli az egész szöveg stílusát és hangnemét, ellentétben állnak Ippolitnak azok a nyíltan hangzottatott kijelentései, amelyek meghatározzák vallomásának tartalmát: az idegen

¹³ DOSZTOJEVSZKIJ: A félkegyelmű. Ford. Makai Imre. = Dosztojevszkij Művei. Budapest, Magyar Helikon 1970. – A regény szövegét e kiadása alapján idézzük az oldalszám feltüntetésével. – A ford.

¹⁴ Erre szintén helyesen mutat rá Miskin: „... ezenkívül ő tán egyáltalán nem is gondolta, hanem csak akarta ezt ... Utoljára emberekkel akart találkozni, és ki akarta érdemelni a megbecsülését és a szeretetüket ...” (493.)

ítélettől való függetlenség, a vele szemben tanúsított közöny, a saját akarat ki nyilvánítása.

„Nem akarok úgy elmenni, hogy ne hagyjak néhány szót válaszul – néhány szabad és nem kikényszerített szót –, mégpedig nem mentegetőzésül, ó nem: nekem nincs kitől és nincs miért bocsánatot kérnem, hanem csak úgy, azért mert én magam így akarom.” (476.)

Ezen az ellentmondáson alapszik egész alakja, ez határozza meg minden gondolatát és minden szavát.

Ippolitnak az önmagára vonatkozó személyes megnyilatkozásába beleszövődik az ideologikus szó is, amely, akárcsak az „odúlakó” esetében, tiltakozásával a világmindenséghez fordul; az öngyilkosságnak is e tiltakozást kell kifejezésre juttatnia. Vélekedése a világról annak a dialógusnak a keretei között bontakozik ki, amelyet valamilyen, őt mélyen megsértő magasabbrendű erővel folytat.

Miskin beszéde és az idegen szó kölcsönös egymásra utaltsága úgyszintén telítve van feszültséggel, de némiképp más jellegű. Miskin belső beszéde is dialogikusan bontakozik ki, mind önmagához, mind a „másikhoz” viszonyítva. Ő sem önmagáról és nem a másikról, hanem önmagával és a másikkal beszél, s e belső dialógusoknak nagy az intenzitása. De őt (a másikhoz fűződő kapcsolatában) inkább a saját szavától, semmint az idegen szótól való félelem irányítja. Magyarázkodásait, gátlásait és a többit az esetek többségében éppen ez a félelem magyarázza, kezdve a másik iránti egyszerű gyengédséggel, és végezve azzal a mély és elvi megalapozottságú rettegéssel, hogy a másikról döntő, végleges szót kimondjon. Fél saját, másira vonatkozó gondolataitól, gyanakvásaitól és feltevéseitől. E vonatkozásban nagyon tipikus belső dialógusa Rogozsin ellene irányuló merénylete előtt.

Igaz, Dosztojevszkij elgondolása szerint Miskin már az átható szó hordozója, azaz olyan szóé, amely képes aktívan és meggyőzően beleavatkozni a másik ember belső dialógusába, segítve felismerni annak saját szólamát. Egy olyan pillanatban, amikor Nasztaszja Filippovnában a szólamok végtelenen összekuszálódnak, és Ganyecska lakásán kétségbeesetten játssza a „bukott nőt”, Miskin csaknem perdöntő tónust visz be belső dialógusába:

– És ön nem szégyelli magát?! Hát valóban olyan volna, amilyennek most bemutatkozott?! Hát lehetséges ez?! – kiáltotta hirtelen szíve mélyéből jövő szemrehányással a herceg.

Nasztaszja Filippovna meglepődött, elmosolyodott, de mintha rejtegetne valamit e mosoly alatt, egy kissé zavartan Ganyára pillantott, és kiment a szalonból. Ám, mielőtt még az előszobába ért volna, hirtelen visszafordult, odasietett Nyina Alekszandrovnához, megfogta a kezét, és szájához emelte.

– A herceg eltalálta: én csakugyan nem ilyen vagyok – suttogta gyorsan, hevesen, hirtelen fülig elpirult, sarkon fordult, és most már olyan gyorsan ment ki, hogy senki se tudta kitalálni: miért jött vissza.” (137.)

Miskin hasonló szavakat és ugyanilyen effektussal tud mondani Ganyának is, Rogozsinnak is, Jelizaveta Prokofjevának is, másoknak is. De az átható szó, a másik felszólítása az egyik szólamnak mint igazinak a követésére, Dosztojevszkij elgondolása szerint Miskinnél sohasem bizonyul perdöntőnek, hiszen hiányzik belőle bármiféle végső bizonyosság és hatalmi erő, s ezért gyakran egyszerűen megtörik. A szilárd és teljes monologikus szót Miskin sem ismeri. Szavának belső dialogikussága éppoly mély s éppoly nyugtalan, mint más hősök esetében. [...]

A **hagiografikus** szó nincs tekintettel másra, mert békésen beéri önmagával és tárgyával. De Dosztojevszkijnél ez a szó természetesen stilizált. A hős monologikusan szilárd és magabiztos szólama lényegében sohasem jelenik meg műveiben, de bizonyos erre irányuló tendencia világosan érzékelhető néhány esetben. Amikor a hős Dosztojevszkij elgondolása szerint közel kerül a reá vonatkozó igazsághoz, amikor megbékél a másik szólammal és birtokába jut saját igazi szólamának, stílusa és hangneme kezd megváltozni. Mikor például *A szelíd teremtés* hőse, az alapgondolatnak megfelelően, eljut az igazsághoz, az „megtisztítja, felemeli szellemét és szívét. Ezért az elbeszélésnek, a vége felé, még a hangja is megváltozik kezdeti kuszaságához képest” (Dosztojevszkij előszavából, 670–671.).

Íme, a hősnek ez a megváltozott szólama az elbeszélés utolsó oldalán:

„Jaj, te vak, te vak teremtés! Halott vagy, nem hallod, amit mondok! Nem tudod, milyen mennyországot teremtettem volna és neked. Lelkemben mennyország lakozott, azzal vettelek volna körül! No, igaz, nem szeretttél volna – hát aztán? Minden *úgy* lett volna, minden *úgy* maradt volna. (Dosztojevszkij kiemelése) Csak beszélgettél volna velem, mint jó baráttal – örvendeztünk, nevetgélünk volna, örömmel néztünk volna egymás szemébe. Így éldegéltünk volna. És ha beleszeretsz valaki másba ... seba! ... az sem lett volna baj. Sétáltál és nevetgélteél volna velem, én meg az utca túlsó oldaláról néztelek volna ... Ó, semmi, semmi se lett volna baj, csak még egyszer, egyetlen egyszer kinyitná a szemét! Ha csak egy pillanatra is, egyetlen pillanatra! És rám nézne, úgy, mint nemrégiben, amikor elélem állt és megfogadta, hogy hűséges feleségem lesz! Ó, egyetlen pillantásra mindent megértene!” (669.)

Ugyanebben a stílusban, de a beteljesedés hangnemében analogikus szavak hangzanak el a paradicsomról az „ifjúnak, Zoszima sztarec fivérének” szájából, magának Zoszimának önmaga legyőzése utáni szónoklataiban (a tisztizolga és a párbaj epizód), és végül a „titokzatos látogatónak” a megtérés utáni kinyilatkoztatásaiban. Mindezek a „beszédék” azonban kisebb vagy nagyobb mértékben alá vannak rendelve az egyházi hagiografikus vagy egyházi igehirdető stílus stilizált tónusainak. E tónusok magában a narrációban csak egyetlenegyszer jelennek meg: *A Karamazov testvérek* című regény A kánai mennyegző fejezetében.

Különleges helyet foglal el az **átható szó**, amelynek saját funkciói vannak Dosztojevszkij műveiben. Elgondolása szerint ennek szilárdan monologikusnak, oszt-

hatatlannak és másakra tekintés, kibúvó, belső polémia nélküli szónak kell lennie. Ilyen szó azonban csak a másikkal folytatott reális dialógusban lehetséges.

Általában a szólamok akárcsak egyetlen tudaton belüli összebékítése és egybeolvasztása – Dosztojevszkij elgondolása szerint és alapvető ideológiai előfeltételeinek megfelelően – nem lehet monologikus aktus, ellenben feltételezi a hős szólamának a kórushoz való csatlakozását; e célból azonban le kell győznie, el kell fojtania saját fiktív szólamait, amelyek megzavarják és kigúnyolják az ember igazi szólamát. Ez Dosztojevszkij társadalmi ideológiájának síkján az intelligencia néppel való egybeolvadásának követelményeként fogalmazódott meg: „Alázkodj meg, büszke ember, és mindenek előtt törd meg büszkeséged. Alázkodj meg, haszontalan ember, és mindenek előtt fáradozz a nép körében.” Vallásos ideológiája síkján pedig azt jelentette, hogy csatlakozni kell a kórushoz és „Hozsánát” hirdetni együtt mindenkivel. Ebben a kórusban a szó szájról szájra jár a magasztalás, az öröm és a vigalom egy és ugyanazon tónusaiban. Regényeiben azonban nem a megbékélt, hanem a harcoló és belsőleg megosztott szólamok polifóniája bontakozik ki. Ez utóbbiak már nem szűken vett ideológikus vágyálmait tükrözik, hanem korának reális valóságából fakadtak. Az ideológiai nézeteit jellemző szociális és vallási utópia nem nyelte el és nem oldotta fel magában objektív művészi látását.

Néhány szó a narrátor stílusáról.

Az elbeszélő szava a késői művekben sem hoz magával a hősök szavához képest semmiféle új hangszínt és semmilyen lényeges attitűdöt. Továbbra is egy szó a szavak között. Egészében véve a narráció két határ között mozog: a szárazon tájékoztató, protokolláris, egyáltalán nem ábrázoló szó és a hős szava között. Ott azonban, ahol a narráció közelít a hős szavához, ezt (ingerlően, polemikusan, irónikusan) áthelyezett vagy megváltoztatott akcentussal teszi, és csak a legkritikább esetekben törekszik arra, hogy unisonó összeolvadjon vele.

Az elbeszélő szava e két határ között mozog minden egyes regényben.

A két határ szemléletesen tárul fel még a fejezetcímekben is: egyes elnevezések közvetlenül a hősök szavaiból vannak véve (de mint fejezetcímek ezek a szavak természetesen más akcentust nyernek); mások a hős stílusában vannak jelen; a harmadik fajta tárgyilagosan tájékoztató jellegű; végül a negyedik csoportot az irodalmian fiktívek képezik. Íme, példák *A Karamazov testvérekből* valamennyi esetre: második könyv 4. fejezet: *Minek él az ilyen ember?!* (Dmitrij szavai); Első könyv, 2. fejezet: *Túlاد az első fián* (Fjodor Pavlovics stílusában); Első könyv 1. fejezet: *Fjodor Pavlovics Karamazov* (tájékoztató cím); Ötödik könyv 6. fejezet: *Egyelőre még nagyon homályos* (fiktív irodalmi elnevezés). *A Karamazov testvérek* tartalomjegyzéke¹⁵ mikrokozmoszként foglalja magában a regénybe bekerült tónusok és stílusok minden sokszínűségét.

¹⁵ A regény magyar fordítója, *Makai Imre* által adott tartalomjegyzék és fejezetbeosztás leegyszerűsítve eltér az eredetitől. Mi a Bahtyin által is követett dosztojevszkiji beosztást adjuk meg. – *A ford.*

A szólamok és a stílusok sokszínűsége egyik regényben sem vezethető vissza egyetlen egy nevezőre. Sehol sincsenek domináns szavak, legyen az szerzői szó vagy a főhős szava. Dosztojevszkij regényeiben ebben a monologikus értelemben nincs stílusegység. Ami a narráció beállítását egészében illeti, az, mint tudjuk, dialogikusan a hősrre irányul. A mű kivétel nélkül valamennyi elemének teljes dialogizálása ugyanis a szerző előzetes intenciójának lényeges összetevője.

Ahol a narráció idegen szólamként nem avatkozik a hősök belső dialógusába, ahol nem lép interferáló kapcsolatba egyikük vagy másikuk beszédével, ott szólam nélküli vagy fiktív intonációval rendelkező tényezőként szerepel. A szárazon tájékoztató, protokolláris szó – mintegy szólam nélküli szó, nyersanyag a szólam számára. Ez a szólam nélküli, akcentus nélküli tényező azonban úgy van jelen, hogy bekerülhet a hős látókörébe és saját szólama anyagává, az önmaga fölötti ítélkezés alapjává válhat. A szerző saját ítéletét, saját értékelését ebbe nem viszi bele. Az elbeszélőnek éppen ezért nem tágabb a látóköre, nincs perspektívája.

Egyes szavak ily módon közvetlenül és nyíltan részesei a hős belső dialógusának, mások – potenciálisan: a szerző úgy alakítja őket, hogy a hős tudata és szólama birtokba vehesse, akcentusuk nincs előre megszabva, hanem várakozó hely van fenntartva részükre.

Tehát Dosztojevszkij műveiben nincs végleges, lezáró, egyszer s mindenkorra meghatározó szó. Ezért a hősnek sincs stabil alakja, mely választ adhatna a „kicsoda ő?” kérdésre. Itt csak olyan kérdések merülnek fel, hogy „ki vagyok én?” és „ki vagy te?” De ezek is a folytonos és lezáratlan belső dialógus közegében hangzanak el. A hős szavát és a hősrre vonatkozó szót az önmagához és a másikhöz való nyitott dialogikus viszony határozza meg. A szerzői szó nem képes minden oldalról átfogni, kívülről lezárni és kiteljesítve befejezni a hőst és szavát. Csak arra képes, hogy hozzá intéződjék. A dialógus elnyeli, bevonja keletkezésébe az összes meghatározást és nézőpontot. A kívülálló szót, amely a hős belső dialógusába nem avatkozva, semlegesen és objektíven építené fel annak lezárt alakját, Dosztojevszkij nem ismeri. A „kívülálló” szó, amely megvonja a személyiség végleges mérlegét, nem fér össze alap gondolatával. A megszilárdultnak, nem elevennek, befejezettnek, válasz nélkülinek – olyannak, aki utolsó szavát már kimondta, nincs helye Dosztojevszkij világában.

A DIALÓGUS DOSZTOJEVSKIJNÉL

A hős öntudata Dosztojevszkijnél teljesen dialogizált: minden momentumával kifelé irányul – a másikhöz, a harmadikhoz – miközben feszülten fürkészi önmagát. A maga és a mások iránt tanúsított élénk kommunikációs vágy nélkül önmaga számára sem létezik. Ebben az értelemben azt lehet mondani,

hogyan az ember Dosztojevszkijnél a **megszólítás szubjektuma**. Nem lehet róla beszélni, hanem csak beszédbe elegyedni vele. Az „emberi léleknek” azok a „mélységei”, amelyek ábrázolását Dosztojevszkij a maga „magasabb értelemben vett” realizmusa fő feladatának tartott, csak a feszültségteli közvetlen kapcsolatban tárulnak fel. Az ember bensőjének birtokába jutni, meglátni és megérteni azt lehetetlen, ha érzéketlen közömbös analízis objektumává tesszük, de nem lehet magunkévá tenni a vele való egybeolvadás, a beleézés útján sem. Nem, közeljutni hozzá és feltárni – pontosabban, rávenni, hogy a maga akaratából feltárulkozzék – csak a vele létesített érintkezés során, dialogikusan lehetséges. A belső embert ábrázolni is, – Dosztojevszkij felfogása szerint –, szintén csak a másokkal folytatott érintkezését bemutatva lehetséges. Csak a kapcsolatban, ember és ember kölcsönhatásában tárul fel az „ember az emberben”, úgy mások, mint önmaga számára.

Teljesen érthető, hogy Dosztojevszkij művészi világának középpontjában a dialógusnak kell állnia, mégpedig nem eszközként, hanem öncélként. A dialógus itt nem a cselekvés előzménye, hanem maga a cselekvés. Nem is a már szinte kész emberi jellem feltárásának, felfedezésének eszköze; nem, az ember itt nem pusztán megnyilvánul kifelé, hanem először válik azzá, ami – ismételjük –, nemcsak mások, hanem önmaga számára is. Lenni – annyi, mint dialogikusan érintkezni. Amikor a dialógus véget ér, minden véget ér. Ezért a dialógusnak lényegét tekintve nem lehet és nem szabad véget érnie. A maga vallásos-utópikus világnézetének síkján Dosztojevszkij a dialógust átviszi az örökkévalóságba, amelyet úgy képzel el, mint örökös együttörvendezést, együttgyönyörködést, összhangot. A regényekben ez úgy jelenik meg, mint a dialógus befejezhetetlensége, a kezdet kezdetén pedig – mint rosszindulatú végtelenítettség.

Dosztojevszkij regényeiben minden – mint saját középpontjában – a dialógusban, a dialogikus szembenállásban fut össze. Minden – eszköz, a dialógus – cél. Egyetlen szólam semmit sem fejez be és semmit sem old meg. Két szólam – az élet minimuma, a létezés minimuma. [...]

(Fordította: Hetesi István)

(М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. Москва, Советский писатель 1963. 242–247., 274–281., 305–326., 337–339.)

(Fordította: Hetesi István és Horváth Géza)

JURIJ LOTMAN

A retorika

A retorikára (gör. ρητορικη) sokáig úgy tekintettek mint olyan diszciplínára, amely véglegesen a múlté. Mihail Leonovics Gaszparov, az antik és a középkori poétika kiváló ismerője, a *Kis Irodalmi Enciklopédia Retorika* szócikkét az alábbi szavakkal fejezte be: „A mai irodalomtudományban a *retorika* műszót nem használják”.¹ Ez a kijelentés 1971-ben látott napvilágot. Mindazonáltal már az 1960-as években észrevehetően nőni kezdett a klasszikus retorika és a neoretorika iránti érdeklődés, nevezetesen a szöveggrammatika és a lingvisztikai prózaelmélet fejlődésével kapcsolatban. Napjainkban a retorika már viharosan fejlődő, széles területet átölelő tudományos diszciplína, amelyről különböző nyelveken több tucat monográfiát és sok száz cikket írtak. Időszerűnek tűnik tehát számot vetni a retorika alapvető problémáival.

I. A „retorika” mindenekelőtt az antik és a középkori irodalomelmélet terminusa. A fogalom jelentése három oppozícióban tárul fel: a) a „poétika–retorika” szembeállításban a műszó tartalmát úgy értelmezik, mint „a prózai beszéd művészetét”, szemben „a költői beszéd művészetével”, b) a „mindennapi”, sallangmentes, „természetes” beszédnek a „nem természetes”, ékesszóló, „művészi” beszéddel való oppozíciójában a retorika mint az ékesszólás, mindenekelőtt a szónoki beszéd művészete tárul fel, c) a „retorika–hermeneutika”, azaz „a szövegalkotás tudománya” *versus* „a szövegértés tudománya” összevetésben a retorikát úgy értelmezték mint szabályok gyűjteményét, a szövegalkotás mechanizmusát. Innen a retorika „technológiai” és osztályozó jellege, valamint gyakorlati irányultsága. Ez utóbbi körülmény a retorika virágzása idején oda vezetett, hogy definícióinak rendszere egyre bonyolultabbá vált. Emellett a retorika a beszélőre, s nem a hallgatóra irányult: a szövegek alkotóinak tudós auditoriumára, s nem arra a befogadói közösségre, melynek ezeket a szövegeket hallgatnia kellett.

II. A mai poétikában és szemiotikában a „retorika” kifejezés három alapvető jelentésben használatos: a) nyelvészeti jelentésében mint a beszéd felépítésének a mondat feletti szinten érvényesülő szabályai, a narráció struktúrája a mondatnál magasabb szinteken, b) mint olyan diszciplína, amely a „költői szemiotikát”, a metaforikus jelentések típusait vizsgálja – az úgynevezett „alakzatok retorikája”, c) mint „szövegpoétika”, a poétikának az a része, amely a szöveg belső viszonyait tanulmányozza, illetve azt, hogy a szövegek mint egységes szemiotikai képződmények hogyan működnek a társadalomban. Ez utóbbi megközelítés – a

¹ Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1971. 6. has. 305.

korábban említettekre is kiterjedve – képezi a mai tudományban az „általános retorika” alapját.

A retorika megalapozása. A retorika, lévén a nyelvről és a beszédről szóló igen régi tudomány, átélte a virágzás és a hanyatlás korszakait, ez utóbbiak között olyanokat is, hogy már-már úgy látszott: mint az elméleti gondolkodás területe örökre a történelem múltjába vész. Újjászületése viszont arra készítet, hogy rákérdezzünk ennek a szívósságnak az okaira. A kérdésre adandó válasznak egyszersmind fel kell tárnia a retorika látszólag különböző szféráinak egységét. A „retorika igazolása” úgy történhet, hogy meghatározzuk azt a bizonyos tárgyat, amely az adott diszciplína kizárólagos területét képezi, és csak ennek a szak kifejezéseivel írható le. Tekintsük át a retorika két aspektusát:

a) a „nyitott szöveg” retorikája. Ebben az esetben a szövegalkotással kapcsolatos tevékenységet vizsgáljuk, s a szöveget a létrehozás folyamatában gondoljuk el; a középpontban az „alakzatok retorikája” áll;

b) a „zárt szöveg” retorikája, vagyis a szöveg mint egységes egész poétikája.

1. Az emberi tudat heterogén. Egy akár minimális mértékben is gondolkodó szerkezetnek legalább két különbözőképpen működő rendszert kellene tartalmaznia, melyek egymás között kicserélnék belsőleg kidolgozott információikat. Azok a kutatások, amelyek az emberi nagyagy-féltékék sajátos működését vizsgálják, mély analógiát mutatnak ki a kultúrának mint kollektív intellektusnak a szerkezetével: mindkét esetben a világ tükrözésének és az új információ kidolgozásának legalább két elvileg különböző módjával találkozunk, mely rendszerek között a szövegek cseréjének bonyolult mechanizmusa figyelhető meg. Mindkét esetben fő vonalaiban analóg struktúrával van dolgunk: egy tudaton belül mintegy két tudat van jelen. Az egyik a kódolás diszkrét rendszerét működteti, és olyan szövegeket hoz létre, melyek összekapcsolt szegmentumok lineáris láncolatát képezik. Ebben az esetben a jelentés alapvető hordozójának a szegmentum (= jel) bizonyul, a szegmentumok lánc (= szöveg) pedig másodlagos, jelentése a jelek jelentéséből vezethető le. A második esetben a szöveg az elsődleges, amely az alapvető jelentést közvetíti. Természetét tekintve nem diszkrét, hanem folytonos. Értelmét sem a lineáris, sem az időbeli egymásutánosság nem szervezi, ugyanis ez az értelem „szét van kenve” az adott szöveg (a kép vászna, a színpad, a filmvászon, a rituális cselekedet, a társadalmi magatartás vagy az álom) n-dimenziós szemantikai terében. Az ilyen típusú szövegekben éppen hogy a szöveg a jelentés hordozója. Összetevő jeleinek elhatárolása nehézkes és időnként mesterkéltné próbálkozás eredménye.

Ily módon mind az egyéni, mind pedig a kollektív tudatban a szöveggenerátor két típusa rejtőzik: az egyik diszkrét mechanizmuson alapszik, a másik folytonos. Annak ellenére, hogy szerkezetét tekintve e mechanizmusok mindegyike immanens, közöttük a szövegek és a közlemények állandó cseréje figyelhető meg, ami szemantikai fordításként megy végbe. Mindezen túl, minden pontos fordításnak az a feltétele, hogy az éppen adott két rendszer egységei között köl-

csönösen egyértelmű megfelelések alakuljanak ki, miáltal lehetőségessé válik az egyik rendszer leképezése a másikba. Ez lehetővé teszi, hogy egy valamely nyelven írt szöveget adekvát módon kifejezzünk egy másik nyelv eszközeivel. Ám abban az esetben, ha diszkrét és nem diszkrét szövegek kerülnek egymás mellé, ez elvileg lehetetlen. Az egyik szöveg diszkrét és pontosan körülhatárolt egységének a másikban valamiféle homályos értelmezés felel meg, melynek határai elmosódtak, és amely fokozatosan át-átsap egy másik képzet területére. S még ha létezik is egyfajta *sui generis* szegmentáció, akkor sem hasonlítható össze az első szöveg diszkrét határainak típusával. Ilyen feltételek között áll elő olyan helyzet, hogy a szöveg lefordíthatatlan, ugyanakkor a fordítási kísérleteket éppen itt jellemzi különös elszántság, és itt hozzák a legértékesebb eredményeket is. Ebben az esetben nem pontos fordítás jön létre, hanem a két rendszer bizonyos közös kultúrpszichológiai és szemiotikai kontextusán alapuló hozzávetőleges egyenértékűség. Az ilyen nem szabályszerű és nem pontos, ám bizonyos vonatkozásban ekvivalens fordítás képezi bármely alkotó gondolkodás egyik lényeges elemét. Éppen ezek a „szabálytalan” közelítések adnak lökést ahhoz, hogy új értelmi kapcsolatok és elvileg új szövegek jöjjenek létre. Két olyan kölcsönösen társíthatatlan jelentésem elem, amely egy adott kontextusban adekvát, szemantikai trópusot alkot. Ebben a tekintetben a szókép nem külső díszítés, nem valamiféle applikáció, mely kívülről tapad a gondolatra, hanem az alkotó gondolkodás lényege. A trópusok hatóköre még a művészetnél is szélesebb: velejárója mindenféle alkotásnak. Így például, minden kísérlet, amely absztrakt eszmék szemléletes analogonjainak létrehozására irányul vagy a kontinuitás diszkrét formulákkal való leírására törekszik vagy elemi részecskék térbeli fizikai modelljeinek felépítését célozza – retorikai alakzat (trópus). És ahogyan a költészetben, a tudományban is a szabályostól eltérő közelítés gyakran ad indítást új törvényszerűség megfogalmazásához.

A szóképelemélet létezésének évszázadai alatt hatalmas mennyiségű irodalom halmozódott fel a trópusok alapvető fajtáinak: a metaforának, a metonímiának és a szinekdochének a meghatározása terén. Ez az irodalom ma is tovább gyarapodik. De nyilvánvaló, hogy bármiképpen elemezzük is logikailag, a szókép egyik eleme verbális, a másik pedig képi természetű, akárhogy álcázza is magát ez utóbbi. Még a metaforáknak azokban a logikai modelljeiben is, amelyeket oktatási célból hoznak létre, a nem diszkrét vizuális vagy akusztikai kép implicit közvetítő láncszemet alkot a két diszkrét verbális komponens között. De minél inkább lefordíthatatlan egymásra két nyelv, annál komolyabban merül fel egy közös metanyelv igénye, amely hidat verne közöttük, s ezáltal hozzájárulna ahhoz, hogy ekvivalenciák jöjjenek létre. Éppen a szóképek nyelvi sokfélesége idézte elő az „alakzatok retorikájában” a metastrukturális konstrukciók túltengését. A dogmatizmusra való hajlam a metaleírásban az alakzatoknak a szöveg szintjén megmutakozó kiküszöbölhetetlen meghatározatlanságát volt hivatva kompenzálni. A kompenzációnak itt sajátos jelentősége van. A retorikai szövegek ugyan-

is egy lényeges tulajdonságukat tekintve térnek el az általános nyelvi szövegektől. A nyelvi szövegeket a nyelv hordozója spontán módon hozza létre; explicit szabályok itt csak a kutatóra nézve érvényesek, aki a tudattalan folyamatok logikai modellezésén dolgozik. A retorikában viszont a szövegalkotás folyamatának „tudós”, tudatos jellege van. A szabályok itt nemcsak metasztinten kapcsolódnak be aktívan magába a szövegbe, de a közvetlen szövegstruktúra szintjén is. Ez alkotja a szókép sajátosságát, amely egyszerre tartalmazza az irracionális elemet (a nyilvánvalóan nem ekvivalens, sőt egymás mellé sem helyezhető szövegelemek ekvivalenciáját) és a hiperracionalitást, amely azzal kapcsolatban áll elő, hogy a tudatos konstrukciót közvetlenül a retorikai alakzat szövegébe ágyazzák. Ez a körülmény különösen szembevetendő azokban az esetekben, amikor a metafora nem szavak ütköztetéséből jön létre, hanem, például, filmnyelvi elemként. Két vizuális kép éles, montázsszerű összekapcsolásának látszólag nem feltétlenül kellene a diszkrét és a folytonos jelleg kollízióját eredményeznie, vagy az elvi lefordíthatatlanság másfajta szituációjába ütköznie. De a figyelmes vizsgálat arról győz meg bennünket, hogy a metastruktúra itt a filmkocka és a természetes nyelv szava közötti hasonlóság elvére épül, és a diszkrét jelleg mechanizmusa behatol magának a filmi metaforának a struktúrájába. Sőt, másról is meggyőződhetünk: míg a filmi metafora egyik tagját rendszerint minden erőfeszítés nélkül megfogalmazhatjuk szavakkal (mi több, tudatosan arra irányul, hogy elmesélhető legyen), addig a másik tag az ilyen szavakba öntésnek általában ellenáll. Vegyünk egy példát. Fábri Zoltán, magyar rendező *Hangyaboly* című filmjének középpontjában rendkívül bonyolult és többsíkú dráma áll, amely egy magyar apácakolostorban játszódik a XX. század elején. Az események bonyolult, metaforikus viszonyba lépnek a templom barokk berendezésének bizonyos részeivel, melyeket premier planban vettek fel. Ezek közül különösen kitűnik egy reliefszerű medalion, amely a magvetőt ábrázolja. A metafora ezen tagját úgy lehet megfejtetni, ha közvetlenül lefordítjuk a magvetőről szóló evangéliumi példázat verbális szövegére (Máté, 13:3–8, Lukács, 8:4–8, Márk, 4:2–8). A metafora második tagját nem lehet szavakkal elmesélni, de az elsőhöz (és más hozzá hasonlókhöz) viszonyítva feltárhatjuk az értelmét.

Az „alakzatok retorikájának” a másodlagos modellálás szintjéhez tartozása összefügg a metamodellek szerepével, és megkülönbözteti ezt a réteget az elsődleges jelek és szimbólumok szintjétől. Így például az agresszív gesztus az állat viselkedésében, ha nincs kapcsolatban reális agresszív cselekménnyel, hanem csak helyettesíti azt, szimbolikus magatartás. De a szimbólum itt elsődleges jelentésben használatos. Más eset az, amikor szexuális szimbólum jellegű gesztus arra irányul, hogy a partner domináns szerepének való alárendelődést fejezze ki általában véve az állatok közösségének hierarchiájában, amikor is elveszíti minden kapcsolatát a nemiség tartalmával. E második esetben a gesztus metaforikus jellegéről és a gesztusretorika meghatározott elemeinek jelenlétéről beszélhetünk. A felhozott példa azt mutatja, hogy a „diszkrét–folytonos” oppozíció csak egyik

– végletes – példája a szemantikai lefordíthatatlanságból eredő trópusok formáinak. De összeütközhetnek a szemantikai szerkezet kevésbé távoli szférái is, olyan ellentéteket hozva létre, melyek elegendőek egyfajta retorikai eredetű szituáció előállításához.

2. *A retorikai alakzatok (szóképek).* A hagyományos retorikában „azokat az eljárásokat, amelyek megváltoztatják a szó alapjelentését, szóképeknek hívják” (Tomasevszkij). Az utóbbi évtizedek neoretorikájában számos kísérlet történt arra, hogy pontosítsák a szóképek jelentését általában és konkrét fajtáik (metafora, metonímia, szinekdoché, ironia) tekintetében is, összhangban a mai nyelvsemiotikai eszmékkel. Az alapvető próbálkozást ebben az irányban Roman Jakobson tette.² Miközben elhatárolja a szókép két alapvető fajtáját, a metaforát és a metonímiát, a nyelv struktúrájának két alapvető tengelyével – a paradigmaticussal és a szintagmaticussal – hozza őket kapcsolatba. Jakobson szerint a metafora a fogalomnak a paradigmaticus tengely mentén való felcserélése, mégpedig egy másiknak a paradigmaticus sorból történő kiválasztása és in absentia helyettesítése, ami a köztük lévő hasonlóságra támaszkodó értelmi kapcsolat révén valósul meg; a metonímia a szintagmaticus tengelyen helyezkedik el, nem választás, hanem in praesentia összekapcsolás és az érintkezés mentén való kapcsolat megteremtése. Jakobson, miközben áttekinti a retorikai alakzatok kulturális funkcióját, egyfelől kiszélesíti ezt a funkciót, amennyiben az értelemképzés alapját látja benne bármilyen szemiotikai rendszerben. Ezért alkalmazza a „metafora” és a „metonímia” terminusokat a filmre, a festészetre, a pszichoanalízisre stb. Másfelől leszűkíti funkciójukat, amikor a metafora számára a szemiotikai struktúra = költészet szféráját, a metonímia számára pedig a szöveg = próza szféráját jelöli ki. „A metafora a költészet számára, a metonímia a próza számára jelenti a legkisebb ellenállás irányát”.³ Ily módon, a költészet/próza elhatárolás objektív megalapozást nyert, és a nyelviség specifikus kategóriáinak osztályából a szemiotikai univerzálék világába lépett át. Jakobson koncepcióját egy sor munka fejlesztette tovább és pontosította. Umberto Eco például a retorika nyelvi alapjainak vizsgálatában a metonímiát tekinti kiinduló alakzatnak. A kód, a kontextus és a referens struktúrájában rendre a metonímia alapját képező asszociatív érintkezések láncolatát fedezi fel. A nyelvi kódoknak a kulturális kódokkal való kapcsolata lehetővé teszi, hogy a metonímia alapján metaforikus alakzatokat építsünk fel. Ugyanebben az irányban gondolkozik Tzvetan Todorov is, aki a metaforát a szinekdoché megkettőzésével kapcsolja össze. Egyébként Todorov pozíciója bizonyos mértékben közelít a μ -csoport koncepciójához („liège-i csoport”), amely Jakobson modelljének meghaladására épül. 1970-ben a μ -csoport (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet) kidolgozta a trópusok részletes taxono-

² Lásd R. JAKOBSON: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. = Essais de linguistique générale.* Paris, Ed. du Seuil 1963. – R. JAKOBSON: *Questions du poétique.* Paris, Ed. Du Seuil 1973.

³ R. JAKOBSON: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie,* 67.

mikus osztályozását, amely a „szémák” és a szemantikai–lexikai komponensek elemzésén alapult. Elsődleges alakzatnak a szinekdochét tartják. A metaforát és a metonímiát származtatott alakzatnak tekintik, melyek úgy jönnek létre, hogy a szinekdoché kinduló típusait különbözőképpen bonyolítjuk. Ezt a koncepciót N. Ruwet nyelvészeti alapokról, P. Schofer és D. Rice pedig irodalmi nézőpontból bírálta.⁴ Ruwet véleménye, miszerint: „Általában a retorika, különösen pedig a trópusok kérdésében a predikatív elmélet fő feladata, hogy válaszolni igyekeznek arra a kérdésre: milyen körülmények között tesz szert átvitt jelentésre az adott nyelvi kifejezés”,⁵ teljes mértékben megalapozott. A trópus összegző definícióját a neoretorika így fogalmazza meg: „A trópus az in praesentia jelől az in absentia jelhez való szemantikai transzpozíció, amely 1) a denotátum egy vagy több szemantikai jegye közötti kapcsolat percepcióján alapul, amelyet 2) a mikro- és makrokontextusok szemantikai összeférhetetlensége jelöl, s amelyet 3) a hasonlóságon, az okozatiságon, a rész–egész viszonyokon vagy a szembenálláson alapuló referenciális kapcsolat hoz létre.”⁶

A klasszikus retorika kidolgozta az alakzatok szerteágazó osztályozását. Az alakzat (σχημα) terminust először a lampszakoszi Anaximénész használta (i. e. IV. század). A kérdést részletesen Arisztotelész dolgozta ki, akinek tanítványai (mindenekelőtt a phaléroni Démétriasz) bevezették a „beszédalakzatokra” és „gondolatalakzatokra” való felosztást. A későbbiekben az alakzatok rendszerét nemegyszer áttekintették az antik és a középkori szerzők, valamint a klasszicizmus korának szerzői, s nagyfokú bonyolultságra tett szert. A neoretorika alapvetően három fogalommal operál: a *metaforával*, amely valamilyen „széma” hasonlóságon vagy egyezéson alapuló helyettesítése, a *metonímiával*, amely érintkezésen, asszociáción, okozatiságon alapuló helyettesítés (a különböző szerzők a kapcsolatok különböző típusait hangsúlyozzák) és a *szinekdochéval* – egyes szerzők alapvető, primer alakzatnak tekintik, mások viszont a metonímia aleseteként tartják számon –, amelyen olyan helyettesítést értenek, amely a valamiből való részesedésen, hozzátartozáson, a rész–egész viszonyokon vagy a sokaságnak az egység általi képviselésén alapszik. P. Schofer és D. Rice kísérletet tettek arra, hogy az alakzatok sorába emeljék az *iróniát* is.

3. *Az alakzatok tipológiai és funkcionális természete.* Annak a kutatásnak, amely a szóképek osztályozásának logikai alapjait vizsgálja, nem szabad háttérbe szorítania a tipológiai és funkcionális teleológia kérdését, hiszen a „mik a trópusok?” nem érvényteleníti a másik kérdést: „hogyan működnek a szövegben?”, „mi a céljuk a beszéd értelmi mechanizmusában?” A neoretorikáról értekező szerzők közül ezt a kérdést leginkább Jakobson és Eco közelítette meg, az előbbi azáltal,

⁴ Lásd. μ-Groupe. Miroires rhétoriques: Sept aus de réflexion. = Poétique 1977. 29. sz.

⁵ N. RUWET: Synecdoques et métonymies. = Poétique 1977. 23. sz. 371.

⁶ P. SCHOFFER–D. RICE: Metaphor, Metonymy and Synecdoche. = Semiotica 1977. 21. köt. 21. 1/2. sz. 133.

hogy rámutatott a problémának a költészet/próza oppozícióval való kapcsolatára, az utóbbi pedig azzal, hogy ráirányította a figyelmet az asszociatív láncokra.

Érdeemes megfigyelni, hogy léteznek kulturális korszakok, melyek teljesen vagy jelentős mértékben a szóképekre orientálódnak, amelyekben a szóképek a különféle művészi beszéd s bizonyos szélsőséges esetekben egyáltalán bármiféle beszéd kötelező jegyeivé válnak. Ugyanakkor rámutathatunk egész korszakokra is, melyekben éppen hogy a retorikai alakzatoktól való elhatárolódás lesz a művészileg releváns, s a beszédnek ahhoz, hogy művészi beszédként érzékeljék, a nem művészi beszéd normáit kell reprodukálnia.

A szóképre orientálódó korszakok közül a mitopoétikus periódust, a középkort, a barokkot, a romantikát, a szimbolizmust és az avantgárdot említhetjük. Ha általánosítjuk ezeknek a szövegalkotó struktúráknak a szemantikai elveit, akkor minden bizonnyal meghatározhatjuk a szókép tipológiai természetét is. Az összes felsorolt stílusban széleskörűen alkalmazzák a szemantikai egységek másokkal való helyettesítését. De lényeges hangsúlyozni, hogy mindezekben az esetekben a helyettesítő és a helyettesítendő nemcsak hogy nem adekvátak valamilyen lényeges szemantikai és kulturális paraméter szerint, de egyenesen ellentétes tulajdonsággal rendelkeznek: összeférhetetlenek egymással. A helyettesítés a kollázs elve alapján történik, ahol a kép olajfestékkel készült részletei mellett ott található a ragasztott természetes tárgyak (a ragasztott részlet a mellette lévő festetthez viszonyítva mint metonímia, a potenciálisan festetthez viszonyítva pedig, melyet helyettesít, mint metafora fog megjelenni). A festett és a ragasztott tárgyak különböző és összeférhetetlen világokhoz tartoznak az alábbi ismertetőjegyek alapján: valóság/illúzió, két dimenzió/három dimenzió, jelszerű/nem jelszerű stb.

Egész sor hagyományos kulturális kontextusban ezen ismertetőjegyek találkozása egy szövegen belül abszolúte tilos. S éppen ezért kelti összekapcsolásuk azt a rendkívül erős szemantikai hatást, amely a szóképre jellemző. A szókép hatását nem az általános „széma” megléte biztosítja (ahogy nő az általános „szémák” száma, úgy csökken a szókép hatásossága, a tautologikus azonosság pedig lehetetlenné teszi a trópuszt), hanem az, hogy ezek a „szémák” egymással összeférhetetlen szemantikai terekbe ágyazódnak be, valamint az, hogy az inkongruens szémák szemantikailag messze esnek egymástól. A szemantikai távolság a helyettesítő és a helyettesítendő összeegyeztetlenségének különböző aspektusai-ból adódhat. Olyan tényezőkről lehet itt szó, mint egyszemantikus/többdimenziósság, diszkrét/folytonos, anyagi/nem anyagi jelleg, immanencia/transzcendencia stb. Mind a referens szintjén, mind pedig a megfelelő szemantikai terek összevetésekor a helyettesítendő és a helyettesítő határai oly mértékben eltérőek, hogy megfeleltetésük szándéka irracionális jelleget ölt. A megfeleltetés viszonylagos, megközelítő, feltételes lesz, nem egyszerűen szemantikai elmozdulást eredményez, hanem elvileg új és paradox szemantikai helyzetet hoz létre. Nem véletlenül vonzódnak a szóképekhez azok a kultúrák, amelyek világgépének

alapját az antonímia és az irracionális ellentmondás elve képezi. Míg a metafora viszonylatában ez nyilvánvaló, addig a metonímiára alkalmazva úgy tűnhet, hogy mivel itt a helyettesítés egyazon jelsoron belüli kapcsolat alapján történik, a helyettesítő és helyettesítendő tagok adott esetben egyneműek. De a metafora és a metonímia ebben a vonatkozásban ténylegesen izofunkcionálisak: nem az a céljuk, hogy bizonyos szemantikai helyettesítés segítségével azt mondják ki, ami anélkül is kimondható, hanem az, hogy olyan tartalmat fejezzenek ki, olyan információt adjanak át, amely másként nem közölhető. A konkrét és az átvitt jelentés között egyik esetben sem áll fenn (tehát sem a metafora, sem pedig a metonímia tekintetében) kölcsönösen egyértelmű megfeleltetési viszony, hanem csak hozzávetőleges ekvivalencia. Azokban az esetekben, amikor az állandó használatától vagy egyéb más oknál fogva a konkrét és az átvitt jelentés (trópus) között kölcsönösen egyértelmű megfelelés jön létre s nem szemantikai oscilláció – olyan szóképpel lesz dolgunk, amelyik megkopott és csak keletkezését tekintve retorikai alakzat, de úgy működik, mint nyelvi frazeologizmus. Nyilván ez a válasz a Ruwet által feltett kérdésre is. Vegyünk néhány példát. Ha az ikont abban a szemiotikai jelentésében, melyre Bizáncban és az egész keleti egyházban szert tett, metaforának tartjuk, akkor egy szent relikviát metonímiának kell tekintenünk. Az ereklye a szent testének része vagy olyan tárgy, amely vele közvetlen kapcsolatban van. Ebben az értelemben a szent érzékelhető, kézzel fogható, testi lényét ugyanezen testének egy része vagy a szenttel kapcsolatos anyagi tárgy helyettesíti. Az ikon, ahogyan azt kezdetben alexandriai Philón és Órigenész vázolta, majd Nüszai Gergely és Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész írásaikban megalapozták, az istenség érzékelhetetlen és kifejezhetetlen lényegének érzéki és kifejezett jele. Alexandriai Kelemen a láthatót egyenesen a szóhoz hasonlította: miközben arról beszél, hogy Krisztus miután emberré vált, „jelentéktelen” külsőre tett szert, és híjával volt a testi szépségnek, megjegyzi: „Mert sohasem a szavakat kell megérteni, hanem azt, amit jelentenek”.⁷ Ily módon a metaforikus kifejezés és a nem kevésbé metaforikus tartalom között az egyenlőtlenség és a többértelműség bonyolult szemantikai viszonyai jönnek létre, melyek mindkét irányban kizárják a kölcsönös helyettesítés műveletét. Az ikon retorikai jellege részint abban nyilvánul meg, hogy a metafora első tagjának szerepét nem töltheti be akármilyen ábrázolás, hanem csak olyan, amely megfelel a kompozíció, a színkála és más művészi megoldások retorikáját rögzítő, jóváhagyott festői kánonnak. Mi több, minthogy az ikon olyan metafora, amely két különböző irányú energia – az isteni Logoszé és az emberé – összeütközésekor jön létre, ahol is az isteni Logosz arra törekszik, hogy kinyilatkoztassa magát az embereknek (ezért az ikon megfestése magának az ikonnak az oldaláról nézve aktív tett: az ikon *megnyilvánul az arra méltók előtt*, s nem pusztán *megfestetik a művész által*), az ember pedig felmagasztosul a legfelsőbb tudás keresése során – így hát az

⁷ Vö. В. В. Бычков: Византийская эстетика. Москва, 1977. 30., 61. stb.

ikon a rituális–retorikai kontextus része, amely nem korlátozódik arra a folyamatra, melynek során a festő megalkotja az ikont, hanem átfogja az ikonfestő életének egész spirituális berendezkedését, szigorú és jámbor életet, imádkozást, böjtöt, lelki felmagasztosulást feltételez. Érdekes, hogy amikor Gogol éppen ilyen követelményeket támasztott a művész és az író életével szemben (*Az arckép második szövegváltozata, Ivanov, a történelmi vásznak festője* című cikke a *Válogatás a barátaimmal folytatott levelezésekből* című gyűjteményben), akkor egész életműve ilyen óriási metaforaként jelent meg ön maga számára is.

Az ikon illetően értelmezésével a háttérben az ereklje szemantikailag egysíkú jelenségnek tűnhet. De az effajta elképzelés felületes. A materiális erekljének a szent testéhez való viszonya, természetesen, egysíkú. De nem szabad elfelejteni, hogy maga „a szent teste” fogalom az inkarnáció metaforáját és a kifejezés meg a tartalom bonyolult, irracionális viszonyát rejti magában.

Teljesen más eszmei–kulturális alapon alakul ki a barokk korszak metaforikus jellege. De itt is abba ütközünk bele, hogy a szóképek (azok a határok, melyek a trópusok egyes fajtáit a többitől elválasztják, a barokk szövegekben rendkívül bizonytalanok) nem a kifejezés síkjának egyes elemeit helyettesítik külsődlegesen más elemekkel, hanem a tudat sajátos szerkezetét hozzák létre. Emellett újból megfigyelhetjük a verbális és az ikonikus, a diszkrét és a folytonos jelek kölcsönösen lefordíthatatlan szféráinak jellemző egymáshoz közelítését. Lope de Vega például Marinót „a hallás nagy festőjének”, Rubenst pedig „a látás nagy költőjének” nevezi. („Marino, gran pintor de los oidos, y Rubens, grand poeta de los oijos”). Tesauro pedig az építészetet „kőből készült metaforaként” emlegeti. Az *Arisztotelési messzelátóban* Tesauro a Metaforáról szóló tanítást egyaránt az emberi és az isteni tudat egyetemes elveként dolgozta ki. Alapját az Elmésség képezi – olyan gondolkodás, amely egymáshoz nem hasonló dolgok közelítésén és össze nem kapcsolható dolgok összekapcsolásán alapul. A metaforikus tudat hasonlóvá lesz az alkotói tudathoz, sőt az isteni teremtés aktusa is úgy tűnik föl Tesaurónak mint a legmagasabb rendű Elmésség, amely a metaforák, analógiák és conceitók eszközeivel teremti a világot. Tesauro szembeszáll azokkal, akik a retorikai alakzatokban külső díszítést látnak, számára az alakzatok a legmagasabb Zsenialitás gondolkodási mechanizmusának tulajdonképpeni alapját képezik, amely az embert is és a világegyetemet is átszellemti.

Ha a romantika korához fordulunk, hasonló helyzettel találkozunk: jöllehet a metafora és a metonímia a diffúz összeolvadás tendenciáját mutatja,⁸ mindazonáltal teljesen nyilvánvaló a trópusra mint a stílusképzés alapjára való általános beállítódás. Egyfelől az organikus szintézis, az élet különálló és elegyedni képtelen oldalainak összeolvasztása mint eszme, másfelől az a gondolat, hogy az élet lényegét egyetlen adott nyelv eszközeivel sem lehet kifejezni (ez a természetes nyelvre épp-

⁸ Vö. M. GRIMAUD: Sur une métaphore métonimique hugolienne selon Jacques Lacan. = *Littérature* 1978. febr. 29. sz.

úgy vonatkozik, mint valamely önálló művészeti ág elkülönülten tekintett nyelvére), a különböző szemiotikai rendszerek jeleinek metaforikus és metonimikus átkódolását eredményezte. Wackenroder *Egy művészetkedvelő szerzetes kiönti szívét (Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders)* című írásában a szimbólumok, az emblémák és a metaforák nyelvét a művészettel mint olyannal azonosította:

„A Művészet nyelve teljesen különbözik a Természet nyelvétől, de számára is adva van, hogy ugyanolyan ismeretlen és homályos módokon erőteljesen hasson az emberi szívre. A Művészet nyelve emberi képek közvetítésével fejezi ki magát, és mintegy hieroglifákon keresztül beszél, melyek számunkra egyedül külső ismertetőjegyeik alapján érthetőek. De ez nyelv oly meghatóan és oly csodálatosan elegyíti a szellemit és az érzékeletit a külső dolgok ábrázolásával, hogy a maga nemében egész lényünket megrázza”.

Végül, a különböző avantgárd áramlatok poétikájának alapját az egymás mellé rendelés (Juxtaposition) képezi. Azok az alakzatok, amelyeket ilyen úton hozunk létre, rendszerint mint metaforák és metonímiák is olvashatók. De a lényeg nem ez, hanem hogy a szöveg értelemképző pricipiumát az elvileg összeilleszthetetlen szegmentumok egymás mellé rendelése alkotja. Kölcsönös átkódolásuk megteremti a plurális olvasatok nyelvét, ami az értelmezési lehetőségek váratlan tartalékait tárja fel.

Így hát a szókép nem díszítés, amely kizárólag a kifejezés szférájához tartozik, nem bizonyos invariáns tartalom ornamentikája, hanem egy olyan tartalom kialakításának működési mechanizmusa, amely egy nyelv keretein belül nem hozható létre. A szókép olyan alakzat, amely két nyelv érintkezési pontján születik, és ebben a vonatkozásban izostrukturális az alkotó tudat mint olyan működésével. Ez magyarázza meg azt a körülményt is, hogy a retorikai alakzatok akármiféle logikai definíciói, amelyek nem vesznek tudomást az alakzatok bilingvis természetéről (nemkülönben az ilyenekkel kapcsolatos modellek) teoretikus leírásunk metanyelvéhez tartoznak ugyan, de semmi esetre sem azonosíthatók a szóképek létrehozásának mechanizmusával. Mi több, ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy a trópus szemantikai többértelműséget teremtő mechanizmus, amely a kultúra szemiotikai struktúrájába beépíti a meghatározatlanságnak a kultúra számára valamilyen fokon nélkülözhetetlen elemét, akkor nem jutunk el ennek a jelenségnek adekvát leírásához sem.

A trópus szemantikai meghatározatlanságából következik, hogy a szókép nyíltan és a kultúra szembeszökően olyan rendszereiben jelenik meg, melyek az igazság bonyolultságát, többértelműségét és kimondhatatlanságát hirdetik. De a „retorizáltság” nem tartozik kizárólag a kultúra bizonyos korszakaihoz: a „költészet/próza” oppozícióhoz hasonlóan a „retorizáltság/antiretorizáltság” szembenállás is az emberi kultúra egyetemleges velejárója. Ennek az oppozíciónak a két tagja kölcsönviszonyban áll egymással, és egyikük szemiotikai aktivitása feltételezi a másik pólus aktualizálását is. Egy olyan kultúrában, amelyben a retorikai telítettség hagyománnyá vált és része lett az olvasói várakozás inerciájának, a szókép a nyelv semleges tartományába kerül, és retorikailag aktív egy-

ségeként már nem érzékelhető. Ilyen háttérrel az „antiretorikus” szöveget, amely tulajdonképpen és nem átvitt szemantikájú elemekből áll, metatrópusnak hiszünk, mint olyan retorikai alakzatot, amely másodlagos leegyszerűsítésen ment át, amikor is a „második nyelv” nulla fokra redukálódik. Ez a „mínusz-retorika” szubjektíve úgy fogható fel, mint a valósághoz és az egyszerűséghez való közeledés, a retorika reciproka, amely ezáltal esztétikai ellentétét bekapcsolja saját kultúrszemiotikai kódjába. A keresetlenség a neorealista filmekben például valójában rejtett retorikát takar, amelynek hatása a pompázatos áltörténelmi filmpozsok és nagyvilági életből merítő vígjátékok megkopott és hatástalanná vált retorikája képezi a pandanját. Fellini filmjeinek barokk jellege viszont a maga nemében rehabilitálja a retorikát mint a nagyon bonyolult jelentések konstruktív alapját.

4. *A metaretorika és a kultúra tipológiája.* A metafora és a metonímia az analóg gondolkodás velejárója. Ilyen minőségükben szervesen kapcsolódnak az alkotó tudathoz. Éppen ezért a retorikus gondolkodást mint valami sajátosan művészi helytelen szembeállításnak a tudományos gondolkodással. A retorika ugyanolyan mértékben jellemző a tudományos tudatra, mint a művészire. A tudományos tudat területén két szférát jelölhetünk ki. Az első – a retorikai – a közelítések, az analógiák és a modellálás területe. Ez az a szféra, ahol új eszmék születnek, váratlan posztulátumok és hipotézisek jelennek meg, melyek korábban abszurdnak tűntek. A második: a logikai szféra. Itt a felállított hipotéziseket ellenőrzik, kidolgozzák a belőlük eredő következtetéseket, megszüntetik a belső ellentmondásokat a bizonyításokban és a gondolatmenetben. A tudományos gondolkodás első – „fausti” – szférája a kutatás elidegeníthetetlen része, s minthogy a tudományhoz tartozik, tudományosan is leírható. De az ilyen leírás apparátusának magának is sajátosan kell felépülnie, megteremtve a metaretorika nyelvét. Így például metametaforának tekinthetjük az izomorfizmusok, a homomorfizmusok és homeomorfizmusok összes esetét (beleértve az epi-, endo-, mono- és automorfizmusokat). Ezek együttvéve létrehozzák azt az apparátust, amellyel leírható az analógiák és az ekvivalenciák széles területe, lehetővé téve, hogy közelítsünk és bizonyos vonatkozásban azonosítsunk látszólag távol eső jelenségeket és tárgyakat. A metametonymia példájául szolgálhat G. Kantor teorémája, amely megállapítja, hogyha az egész valamilyen szelete alef számosságú pontot tartalmaz (azaz végtelen halmaz), akkor ennek a szeletnek bármely része éppúgy alef számosságú pontot tartalmaz, s ebben az értelemben bármely része egyenlő az egészszel. Az olyan típusú műveleteket, mint a transzfinit indukció, metametonymiáknak tekinthetjük. Az alkotó gondolkodás mind a tudomány, mind pedig a művészet területén analóg természetű, és elvileg azonos alapon épül fel, olyan tárgyak és fogalmak egymáshoz közelítésének elvén, amelyek csak retorikai szituációban közelíthetők egymáshoz. Ebből következik, hogy a metaretorika létrehozása általános tudományos feladat, a metaretorikát magát pedig úgy határozhatjuk meg mint az alkotó gondolkodás elméletét.

Ily módon a retorikai szövegek csakis egyfajta retorikai szituációban realizálódnak, amely az analógiák típusaitól, illetve az azokat meghatározó para-

méterek jellegétől függ. Ezeket a mutatókat, melyek szerint a szövegek vagy a kommunikatív szituációk valamilyen csoportjában az analógia vagy az ekvivalencia viszonyai kialakulnak, a kultúra típusa határozza meg. A hasonlóság, illetve ennek hiánya, az ekvivalencia és az inkongruencia, az összehasonlíthatóság és az összehasonlíthatatlanság, két adott tárgy egymással nem társíthatóságának vagy ellenkezőleg, azonosnak tekintése – mindez a kulturális kontextus típusától függ. Egyugyanazon szöveget felfoghatunk mint „helyes” vagy „helytelen” (lehetetlen, nem szövegnek minősülő) szöveget, „helyes és triviális” vagy „helyes, de váratlan, meghatározott normákat sértő szöveget, amely azonban még az értelmezhetőség határain belül van” stb., attól függően, hogy a művészi vagy a nem művészi szövegek közé soroljuk-e, és hogy ez utóbbiak egyikének vagy másikának milyen szabályokat tulajdonítunk; értelmezésünk tehát attól a kulturális kontextustól függ, melybe az adott szöveget behelyezzük. Így az ezoterikus kultúrák szövegei, ha kikerülnek általános kontextusukból és elszakadnak az adott kultúra sajátos (rendszerint csak a beavatottnak hozzáférhető) kódjaitól, rendszerint érthetlenné válnak, vagy csak a külsődleges értelmezés szintjén nyílnak meg, miközben megőrzik titkos jelentésüket az „arra méltók” szűk köre számára. Így épülnek fel az óskandináv vándordalnokok szövegei, a szúfi, a szabadkőműves és más szövegek. Az a kérdés, hogy egy szöveget konkrét vagy átvitt (retorikai) jelentésben kell-e érteni, szintén attól függ, hogy milyen általánosabb kulturális kódot rendelünk hozzá. Mint-hogy mindig lényeges szerepe van a kultúra saját orientációjának – amely abban fejeződik ki, hogy adott kultúra miként látja saját magát –, az önleírások rendszerében, melyek a metakulturális réteget képezik, a szöveg egy perspektívában szemantikailag „normálisnak”, egy másik perspektívában pedig „anomálisnak”, szemantikailag félresiklott szövegnek mutatkozik. A szövegnek különböző metakulturális struktúrákhoz való viszonya szemantikai játékot teremt, amely feltétele a szöveg retorikai szervezettségének. A szemantika másodlagos rejtjelezése, ha egyértelmű módon hajtották végre, titkos, csak a beavatottak számára hozzáférhető nyelvet hoz ugyan létre, de nem alkot trópust, és nem tartozik a retorika szférájához. Így például abban a korban, amikor az intenzív szójáték, a barokk metaforicitás divatba jött, és nemcsak az irodalmi nyelv megjósolható normájává vált, de a nagyvilági szalonok és a précieux választékos beszédét is megszabta, irodalmilag relevánssá az a szó lett, amelyet megtisztítottak másodlagos jelentésétől, konkrét és pontos szemantikára vezettek vissza.

Ebben a helyzetben a retorikai alakzatok leggyakoribb alkalmazásának azok megtagadása bizonyult. A metaforáktól és a metonímiáktól megszabadított szöveg játékos viszonyba került egyfelől az olvasói várakozással (azaz a barokk korszak kulturális normájával), másfelől a klasszicizmus új, még meg nem szilárdult szabályával. A barokk metaforát ilyen kontextusban a közhely jeleként fogták fel, amely nem töltött be retorikai funkciót, a metafora hiánya pedig, aktív szereplővé lépve elő, esztétikai jelentésre tett szert.

Ahogy az univerzális hipotézisek kidolgozására irányuló törekvés a tudományban, amely „tudományos retorikával” és „tudományos elmésséggel felvértezett tapasztalat legszélsőségesebb megnyilvánulásait próbálja közös nevezőre hozni, váltakozik a tudásmező empirikus kitágításának attitűdjével, ugyanúgy a művészetben is a „retorikai modellálás” időről-időre helyt ad az empirikusnak. Így például a realizmus esztétikáját korai szakaszában alapvetően az antiromantizmus negatív vonásai jellemzik, és úgy fogják fel mint a romantikus normákra való reflektálást, létrehozva „a retorika elutasításának retorikáját”, azaz egy második szintű retorikát. Mindazonáltal a későbbiekben a realizmus esztétikája, összekapcsolódva a tudomány pozitivista tendenciáival, önálló struktúrára tesz szert, amely viszont a maga részéről szemiotikai háttérévé válik a XX. századi neoromantizmusnak és az avantgárd áramlatoknak.

5. *A szöveg retorikája.* Attól a pillanattól kezdve, hogy szöveggel van dolgunk, azaz olyan szemiotikai képződménnyel, amely elkülönülten áll, a kontextusról levált, önálló, önmagában zárt, teljes és oszthatatlan jelentéssel és funkcióval rendelkezik – a szöveg elemeinek a retorika problémájához való viszonya alapvetően megváltozik. Ha a teljes szöveg egésze retorikus szöveggént van kódolva a kultúra rendszerében, akkor bármely eleme retorikailag szintén releváns lesz, mégpedig függetlenül attól, hogy elkülönítve konkrét vagy átvitt jelentéssel rendelkeznek-e. Így például, minthogy bármilyen művészi szöveg eleve úgy jelenik meg számunkra mint retorikailag szervezett egység, a műalkotás tetszőleges címe is trópusként vagy mínusztrópusként, tehát mint retorikailag kiemelt momentum fog funkcionálni a tudatunkban. Mivel pontosan a megnyilatkozás szöveg jellege készítet bennünket arra, hogy így gondolkozzunk róla, sajátos retorikai telítettségre tesznek szert azok az elemek, amelyek éppen azt jelzik, hogy szöveg áll előttünk. Így retorikailag magas fokon jelöltté lesz a „kezdet” és a „vég” kategóriája, melyekre vonatkozóan a szervezettség ezen szintjének relevanciája észrevehetően emelkedik. A strukturális kapcsolatok sokfélesége a szövegen belül határozottan lecsökkenti a szövegbe kerülő egységek önállóságát és megnöveli a szöveg koherenciájának együtthatóját. A szöveg arra törekszik, hogy önálló „nagy szóvá” változzék át, átfogó, egységes jelentéssel. Ez a másodlagos „szó”, azokban az esetekben, amikor művészi szövegekkel van dolgunk, mindig szókép: a mindennapi, nem művészi beszédhez viszonyítva a művészi szöveg mintegy áthelyeződik egy több dimenziójú szemiotikai térbe. Ahhoz, hogy elképzeljük, miről is van szó, gondoljunk az alábbi típusú transzformációra: „forgatókönyv (vagy művészi irodalmi narráció) → film” vagy „librettó → opera”. Az ilyen típusú transzformáció esetén az értelmi tér adott koordinátakészletével rendelkező szöveg olyan szöveggé alakul át, amelyben a szemiotikai tér dimenzióinak száma jelentősen megnő. Hasonló a jelentése annak is, amikor a verbális (nem művészi) szöveg művészivé alakul át. Ezért aztán a művészi és a nem művészi szövegek egyes elemei, nemkülönben a teljes szövegek között egyértelmű fordítás sem lehetséges, csak feltételes ekvivalenciáról és különböző típusú analógiákról lehet szó. Igaz, pontosan ez képezi a retorikai viszonyok

lényegét. Ám a retorikai rendezettségre orientált kultúrákban a szemiotikai szervezethez tartozó hierarchiájának minden lépcsőfokán nő az értelmi struktúra terét meghatározó dimenziók száma. Így a bizánci és a régi orosz kultúrában az alábbi hierarchikus láncolat elemei egyre bonyolultabb irracionális képviseletet képviselnek: „a mindennapi élet és beszéd világa → a világi művészet szférája → az egyházi művészet világa → isteni liturgia → transzcendens Isteni Világ”. Először a dolgok nem jelszerű világtól a jelek és szociális nyelvek rendszeréhez való átmenetet figyelhetjük meg, azután a különböző nyelvek jeleinek összekapcsolását, melyet egyetlen különálló nyelvre sem lehet lefordítani (a szó és az ének, az írott szöveg és a miniatúra társítása, a templomi szertartásban a szavak, az éneklés, a falfreskó, a természetes és mesterséges megvilágítás, a tömjén és a füstölő illatának összefonódása, az építészetben az épület és a táj stb.), s végül a művészet összekapcsolása a transzcendens Isteni Igazsággal. A hierarchia egyetlen lépcsőfokát sem lehet kifejezni a megelőzőnek az eszközeivel, amely csak előképe (nem teljes megvalósulása) a következőnek. A retorikai szerveződés elve képezi az adott kultúra alapját, minden új lépcsőfokot szemiotikai misztériummá téve a nála alacsonyabban állók szempontjából. A kultúra retorikai szerveződésének elve egyébként lehetséges tisztán világi alapon is: I. Pál szemében a díszszemle ugyanúgy a Rend és a Hatalom metaforája volt, ahogyan Napóleon számára az ütközet a Dicsőség metonímiáját jelentette.

Ily módon, a retorikában (miként más oldalról a logikában) mind az egyéni, mind pedig a kollektív tudat (a kultúra) egyetemes elve tükröződik.

A mai retorika lényeges aspektusa a szöveggrammatikával kapcsolatos problémák köre. A tradicionális kérdések, melyek a szöveg nagy egységeinek retorikai felépítésével függnek össze, itt érintkeznek napjaink nyelvészeti problémáival. Lényeges hangsúlyozni: a hagyományos retorikai alakzatok úgy épülnek fel, hogy a szöveghez járulékos szimmetria- és rendezettségi jegyeket adnak hozzá, amelyek bizonyos vonatkozásban a költői szöveg felépítésével analóg vonásokat mutatnak. De míg a költői szöveg feltételezi alacsonyabb szintek rendezettségét (amikor is az, ami az adott nyelv rendszerében nem, vagy csak fakultatíve rendezett, a kötelező és az adekvát rendezettség rangjára emelkedik, a lexikai-szemantikai szint pedig, immár ennek az első rendezésnek az eredményeként, nyelven felüli rendezettségre tesz szert), addig a retorikai szövegben éppen fordítva van: kötelezően szervezett a lexikai-szemantikai és a szintaktikai szint lesz, a ritmikai-fonetikai rendezettség pedig fakultatív és származtatott. Mégis, fontos hangsúlyoznunk egy bizonyos közös effektust: mindkét esetben az, ami a természetes nyelvben az önálló jelek láncolatát képezi, itt átalakul olyan értelmi egésszé, melynek szemantikai tartalma az egész térre „kivetül”, vagyis afelé tendál, hogy egységes jellel – az értelem hordozójává alakuljon át. Míg a szöveg a természetes nyelvben lineárisan szerveződik, és természete szerint diszkrét, a retorikai szöveg értelmi vonatkozásban integrált. Az egyes szavak, a retorikai egészbe bekerülve, nem csak értelmileg közelednek egymáshoz (a művészi szövegben ideális esetben minden szó trópus), hanem egybe is olvadnak, jelentéseik integ-

rálódnak. Létrejön az, amit Tinyanov a költői szövegre alkalmazva „a verssor kompaktságának” nevezett.

De az utóbbi évtizedek tudományában a poétikai szöveg kohézió kérdése nemcsak az irodalomtudomány, hanem a nyelvtudomány problémáival is közvetlenül összekapcsolódott: a lingvisztika azon részének viharos fejlődése, amely a „szöveggrammatika” elnevezést kapta, és amely a beszédközleményeknek a mondat feletti szinten megvalósuló strukturális egységével foglalkozik, nyelvészeti szempontból tette időszerűvé a retorika hagyományos problémáival való foglalkozást. Mivel a mondat feletti egység működését egyfelől lexikai ismétlődésekben és ezek helyettesítéseiben, másfelől a logikai és intonációs kopulálás szempontjából vizsgálták,⁹ ezért úgy tűnt, hogy a bekezdés vagy az egész szöveg retorikai struktúráinak hagyományos formái közvetlenül lingvisztikai értelmet nyertek. Ezt a megközelítést bírálta Borisz Gaszparov,¹⁰ aki egyrészt arra mutatott rá, hogy a szövegnek a mondat feletti kohézióját ilyen módszerrel nem lehet kielégítő módon leírni, másrészt pedig arra figyelmeztetett, hogy ezáltal a tulajdonképpeni nyelvészeti tartalom elsikkad. Ehelyett a beszédszegmenseket a mondat feletti szinten kötelezően összekapcsoló grammatikai eszközök modelljét javasolta: szerinte a mondat immanens nyelvtani struktúrája előre meghatározott korlátok közé szorít bármely mondatot, amely az adott nyelvben hozzá kapcsolódhat. Pontosan ezen kapcsolatok struktúrája hozza létre a szöveg nyelvi egységét.

Mindezek alapján tehát két megközelítést lehet megfogalmazni. Az egyik szerint a retorikai struktúra automatikusan következik a nyelv törvényeiből, és nem más, mint ezek realizációja a szövegegész szintjén. A másik alapállás szerint elvi különbség van a szöveg nyelvi és retorikai egysége között. A retorikai struktúra nem következik automatikusan a nyelvi struktúrából, hanem ez utóbbinak radikális átértelmezése (a nyelvi kapcsolatok rendszerében elmozdulások történnek, egyes fakultatív struktúrák rangja megemelkedik és az alapvető struktúrák tulajdonságait veszik fel stb.). A retorikai struktúra kívülről járul a nyelvi szöveghez és annak pótlólagos rendezettségét kölcsönöz. Így működnek például azok az eljárások, amelyek a szövegbe különböző szinteken beépítik a térszemiotika alapját képező szimmetriatörvényeket, melyek különben nem jellemzők a természetes nyelvek struktúrájára.

Számunkra ez a második megközelítés tűnik jogosultnak. Sőt azt is állíthatjuk, hogy a retorikai struktúra nemcsak objektíve árulkodik a szövegtől immanensen tekintve idegen, kívülről bevitt szervezési elvekről, hanem ezeket szubjektíve is úgy éljük át mint a szöveg strukturális elveihez viszonyítva idegent. Így például egy nem művészi szövegtörödéknak erősen nyomatókos bekapcsolása a művészibe (például amikor a híradó képkockáit beszövik a játékfilmbe) csak annyit-

⁹ Vö. E. В. ПАДУЧЕВА: О структуре абзаца. = Труды по знаковым системам. 2. Тарту, 1965.

¹⁰ Vö. Б. М. ГАСПАРОВ: Принципы синтагматического описания уровня предложений. Труды по русской и славянской филологии. XXIII. Тарту, 1975.

ban hordozhat retorikai jelentést, amennyiben azt a közönség is furcsa és nem szokványos bevágásként tudatosítja. Ugyanilyen szerepe van annak is, amikor a híradóba hangsúlyozottan a játékfilm kockáit emelik be. A hagyományos szónoki prózát, melyet par excellence retorikai területként érzékelünk, úgy is leírhatjuk, mint a költészetnek a próza területére való behatolását, illetve a költői struktúrának a prózai eszközök nyelvére való lefordítását. Ugyanakkor a próza nyelvének a költészetbe való behatolása is retorikai effektust vált ki. Viszont a hallgatóság a szónoklatot olyan megmásított élőbeszédként érzékelheti, amelybe hangsúlyozottan bekerültek az „írásbeliség” ismérvei. Ebben a vonatkozásban nemcsak a klasszikus retorika szintaktikai alakzatait fogjuk fel retorikai elemként, hanem azokat a konstrukciókat is, melyek az írott szövegben néma olvasás esetén retorikailag semlegesnek bizonyulnának. Ugyanígy aktivizálja a szövegstruktúra retorikáját az is, ha az élő beszédet bevisszük az írott szövegbe, ami oly jellemző a XX. századi prózára, vagy ha felcseréljük a „belső” és „külső” beszédet (pl. a prózában, amely a „tudatfolyamot” a nyelvi szöveg eszközeivel ábrázolja). Ezzel lehetne összehasonlítani az idegen nyelvi szövegek retorikai funkcióját is, amikor azok tőlük idegen nyelvi kontextusba ágyazódnak. Különösen releváns a retorikai funkció azokban az esetekben, amikor e szövegek, szójátékszerűen, idegen nyelven is olvashatók, és úgy is mint anyanyelvi szövegek. Így például Puskin a *Jevgenyij Anyégin* második fejezetét ilyen mottóval látta el: „O rus!” „O Русь!” [Ó, falu! Ó, Oroszország! – N. I.], ami szójátékszerű–homonimikus összekapcsolása a Horatiustól vett idézetnek (*Szatírák*. 2. Könyv, 6. satíra) és az orosz szövegnek. Vesd össze ezt Stendhal *Henry Brulard élete* című regényében az 1799-es év végének eseményeivel: „...Grenoble-ban várták az oroszokat. Az arisztokraták, és úgy emlékszem a szeretteim is, mondogatták: O Rus, quando ego te aspiciam”. [Ó, falu, mikor látlak újra! – N. I.] Az ilyen szélsőséges esetek tárják fel a szövegbe illesztett idegen elem működésének lényegét, legyen is az bármilyen: ami a szövegbe kerül, az nem hull ki a kontextus általános struktúrájából, hanem játékos kapcsolatba lép vele, úgy, hogy egyidejűleg hozzá is tartozik és nem is. Ezt a tételt kiterjeszthetjük, ha megállapítjuk, hogy az idegen struktúra kötelezően hozzátartozik a retorikai szinthez. Az „organikus” és az „idegen” struktúrák közötti szemiotikai feszültség feltétele a retorikai szervezettségnek, melynek elemei ebből következően kettős interpretációnak vannak kitéve. Az „idegen” hozadék mégha mechanikusan került is át egy új strukturális kontextusba, már nem egyenlő önmagával, hanem önmaga jelévé vagy imitációjává válik. Például a valódi dokumentum, amennyiben művészi szövegbe kerül, a dokumentalitás művészi jelévé, egyszerűs mind a valódi dokumentum imitációjává lesz.

6. *Stilisztika és retorika*. A stilisztikát szemiotikai nézőpontból úgy határozhatjuk meg, hogy szembeállítjuk a szemantikával és a retorikával.

A stilisztika és a szemantika szembeállítása következőképpen történik. Minden szemiotikai rendszerre (nyelvre) jellemző a hierarchikus struktúra. Ez a hierarchikus jelleg szemantikailag úgy jelenik meg, hogy a nyelvi értelmi mező kü-

lönálló, önmagukban zárt terekre hullik szét, melyek között hasonlósági viszony áll fenn. Az ilyen rendszert egy hangszer, például az orgona regisztereire is lehet hasonlítani. Egy ilyen hangszeren ugyanaz a dallam különböző regiszterekben játszható. A dallam eközben megőrzi melodikus hasonlóságát, ám hangszínét regiszterenként váltogatja. Ha valamilyen különálló hanghoz fordulunk, akkor minden regiszter számára azonos jelentést kapunk. Az azonos hangok összehasonlítása a különböző regiszterekben egyrészt felfedi azt, ami közös bennük, másrészt pedig megmutatja, egyenként melyik regiszterhez tartoznak. Az első jelentés a szemantikainak, a második viszont a stilisztikainak felel meg.

Ilyenformán stilisztikáról, egyrészt akkor beszélhetünk, ha ugyanazt a szemantikai tartalmat legalább két különböző módon lehet kifejezni, másrészt, ha ezen módok mindegyike felidézi a jelek meghatározott zárt és hierarchikusan kötött csoportját – egy meghatározott „regisztert”. Ha két különböző kifejezési mód úgy ad vissza egy meghatározott értelmi tartalmat, hogy közben ugyanazon regiszterhez tartozik, nem jön létre stilisztikai hatás.

Ezzel kapcsolatos a második lényegi szembeállítás is: „stilisztika ↔ retorika”. Retorikai hatás a különböző regiszterekhez tartozó jelek összeütközésekor jön létre, miközben strukturálisan megújul annak a határnak az érzékelése is, amely a jelek önmagukban zárt világai között húzódik. A stilisztikai hatás meghatározott hierarchikus alrendszeren belül jön létre. Ily módon a stilisztikai tudat az általa konstituált hierarchikus határok abszolút jellegéből indul ki, a retorikai tudat viszont abból, hogy ezek a határok relatívak, vagyis a játék tárgyává válnak. Mindez a nem művészi szövegre vonatkozik. A művészi szövegben viszont, amely hajlamos bármely strukturális elemet alternatívának és „játékos” jellegűnek tekinteni, lehetséges a stilisztikához való retorikai viszony. Amit „poétikai stilisztikának” nevezünk, úgy lehet meghatározni mint egy különleges szemiotikai tér megalkotását, melynek határai között lehetséges szabadon megválasztani a stilisztikai regisztert, mivel azt már nem jelöli ki automatikusan a kommunikatív szituáció jellege. Ennek révén a stílus pótlólagos relevanciára tesz szert. A nem művészi kommunikációban a stílusbeli regiszter megválasztását meghatározza azoknak a pragmatikai viszonyoknak az összessége, melyek reálisan jellemzik a kommunikáció adott típusát. A művészi kommunikációban a szöveg az elsődleges, amely a maga stilisztikai mutatói révén képzeletbeli pragmatikai szituációt teremt. Ez lehetővé teszi, hogy egyazon szövegen belül különböző, igen gyakran ellentétes stílusok ütközzenek össze, s így kialakuljon a pragmatikai szituációkkal való játék (Hoffman romantikus iróniája, Byron *Don Juan*jának és Puskin *Jevgenyij Anyegin*jének stilisztikai kontrasztjai).

A művészet történeti dinamikájában ki lehet jelölni olyan periódusokat, amelyek retorikai (regiszterközi), és olyanokat, amelyek stilisztikai (regiszteren belüli) metakonstrukciókra orientálódtak. Általános kulturális kontextusban az előbbieket mint „bonyolultakat”, az utóbbiakat pedig mint „egyszerűeket” érzékeljük. Az „egyszerűség” esztétikai eszménye összekapcsolódik a retorikai konstrukciók tilalmával és a stilisztikai konstrukciók iránti fokozott figyelemmel. De a

művészi szöveg ebben az esetben is gyökeresen különbözik a nem művésztől, bár szubjektíve ez utóbbi kifejezheti az eszményi mintát az előbbi számára.

Figyeljünk fel a stilisztikai tudatra orientálódó irodalmi korszakok sajátos paradoxonára. Ezekben a periódusokban fokozottan érzékelődik a nyelv egész stilisztikai regiszterrendszerének relevanciája; mindazonáltal minden egyes szöveg stílusbeli semlegességre törekszik: az olvasó már az olvasás elején vagy még azt megelőzően ráhangolódik a műfaji–stilisztikai normák meghatározott rendszerére. A továbbiakban a strukturális normák váltásának lehetősége a szövegfolyam egészében ki van zárva, minek következtében maguk a normák válnak semlegesekké. A retorikai típusú művészi tudat szinte egyáltalán nem fordít figyelmet a regiszterek általános hierarchiájával összefüggő kérdések megvitatására. Így a műfaji–stilisztikai eszközök egész rendszere, „illő” vagy „nem illő” használatuk, viszonylagos értékük, amely aranyira foglalkoztatta a klasszicizmus elméletíróit, a romantikusok szemében elvesztette értelmét. Másfelől a klasszicizmus egy adott szöveg szerzőjének értékét és mesterségbeli tudását a „stílus tisztaságában”, vagyis abban látta, ha a szerző az adott regiszterben és az adott területen érvényes normákat szigorúan betartja, a romantikus számára viszont az érték a szöveg „kifejező erejében” van, abban, ahogyan az egyik normarendszerből átkapcsol a másikba. Az első esetben a szöveget azért értékeli, mert semleges a stílusa, amit a „helyes” és „tisztá” stílussal asszociálnak, a második esetben viszont az ilyen „helyes stílust” mint „színtelenséget” és „a kifejező erő hiányát” érzékelik, és a szövegen belüli stilisztikai kontrasztokat állítják szembe vele. Ilyenformán, a művészi tudat stilisztikai dominanciája paradox módon azt eredményezi, hogy a szövegen belül meggyengül a stílus kategóriájának strukturális jelentősége, a retorikai dominancia viszont fokozza a stílus relevanciájának érzékelését.

Az evolúciós folyamat a művészetben kiváltképp bonyolult, és alakulása sok tényezőtől függ. De egyéb állandó evolúciós tényezők között rámutathatunk arra is, hogy egy nagy történelmi periódus viszonylatában a „retorikai” orientációk rendszerint megelőzik az őket felváltó „stilisztikaiakat.” Ezt a törvényszerűséget Dmitrij Lihacsov vette észre, amihez hasonlatos számos költő egyéni fejlődésének azon jellemző vonása, hogy az alkotói pálya elején tapasztalható bonyolult stílus „klasszikus” egyszerűségbe torkollik a pálya végén. A Paszternak által jelzett törvényszerűség: a költői fejlődés eredménye, hogy az út végén

... a költő, mint eretnokségbe,
úgy esik – hallatlan egyszerűségbe –

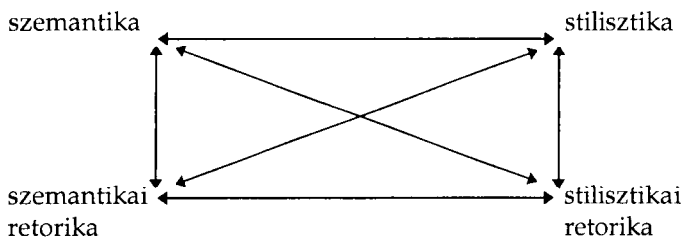
túlságosan is sok egyéni költői sorsra jellemző ahhoz, hogy véletlennek tartsuk. Az egyéni költői fejlődés ívének jellemzésére feltűnően gyakran használnak olyasfajta formulákat, mint „átmenet a romantikától a realizmushoz”, „átmenet a rokokótól a klasszicizmushoz”, „átmenet az avantgárdtól a neoklasszicizmushoz”. Mindegyik belefér a következő képzetbe: „átmenet a retorikai orientációtól a stilisztikaihoz”.

Ennek a fejlődésnek a lényegét úgy értelmezhetjük mint a költészet egyéni nyelvének keresését. A kezdeti szakaszban az ilyen nyelv úgy formálódik, hogy a költő

megtagadja a már létező költői dialektusokat. Kirajzolódik valamiféle új nyelvi tér, melynek határain belül olyan nyelvi egységek társulnak egymással, melyek korábban sohasem szerepelhettek valamilyen közös egész tagjaiként, s melyeket úgy tudatosítottak mint össze nem illőket. Természetes, hogy ilyen körülmények között fokozottan érzékeljük mindegyikük sajátos jellegét és egyazon szinten való összeférhetlenségüket. Létrejön a retorikai hatás. De a jelentős művészen van erő, hogy az *ilyen* nyelvet mint homogén nyelvet tüntesse fel az olvasó előtt. A továbbiakban a költő, miközben folyamatosan ezen új, de kulturálisan már megszilárdult nyelven *belül* alkot, ezt a nyelvet meghatározott stílusregiszterre alakítja át. Az ilyen regiszterbe bekerülő elemek összeférhetősége természetessé válik, mi több, fel sem tűnik, viszont élesen kirajzolódik az a határ, amely az adott költő stílusát elválasztja az általános irodalmi környezettől. Így, Puskin korai poémájában, a *Ruszlán és Ludmillában* a kortársak a stílus tarkaságát látták, különböző irodalmi hagyományokból vett eltérő stílusú reminiscenciák egyesítését. A *Jevgenyin Anyéginben* viszont, melynek stílusára az idézetek rendkívüli bonyolultsága, a célzások, az utalások és a reminiscenciák bősége jellemző, az olvasó csak a spontán szerzői beszéd fesztelenségét látja. Ugyanakkor erősen érződik benne a megismételhetetlen „puskini” jelleg.

Ilyenformán a művészi szöveg nem lehet kizárólag „retorikus” vagy „stilisztikai”, hanem mindig a két tendencia bonyolult szövevénye, melyet kiegészít ezek összeütközése a metakulturális struktúrákban, melyek a kódok szerepét töltik be a társadalmi kommunikáció folyamataiban.

A stilisztikai és retorikai strukturális elemek általános viszonyát az alábbi sémával illusztrálhatjuk:



A lehetséges elmozdulások abba az irányba, hogy ezeknek az elemeknek bármelyike dominánssá legyen, eredményezi azokat a különféle kombinációkat, amelyek a „romantikát”, a „klasszicizmust” és hozzájuk hasonló típusú alapvetőbb történeti–szemiotikai kategóriákat alkotják. Emellett figyelembe kell venni, hogy a reális szövegekben a szöveg és a (kódot alkotó) metaszóveg szintjei között szintén feszültség van, ami az adott séma megduplázódásához vezet.

(Ю. М. Лотман: *Риторика*. = *Труды по знаковым системам*. 12. Тарту, 1981. 3–28.)

(Fordította: Nagy István)

IGOR SZMIRNOV

Úton az irodalom elmélete felé

TÚL A POSZTSTRUKTURALIZMUSON, AVAGY DEFINIÁLHATÓ-E AZ IRODALOM?

1. A visszavont elméletiség

Az Intertextus létrehozása (Az intertextuális elemzés elemei Paszternák életművéből vett példákon) (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 17. Wien, 1985.) című könyvünk utolsó bekezdéseiben arra hívtuk fel a figyelmet, hogy az utóbbi időben egyre terjed az a nézet, amely szerint lehetetlen meghatározni a szépirodalom állandó – műfajok és/vagy történetiség feletti – ismérveit. Míg a formális iskola már kezdettől kezdve azt hangoztatta, hogy az irodalom in toto határozható meg (mint „kifejezésre irányuló beszéd”), a modern (posztstrukturalista) szemiotika fokozatosan eljutott fejlődése során ahhoz a meggyőződéshez, hogy a totum nem hozzáférhető.¹ Ha a formalizmust-strukturalizmust-posztstrukturalizmust egylényegű, bár minden fázisában változó mentalitásként fogjuk fel, kénytelenek vagyunk elfajulását konstatálni, hiszen elismeri, hogy modelláló ereje nem elégséges ahhoz, hogy a modellálandót teljes terjedelmében átfogja. A művészet végére vonatkozó hegeli spekuláció átadta a helyét a művészetre vonatkozó spekulációk végéről szóló elképzelésnek. Az elmélet, amely egykor hitt abban, hogy legyőzi a gyakorlatot, kapitulált a gyakorlat előtt. (Ebből a szempontból nem véletlenszerű olyan posztstrukturalisták életpályájának alakulása, mint Umberto Ecoé, aki tudományos tevékenységét szépirodalmival egészítette ki, vagy Julia Kristeváé, aki mostanában, egyebek mellett, pszichoterapeutaként működik.)

A legkövetkezetesebben Tzvetan Todorov határolódik el az irodalom holisztikus megközelítésétől.² Az irodalmi diszkurzus általa vizsgált legnagyobb hatást kiváltó meghatározásai közül az egyik úgy írja le a szépirodalmat mint – egyidejűleg – nem igaz és nem hamis megnyilatkozást, a másik pedig mint egy önma-

¹ Ebben az értelemben a mai irodalomtudomány teljes mértékben összhangban van a „posztmodern” kultúra általános tendenciáival, hiszen a posztmodern teoretikusok a mai „episztémében” elsősorban az „egész zsarnokságának”, a „totalisztikus értelemnek” a megtagadását látják. Részletesen lásd: A. WELLMER.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M., 1985. 48.

² TZ. TODOROV: La notion de littérature (1975). = Uő: Les genres du discours. Paris, 1978, 13–26. – Vö. TODOROV: 1) Structuralism and Literature. = Approaches to Poetics. Ed. by S. Chatman. New York–London, 1973. 161.; 2) Critique de la critique. Un roman d’apprentissage. Paris, 1984. 145.

gáért létrehozott megnyilatkozást, autotelikus beszédet. Todorov azért nem tartja kielégítőnek egyik jellemzést sem, mert ezek a meghatározások a diszkurzivitás más típusaira is alkalmazhatók.

A diszkurzív tevékenységnek valóban számos megnyilvánulási formája – nemcsak a művészi, de akár a vallásos is – alkalmatlan az olyan verifikációra, amely a világ befogadható-érzékkelhető nagyságrendjeinek visszatükrözése révén történik, vagy logikai levezetés segítségével jön létre olyan korábbi szövegekből kiindulva, amelyekről már előzetesen tudjuk, hogy igazak vagy hamisak. Lehetséges, hogy az effajta verifikálhatatlanság nem minden diszkurzusra jellemző, de ha még így is lenne, ez akkor sem képezheti egyedül csakis az irodalom specifikumát.

Az irodalom nem igaz vagy nem hamis szóhasználatként való felfogásával vitatkozva Todorov nem kritizálja (legalábbis explicit módon nem) a legújabb miméziselméletet. Ugyanakkor folytatva a Todorov által megkezdett vitát, kételkednünk kell ebben az elméletben is, amely az irodalmi művet a gyakorlati beszédaktus imitációjaként fogja fel:

„Az irodalmi mű tartalmilag egy sor olyan beszédaktust *imitál* (vagy *kö-zöl*), amelynek valójában nincs más létmódja. Így arra készíti az olvasót, hogy elképzeljen egy beszélőt, egy helyzetet, egy sor mellékes körülményt és így tovább. Azt mondhatjuk tehát, hogy az irodalmi mű tág értelemben véve is mimetikus: nemcsak egy cselekedetet (Arisztotelész fogalma) imitál, de a cselekedet kvázi-beszédaktusainak végtelenül részletes, a képzeletben létező környezetét is.” (R. OHMANN – *kiemelés a szerzőtől.*)³

Mivel a hétköznapi kommunikációt utánzó megnyilatkozások sem nem igazak sem nem hamisak, így a fiktív megnyilatkozások olyan osztályát képezik, amely egy alosztályként foglalja magába a művészi megnyilatkozásokat. R. Ohmann ezt figyelmen kívül hagyja, és a szépirodalom neomimetikus újragondolásakor nem veti fel a fikció és az irodalom elhatárolásának kérdését. J. R. Searle kertelés nélkül elismeri, hogy azokban a szituációkban, amikor „az illokúciós aktus mutatkozik meg”,⁴ nincs objektív kritériumunk ilyen elhatárolásra. Searle szerint a befogadó dönti el, hogy egy fiktív szöveg irodalom-e vagy sem:

„Általánosságban azt mondhatjuk, az olvasók feladata azt eldönteni, irodalom-e egy mű vagy sem, a szerző feladata azt eldönteni, fikció-e ez a mű vagy sem.”⁵

Ezzel a feltételezéssel, amely a befogadót az esztétikum egyetlen felelősséggel rendelkező hordozójának rangjára emeli, csak abban az – elképzelhetetlen – esetben érthetnénk egyet, ha úgy vélekednénk, hogy az írónak nincs írói identitása.

³ R. OHMANN: *Speech Acts and the Definition of Literature.* = *Philosophy and Rhetoric* 1971. N 4. 8–9.

⁴ J. R. SEARLE: *The Logical Status of Fictional Discourse* = *New Literary History* 1975. vol. VI. N 2. 327.

⁵ Uo. 320.

Todorovnak tehát a mi szempontunkból igaza van akkor, amikor vitatja, hogy a művészi beszéd feloldódnék a fiktívben. Ugyancsak egyetértünk vele abban is, hogy a szépirodalom specifikuma nem konceptualizálható akkor, ha megelégszünk önértékűségének konstataálásával. Bármely diszkurzusról elmondható, hogy önszerveződő, valamiféle – csak rá jellemző – szabályok szerint épül fel, és ezeknek a szabályoknak megfelelően bizonyul, amely önmagában hordozza saját célját. A szöveg csak annyiban helyettesíti a szociofizikai realitást, amennyiben ennek a realitásnak más – hasonlóan felépített – helyettesítéseire projektálódva fejthető meg. A diszkurzus csupán egy újabb szó az autotelikusság elvének kifejezésére.

A művészi autotelikusságnak a formalisták által bevezetett, a „kifejezésre irányultságként” való konkretizációja azért nem fogadható el, mert arra kényszerít minket, hogy a diszkurzivitás minden egyéb – nem irodalmi – típusát a „tartalomra irányulónak” lássuk, s ezzel megfosszuk őket sajátos kifejező vonásaiktól. (Ez ellentmond a tapasztalatnak: gondoljunk csak a jogászai ékesszólásra, a prédikációra, a reklámra.)

Todorov azt javasolja, hogy az irodalom általános meghatározásának megfogalmazása helyett elégedjünk meg az irodalmi műfajok (vagyis a művészi beszéd aldiszkurzusainak, amilyen például a szonett) véleménye szerint könnyen megalkotható egyedi jellemzésével.

Míg Todorov szkeptikus abban a kérdésben, hogy meg lehet-e határozni az irodalom műfajok feletti tartalmát, addig Lotman tagadja, hogy explikálható volna a szépirodalom transzhistorikus egysége:

„[...] az irodalom mint dinamikus egész nem írható le egy bizonyos rendezettség keretein belül. Az irodalom a rendezettségek meghatározott halmozaként létezik, és minden egyes rendezettség csak az irodalom egy-egy szféráját szervezi meg, de közben arra törekszik, hogy hatását minél nagyobb területre kiterjessze.”⁶

Az irodalom transzhistorikus egységével H. U. Gumbrecht még Lotmannál is határozottabban számol le. Azt állítja, hogy az irodalom fogalmának definiálására és újradefiniálására tett kísérletek azért vannak kudarcra ítélve, mert a törté-

⁶ Ю. М. ЛОТМАН: О содержании и структуре понятия „художественная литература”. = Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей). Саранск, 1973. 35. – Lotman az irodalmi evolúció tinyanovi elméletét radikalizálja. Ju. Ny. Tinyanov azt állította, hogy „lehetetlen olyan *statikus* műfaj meghatározást adni, amely a műfaj valamennyi jelenségét magában foglalja: a műfaj *áthelyezések* útján fejlődik.” Ezzel Tinyanov elismerte ugyan az állandó műfaji jellemzők relevanciáját, de nem tulajdonított nekik jelentős szerepet (csak extenzionálist és nem intenzionálist), s ugyanakkor előkészítette az irodalomnak azt a modern, nihilista megközelítését, amely szerint az irodalmat egy lényegű diszkurzusként kell felfognunk. „A koronként változó műfaj egységének elegendő és nélkülözhetetlen alapját olyan „másodlagos” vonások képezik, amilyen például a szerkezet mérete.” (JURIJ TINYANOV: Az irodalmi tény. = Uő: Az irodalmi tény. Ford. *Soproni András*. Budapest, 1981. 5–26.; 7.)

nelem mint olyan nem célelvű, amiből az következik, hogy az irodalmi diszkurzus kibontakozása sem az; ezért az irodalom autonómiája, s ebből következően a meghatározhatósága is fiktív: „az irodalom története [...] egy láthatatlan totalitás részlete.”⁷

P. Zumthor szintén meg van győződve arról, hogy „az »irodalom« kategóriája önmagában véve nem létezik”,⁸ s ezt a véleményét azzal indokolja, hogy a középkori kultúrában a műalkotásnak aligha volt bármennyire is önálló státusza.

Minden, a műalkotás meghatározhatatlanságáról eddig idézett megnyilatkozásból ugyanaz a – könnyen felfedezhető – ellentmondás bukkan elő: azért tekintik az irodalmat egésznek (in toto), hogy meggyőzzenek minket, miszerint az irodalom egésze (totum) nem lehet megvitatás tárgya. Todorov és Lotman úgy vélik, hogy csak az irodalom alrendszeri definiálhatók. Ha azonban elutasítjuk az irodalmi invariáns lehetőségét, akkor arra sincs jogunk, hogy variánsokról, az irodalmi diszkurzus műfajilag vagy diakronikusan eltérő rendezettségeiről beszélhessünk. Bár Manfred Frank Todorovot a „klasszikus strukturalisták”⁹ közé sorolja, nem kételkedhetünk abban, hogy Todorov – akárcsak Lotman – a poszt(neo)strukturalistákhoz tartozik, akik mindenfajta egészlegesség irrelevanciáját vallják.

Mivel az elméletnek saját tárgyát in toto kell elgondolnia, így a posztstrukturalizmusban az elmélet visszavont (valójában posztteoretikus) formában létezik. Elsősorban azok a következtetések bizonyulnak a posztstrukturalizmusban elméletinek, amelyek a teljesség hiányát mutatják meg, álcázva ezzel ennek vagy annak az elméletnek az ideologikusságát, konvencionális voltát, történelmi behatároltságát, alkalmatlanságát (vö. a dekonstruktivizmussal).

Roland Barthes 1962-ben „paradigmatikusnak” minősítette a jel akkor létrejött meghatározását, elkülönítve ezzel a jelképző tevékenység korábbi, „szimbolikus” és „szintagmatikus” (=formalista) megközelítéseit.¹⁰ Csak részben sikerült Barthesnek a modern gondolkodás fejlődését megjósolnia. Az utóbbi évek tudományában a paradigmaépítésnek az a sajátossága, hogy a paradigmák alapját pusztán az invariánsok jelentik. Amikor a posztstrukturalizmus nem elégszik meg a rá általában jellemző elméletkritikával, hanem maga is „teoretizálásra” vetemedik, akkor tárgyának olyan sokféleséget tulajdonít, amely nem általánosítható, mivel nem hatja át egységes elv.¹¹ (Olyasvalamiként vizsgálja, ami ellentétbe kerül a Leibnitz által rész nélküli egésznek nevezett monász elvével.) A posztstrukturalista világnak nincs arkhimédieszi pontja.

⁷ H. U. GUMBRECHT: *History of Literature – Fragment of a Vanished Totality? = New Literary History* 1985. vol. XVI. N 3. 471. – Vö. az ebben a tanulmányban a történelemről kifejtett nézettel ellentétes állásponttal, az új történelmi holizmussal: E. AGEHRN: *Geschichte und Identität*. Berlin–New York, 1985. – különösen 296.

⁸ P. ZUMTHOR: *Y a-t-il une „littérature” médiévale? = Poétique* 1986. N 6. 133.

⁹ M. FRANK: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt a. M., 1984. 31.

¹⁰ R. BARTHES: *L’imagination du signe* (1962). = R. B.: *Essais critiques*. Paris, 1964. 207.

¹¹ Vö. Б. ГРОЙС: *О едином и многом*. (kézirat)

2. Epizodikus / szemantikus emlékezet

A továbbiakban megkíséreljük felvázolni az irodalom in toto modelljét, s ehhez elengedhetetlen a művészi diszkurzus specifikumának tisztázása mind belső szerveződésének szintjén, mind pedig más diszkurzusokhoz és a referensek világhoz való viszonyában. Mielőtt erre rátérnénk, az emlékezet elméletét vizsgáljuk meg, mivel éppen az emlékezet található meg mindenféle szövegalkotás bemenetén, s ezzel kötelező kiindulóponttá válik annak megvitatásakor, hogy mi alkotja a specifikumát a szövegalkotás egy adott típusának.

A diszkurzivitás kutatásakor az individuális emlékezet mechanizmusainak differenciálására szolgáló számos dichotómia közül (M. Brown számításai szerint egy tucattal is többet ismer a mai pszichológia)¹² az epizodikus és a szemantikus emlékezet szembeállításának van a legnagyobb jelentősége. Ezek az elsősorban a kísérleti pszichológiában használatos fogalmak sokkal általánosabb explikálást engednek meg megalkotójuk, E. Tulving munkahipotézisénel – vö. a pszichológus egyik utolsó megfogalmazásával:

„Az epizodikus emlékezet az emlékező múltjából származó egyedi, konkrét, személyes élményekhez kapcsolódik; a szemantikus emlékezet a személynek azokkal a világra vonatkozó absztrakt, időtől független ismereteivel van kapcsolatban, amelyek másokéval közösek.”¹³

Mi a következőképpen különítjük el az epizodikus és a szemantikus emlékezetet:

Az epizodikus emlékezetet az az információ alkotja, amelyre az individuum a szociális tevékenység résztvevőjeként és a fizikai világ befogadójaként tett szert. Magától értetődik, hogy az epizodikus emlékezet önmagában véve nincs hatással a diszkurzus megszervezésére, s a diszkurzus alapvető jellemzői (szabályai) önazonosak maradnak különböző szerzőknél, más-más időkben és régiókban.

A szemantikus emlékezetet az az információ képezi, amelyet az individuum a valóság tényeinek különféle szubsztitutumáiból von ki. Másképpen szólva, a szemantikus emlékezet az általunk elsajátított szövegeknek, közleményeknek és jelrendszereknek a raktára.

Az epizodikus és a szemantikus emlékezet alkotóelemeinek eltérő természete van. Az első esetben az engramma (a hipotetikus emléknym) az individuum által befogadott szituációk és tárgyak közvetlen helyettesítőjeként szerepel. A második esetben az emléknymnak bonyolultabb szerepe van – nem magukat a reáliákat, hanem a reáliák szubsztitutumait helyettesíti, vagyis a szubsztitutum szubsztitutumája, második szintű helyettesítő lesz.

¹² M. BROWN: *Memory Matters*. New York, 1977. 17.

¹³ E. TULVING: *Elements of Episodic Memory* (Oxford Psychology Series, 2). Oxford–New York, 1983. V.

Az emlékezetben történeti sorrendben (vagyis úgy, ahogy az új befogadó aktus az előzőt váltja) elraktározódó epizodikus engrammák csak a szemantikus engrammák segítségével rendezhetők újra, amelyek konceptualizálják az epizodikus emlékezet elemeit, és lehetővé teszik az individuum számára, hogy belőlük asszociatív csoportokat (ún. „souvenirs indépendants” [H. Bergson]¹⁴ resp. „másodlagos visszaemlékezés” [E. Husserl]¹⁵) hozzon létre.

A szemantikus nyomok olyan egységeket képeznek, amelyekből összeáll egy immanensen szervezett rendszer. Legyenek x , y a szubsztitutumok, X , Y pedig a szubsztitutumok szubsztitutumai. Akár x kerülne az y pozíciójába, akár fordítva, megváltozna a helyettesítő egység státusza, s így ez az egység másodlagos szubsztitutumává változna (x mint $y \hat{=} X$ és y mint $x \hat{=} Y$). Más helyzet alakul ki akkor, ha X kerül Y pozíciójába, vagy vice versa Y felcserélődik X -szel. X ha, tegyük fel, át is veszi Y szerepét, továbbra is a szubsztitutum szubsztitutumuma marad, még akkor is, ha magasabb rangot kap és harmadik szintű helyettesítővé válik.

Az y helyére kerülő x önmaga ellentétévé, X -é alakul át vagyis deformálódik. Az Y helyén álló X nem változik önmaga ellentétévé: nem deformálódik, hanem transzformálódik. A szemantikus emlékezetet alkotó engrammák történeti, lineáris egymásutánja megengedi tehát a belső átalakulást, amennyiben az engrammák ekkor sem változnak meg minőségileg, nem veszítik el teljesen identitásukat.

A szemantikus emlékezet transzformációinak eredménye az egyfajta történeti sorrendiséget alkotó X , továbbá Y konkrét tartalmától függ.

Ha a konjunkciós kapcsolatban álló X meg Y (X és Y) helyet cserél, konverzió jön létre: $Y \rightarrow X$. Ha X , Y diszjunktíve kizárja egymást (X vagy Y), akkor kölcsönös helycseréjük inverziót eredményez: $\bar{X} \rightarrow \bar{Y}$ (hiszen az Y helyettesítőjeként szereplő X az Y tagadása lesz, és megfordítva). Elképzelhető továbbá az az eset is, hogy az antecedens és a konzekvencia egyszerre vannak konjunkciós és/illetve diszjunktíós vagy-kapcsolatban. S ha ez így van, akkor megcserélésük esetén a szemantikai engrammák kontrapozitív elrendezésbe kerülnek: $\bar{Y} \rightarrow \bar{X}$.

A szemantikus emlékezet transzformációs repertoárját nyilvánvalóan nem meríti ki a konverzió, az inverzió és a kontrapozíció. A szemantikus nyomok történeti sorrendiségét újratereztető oppozíciók leírása akkor lehetne teljesebb, ha figyelembe vennénk, hogy az X , Y elemek nemcsak koegzisztensek, kontraegzisztensek és ko/kontraegzisztensek lehetnek, de másféle viszony is lehet köztük (például X magában foglalja Y -t stb.). Közvetlen célunk eléréséhez azonban nem

¹⁴ H. BERGSON: Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris, 1982 (1896). 82. („Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1° dans des mécanismes moteurs; 2° dans des souvenirs indépendants.”)

¹⁵ E. Husserl megkülönbözteti az elsődleges visszaemlékezést a másodlagostól: „primäre Erinnerung (Retention)/sekundäre (Wieder) Erinnerung” (Husserliana. Gesammelte Werke. Haag, 1950. Bd. 10.: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917). Hrsg. von R. Boehm. (1966.) 35.

szükséges a szemantikus emlékezet összes belső átalakulását felsorolnunk (már csak azért sem, mert ez csak terjedelmes kifejtés során lenne lehetséges).

A konverzió, az inverzió, a kontrapozíció és a hozzájuk hasonló, a szemantikus emlékezetben megőrzött információátalakulások a legegyszerűbb, legelemibb kreatív aktusok. Természetes feltételezés, hogy éppen az efféle aktusok hívják életre a diszkurzusok alaptípusait (többek közt az irodalmit is): minél absztraktabb egy beszédosztály, az ezt létrehozó folyamatnak annál elementárisabbnak kell lennie. Az individuum olyan mértékben van a szubjektivitás előfeltételének birtokában, amennyire képes a szemantikus nyomok történeti sorrendiségét transzformálni, vagyis amennyire meghatározott álláspontot tud kialakítani az általa emlékezetébe vésett közleményekre vonatkozóan. Ez a transzformáció s vele együtt a neki megfelelő szubjektivitástípus annál több individuum számára hozzáférhető, minél egyszerűbb.

Minden szöveg magában őrizi az epizodikus és a szemantikus szerzői emlékezetet is. Azt, hogy egy szöveg milyen beszédosztályhoz tartozik, az dönti el, milyen átalakító folyamat volt uralkodó a szerző szemantikus emlékezetében, milyen formájúvá változtatta a szerző a szemantikus információ bevézésének természetes folyamatát. A diszkurzusok a logikával győzik le, logocentrizálják a történelmet (bármennyire kételkedjék is ebben Jacques Derrida). Márpedig a logikai maga a teremtő alkotás.

3. A megkettőzött rekurrencia

Most azt kell megállapítanunk, hogy lényegileg milyen az irodalmi diszkurzus – konverzív, inverzív, kontrapozitív vagy valamilyen más kategóriába sorolható. A kérdés megválaszolásához az irodalmi szöveg belső szerveződésének néhány konkrét esetét vizsgáljuk meg.

Vegyük a versbeszédet. A klasszikus verselés esetében a versbeszéd létrejöttének elengedhetetlen feltétele az, hogy a különböző szótagpozíciók valamilyen kiinduló kombinációja (mondjuk egy hangsúlytalan és egy hangsúlyos szótagé) legalább egyszer reprodukálódjék, ezután pedig (ha az ismétlődés nem folytatódik) az így létrejött paralelizmus végét meg kell jelölni (lényegtelen, hogyan: például úgy, hogy a hangsúlytalan és hangsúlyos szótagokból álló szerkezetek helyett csak hangsúlytalan szótagok következnek); az ismétlődés befejezése lehetőségét ad arra, hogy ez az egész paralelizmus (vagyis a verssor) egy új, nagyobb szövegegység szerepében reprodukálódjék. A versbeszéd (nemcsak klaszszikus formájában) a kettős paralelizmuson alapul, amely mind a szótagok egymásutánjában, mind pedig az elkülönült szótagsorozatok között megnyilvánul. Röviden: a verselés a megszakított ismétlés ismétlése.

Az intraparalelizmusból az interparalelizmusba való átmenet a verses műalkotásban nemcsak a kifejezés, de a tartalom síkján is nyomon követhető. Szolgáljon példaként a legismertebb Puskin-vers:

Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты, Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты¹⁶ (*kiinduló szemantikai komplexum*). →

В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты, Звучал мне долго голос нежный И снились милые черты¹⁷ (*a kiinduló szemantikai komplexum első reprodukciója*). #

Шли годы. Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты, И я забыл твой голос нежный, Твои небесные черты¹⁸ (*a tematikus ismétlés megszakítása*). →

В глуши, во мраке заточенья Тянулись тихо дни мои Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви¹⁹ (*a megszakítás reprodukciója*). #

Душе настало пробужденье: И вот опять явилась ты, Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты²⁰ (*a kiinduló szemantikai komplexum második reprodukciója; az intraparalelizmus átvezetése az interparalelizmusba*). →

И сердце бьется в упоенье, И для него воскресли вновь И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь²¹ (*a külső, a megszakítás reprodukcióját tagadó paralelizmus lezárása*).

Ellenőrzésképpen következzenek egy más nyelvű, nem Puskin-korabeli példa: Goethe *A vándor éji dala* című verse (1780.):

Über allen Gipfeln // Ist Ruh (*kiinduló szemantikai komplexum*), →

In allen Wipfeln // Spürest du // Kaum einen Hauch (*a kiinduló szemantikai komplexum első reprodukciója*); →

Die Vögelein schweigen im Walde (*második reprodukció*). #

Warte nur (*a tematikus ismétlés megszakítása; az emberhez fordulás azt feltételezi, hogy az ember, a megnyugvó természettel szemben, aktív*), #

¹⁶ A továbbiakban a Puskin-vers *Franyó Zoltán*-féle magyar változatát közöljük:

Emlékszem még a pillanatra: / Te megjelentél, mint csodás / Szépség eszményi fényalakja, / Mint lenge, illó látomás. – *A ford.*

¹⁷ Míg céltalan vágy búra hangolt, / S lármás hiúság láza vitt, / Soká éreztem szende hangod / S megálmodott vonásaid.

¹⁸ Év évre múlt. Orkán viharzott, / Volt álmain szétszórta itt; / S én elfeledtem szende hangod / És égi-szép vonásaid.

¹⁹ Míg éltem rab magányban sínylett, / S így cammogott sok zord hetem, / Nem volt sem istenség, sem ihlet, / Se könny, se lét, se szerelem.

²⁰ De jött a lélek virradatja, / S megint feltűntél, mint csodás / Szépség eszményi fényalakja, / Mint lenge, illó látomás.

²¹ Szívem kigyúlt, új vágy hevített, / S érted feléledt, kedvesem, / Az istenség, a lelkes ihlet, / A lét, a könny, a szerelem. (A vers megtalálható: ALEKSZANDR PUSKIN válogatott költői művei. Budapest, 1964. 150.)

balde // Ruhest du auch (a kiinduló szemantikai komplexum harmadik reprodukciója; az intraparalelizmus interparalelizmussá alakulása).²²

Mint látható, az értelmi ismétlés megszakítása és visszatérése az egybevetett szövegek közös jellemzője, bár Puskinnál és Goethénél nem teljesen egyformán realizálódik ez a szabály (többek között az a különbség, hogy Puskinnál az ismétlés kétszer, Goethénél pedig egyszer szakad meg).

A megszakított ismétlés ismétlése a versbeszéd kifejezőeszközeit (a szótag-szerkezeteket) elvben a tematikus tartalommal izomorffá teszi.

Lépünk tovább, és nézzük meg, milyen a kifejezés és a tartalom viszonya a prózában. Lev Tolsztoj *Hóvihar* című művében²³ az elbeszélés ritmusát a határozott (a) és a határozatlan irányú mozgás (b) leírásának váltakozása adja:

A szán, amelyben az elbeszélő a sztyeppén valamilyen állomás felé utazik (Ia), a hóvihar miatt letér az útról (Ib); mellette postaszánok haladnak el, az eltévedt hős követi őket (Ia'), de hamarosan szem elől téveszti a nyomukat (Ib'). #

A hajtók, miután elvitték a postát a szükséges helyre, visszatérnek; az elbeszélő, amint ismét meglátja őket, lemond eredeti úticéljáról, és csatlakozik a postaszánokhoz (ezzel az ismétlések első sorozata lezárul; a szánok magányos mozgása helyett együttes mozgás következik). #

A továbbiakban az elbeszélő ugyanabba a helyzetbe kerül, mint az elbeszélés elején, de most már a postát szállító hajtókkal, vagyis egy közösséggel együtt (IIa–b: ezzel az intraparalelizmus lényegileg átalakul).

Végezetül az állomást közösen elérő hősök végső megmenekülének leírása következik. (IIa')

Most nézzük meg, hogyan jelennek meg ebben az elbeszélésben az I b, I b' vektorok elvesztésének szimmetrikus epizódjai:

(I b) Nyilvánvaló volt, hogy isten tudja, merre megyünk, mert újabb negyedórányi út alatt egyetlen verszta-oszlopot sem láttunk.

(I b') Oldalról az utat figyeltem, nehogy letérjünk a nyomról, amelyet a szánok vágtak. Vagy két versztányira a nyom világosan látszott; utána azonban már csak egy kis dudor volt a szántalpak alatt, és hamarosan már végképp nem tudtam, nyom ez, vagy csupán feltornyosult hórétég. [...] A harmadik verszta-oszlopot még láttuk, a negyediket azonban semmiképpen sem tudtuk megtalálni;

²² A versnek számos magyar fordítása létezik, mi a Szabó Lőrinc-féle verziót közöljük: Csupa béke minden / orom. / Sóhajnyi szinte / a lombokon / a szél s megáll. / A madár némán üli fészkrét. / Várj; a te békéd / sincs messze már.

²³ A magyar fordítás Gellért György munkája. Lásd LEV TOLSZTOJ: Szevasztopoli elbeszélések – Albert és más elbeszélések. Budapest–Uzsgorod, 1961. 216–242.

Ugyanazt az eseményt (a verszta-oszlop hiányát) az első idézett részletben egy egyszerű tagadó mondat rögzíti, a másodikban pedig egy ellentétes kötőszót és tagadószót is tartalmazó összetett mondat. Ez a két szintaktikai egység korreferens, de strukturálisan eltérő. A prózaszövegben a szegmensek tematikus azonossága olyan nyelvi elemekben fejeződik ki, amelyek közül a második az első parafrázisa. A következő fejezetben beszélünk arról, miért történik ez. Addig elégedjünk meg azzal az állítással, hogy a végkövetkeztetést illetően mindhárom szöveg (a két verses és a prózai is) a tematikus intra/interparalelizmusra vezethető vissza.²⁴

Az elemzés annak a hipotézisnek a megfogalmazására készlet bennünket, hogy az irodalmi szöveg, tartozzék a művészi beszéd bármelyik osztályához, tematikusan **kettős paralelizmus** formájában bontakozik ki. Az egyszerű paralelizmusból fogant irodalmi műalkotás később transzcendenssé teszi ezt a paralelizmust, és így a reprodukált ismétlés önmagában való ismétléssé, öncéllá változik.

Ez az általunk javasolt hipotézis revideálja Roman Jakobson elméletét, amely a szóbeli művészetben fundamentálisnak tartja a paralelizmus szerepét, ugyanakkor azonban nem vizsgálja azt, hogy a paralelizmus kötelező módon kettős – egyidejűleg belső és külső.²⁵

W. A. Koch hívta fel a figyelmet arra a hasonlóságra, amely a jakobsoni paralelizmuselmélet és Gertrude Stein művészi munkásságának alapelvei közt fennáll.²⁶ Fölöttébb jellemző azonban közelségük mellett lényegi eltérésük is. A művészi paralelizmus Jakobson által figyelmen kívül hagyott kettős természete teljesen nyilvánvalóan mutatkozik meg a költőiségnek abban a nevezetes formulájában, amely Stein *Poetry and Grammar* című munkájában szerepel:

A rose is a rose is a rose is a rose.

Az irodalmi tudat öndemonstrációját nem egyszerűen az ismétlés, hanem az önmagát újraalkotó ismétlés jelenti.

Az intraparalelizmusból az interparalelizmusba való átmenetet természetes volna úgy felfognunk, mint a szemantikai emlékezetbe beérkező információ **konverzív** átalakítását.

²⁴ Vö. azzal a tézissel, amellyel J. H. MILLER bevezeti több regényre kiterjedő kutatását: „Bármely regény komplex szövedéke az ismétléseknek és az ismétlések belüli ismétléseknek, vagy a más ismétlésekhez láncszerűen kapcsolódó ismétléseknek.” (J. H. M.: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge–Massachusetts, 1982. 2–3).

²⁵ Jakobson a Pomorskával folytatott beszélgetésekben összegezte paralelizmusfelfogását: R. JAKOBSON–K. POMORSKA: *Poesie und Grammatik*. Übers. von H. Brühlmann. Frankfurt a. M., 1982. 89.

²⁶ W. A. KOCH: *Poetogenesis and Modernist Reduction: Gertrude Stein's and Roman Jakobson's Repetitia delectat*. – Festschrift für Karl Schneider. Ed. by K. R. Jankowsky–E. S. Dick. Amsterdam–Philadelphia, 1982. 536.

Valamely sorrendiség konverzív átalakítása a már adott és az új helycseréjét szabályozza. Nézzük, mit is jelent a szövegleírás vagy az egyik szövegrész másikkhoz csatolásának folyamatában, ha 'az új a már adott pozíciójába kerül'? Ha adva van egy már kész szövegrész, akkor az utána következőnek rímelnie kell rá. Így az új egyenlővé válik a már addottal. A már adottnak viszont a maga részéről újjá kell válnia. Ehhez pedig elengedhetetlen a reprodukálás visszajára fordítása. Ha az ismétlés valamilyen módon nem fejeződik be, ha szakadatlanul tartana, akkor az ismétlés folytatódása mindig a már meglévőnek a szerepét ruházná az újra. Ezzel szemben azért, hogy a rekurrencia a fordulat után folytatódik, az ismertet teszi újjá. A reprodukció azon aktusa, mely a reprodukálási lehetőségek kimerülését követően keletkezik – az adottnak újra felfedezését jelenti.

A „reprodukálás visszafordításának” fogalma további tisztázást igényel.

Puskin versében az első versszakban található indító értelmi komplexum az „én”-ből (p) és a „megjelenő te”-ből (q) áll. Ugyanezek a komponensek szerepelnek a második strófában is (amely magában foglalja a „lenge, illó” [мимолетное] megjelenést is, hiszen ezt implikálja az utolsó sor: „S megálmódott vonásaid.” [И смилось милые черты]) s ebből az következik: ha p , akkor q ($p \rightarrow q$). A rekurrencia azért szakad meg, hogy a „megjelenő te” tematikai komponens a harmadik versszakban megsemmisül: $p \rightarrow \emptyset$.

A Goethe-vers a természeti világ legkülönbözőbb összetevőiehez illeszti a nyugalom jegyét. Másképpen szólva, ha valamilyen p jelenség a természet köréhez tartozik, akkor mindig hozzáadódik a q sajátosság, tehát: $p \rightarrow q$. Ennek a szemantikai viszonynak a multiplikációja azért teljesedik ki, hogy az emberre vetül (p) a 'nyugtalanság' implicit (*) tulajdonsága: $p' \rightarrow *q$.

A Tolsztoj-elbeszélésben a szának egyenkénti célirányos mozgása (p) két ízben változik át határozatlan irányúvá (q). A reprodukálás fordulópontja itt abban a jelenetben következik be, ahol az elbeszélő szánjai a postát vivő trojkák csoportjához csatlakoznak: a p amikor p' -vé (határozott irányú csoportos mozgássá) transzformálódik; minek utána a p' a határozatlan irányú csoportos mozgás motívumát (q') involválja: ($p \rightarrow q$), ($p' \rightarrow q'$).

Az ismétlés megszakítása nem más, mint egy operáció, amely annullálja, negligálja, szubsztituálja az értelmi egyezés elemét (elemeit), vagy egymással kombinálja az átalakításnak ezt a három lehetőségét.

(A reprodukálás fordulópontja egyébként nem mindig nyilvánvaló, erről tanúskodik a *Poetry and Grammar* című munkából származó példa. Ez a megnyilatkozás egy definíció, tehát elégséges lenne azt mondani: „A rose is a rose”; Stein azonban az ismétlést az elégséges meghatározás határain túlra is meghosszabbítja. Az értelmi egyezés egységei itt nem alakulnak át. Mégis zárt egészt képeznek, mert úgy kerülnek kapcsolatba mint magyarázat és magyarázandó. Így a megnyilatkozás második fele az ismétlés lezárulta utáni ismétlést demonstrálja, s ez akkor tárul fel a befogadó előtt, ha tekintettel van arra a beszédműfajra, amelyre a megnyilatkozás irányul.)

Puskin és Goethe verse egyfelől és Tolsztoj prózája másfelől gyökeresen különbözik abban a tekintetben, ahogy egyik, illetve másik esetben a reprodukálás fordulópontja után következő szövegrész szerveződik. A versbeszédben az interparalelizmus a kezdőmotívumokat visszaállítja vagy teljesen [mint Puskinnál: $(p \rightarrow q)$, $(p \rightarrow \emptyset)$, $(p \rightarrow q)$] vagy részlegesen [mint Goethénél $(p \rightarrow q)$, $(p \rightarrow *q)$, $(p' \rightarrow q)$]. A prózai beszédben az interparalelizmus a reprodukálás visszájának tartalmával gazdagítja az intraparalelizmus tartalmát (a *Hóvihar*ban azután, hogy a kezdeti ismétlések láncolata lezárul, a tolsztoji szöveg kizárólag a szánok csoportos mozgásáról számol be, hiszen az elbeszélő is hozzájuk csatlakozik). Az ehhez hasonló technika alkalmazása azt eredményezi, hogy a prózaszövegnek a reprodukálás kifulladásá után következő szegmensei nem pusztán párhuzamosak a fordulat előtti szegmensekkel, de kontrasztba is kerülnek velük.²⁷ (A költészetben és a prózában az intraparalelizmusok sem egyformán épülnek fel, de erről majd később.)

A verses műalkotás a valóságot végesnek ábrázolja, de, hogy végességét legyőzze, visszatéríti a kiinduló állapotba (legyen ez az égi 'te' földi alakban való megjelenésének csodája Puskinnál vagy a természet harmonikus nyugalma Goethénél). A próza kettős kezdetűvé teszi a világot, az első kezdetet egy újjal váltja fel (a *Hóvihar* elbeszélője csak úgy menekül meg a haláltól, hogy közösségbe kerül). Az irodalom mindkét változata – a verses és a prózai egyaránt – olyan világot modellál, amelyben a kiindulás, a kezdet abszolutizálódik.

4. Az irodalmiság funkciója

Minthogy a művészi alkotást konverzív értelemképzésként fogjuk fel, legalábbis potenciálisan elkerüljük azt a veszélyt, amely az irodalom közkeletű – esztétikai / nem esztétikai – dichotómián alapuló meghatározásait fenyegeti. Ez a dichotómia azt feltételezi, hogy minden egyéb diszkurzust az a sajátosság egyesít, hogy „egyikük sem irodalom”, s nem pedig az, hogy „mindegyikük diszkurzus”. Csak negatív közös tulajdonságuk van. Ha azonban a negatív közös tulajdonság konstituálja az egyik pólust, akkor az ellentétes pólust a pozitív közös tulajdonságnak kell jellemeznie. Az irodalom meghatározása számára ilyen kedvezőtlen feltételek mellett nem marad más lehetőség, minthogy a (teljes vagy nem teljes terjedelmében vett) diszkurzivitás meghatározásává váljék, ahogy erre Todorov rámutatott.

²⁷ A *Hóvihar* az intertextualitás síkján Puskin *Ördögök* című versére reagál. – Tolsztoj tehát a versbeszédet prózáivá kódolja át. A Tolsztoj-szöveg határozottan prózai, annak ellenére, hogy a költészetre orientálódik. A *Hóvihar*ban a verses és a prózai beszéd közti különbség minimális ugyan, de ugyanakkor elengedhetetlen és elégséges. A *Hóvihar* és a költészet közelségére már DRUZSINYIN is rámutatott 1856-os tanulmányában: „Метель” – „Два гусара”. Повести графа Л. Н. Толстого. (А. В. Д.: Литературная критика. Москва, 1983. 109.) – Вб. Б. М. ЭЙХЕНБАУМ: Лев Толстой. München, 1968. 244.

Jóllehet a konverzió fogalma nemcsak kettős, hanem többes szembeállításokban is részt vesz, amelyekben szerepelnek az inverzió, a kontrapozíció és a szemantikus emlékezet más, általunk nem tárgyalt átalakítási módjai is. Ezzel az irodalomképzés folyamatát annak a néhány generatív folyamatnak a sorában jelöljük ki, melyek mindegyike, feltételezésünk szerint, valamilyen diszkurzust alapoz meg.²⁸ A jövő feladata lesz feltenni azt a kérdést, hogy a szemantikus emlékezetnek pontosan milyen transzformációi felelősek a valósi, tudományos, filozófiai, etikai, politikai, történelmi és egyéb diszkurzusok létrejöttéért.

A verbális művészet a szemantikus emlékezet sajátos típusú átalakítása-ként és exteriorizációjaként olyan mechanizmusnak tekinthető, amely a szöveg bemeneti elemeiről szóló információt (az első ismétléskor) és az erről az információról szóló információt (a megszakított ismétlés ismétlésekor) egyaránt megőrzi. Andrej Belij szavait használva a művészi szöveget az „emlékezet emlékezetének”²⁹ nevezhetnénk. Az irodalmi mű bemenetén található, az információra irányuló emlékeztetés később magára az emlékeztetésre való emlékeztetéssé alakul át. A művészileg értelmezett szemantikus emlékezet önmagára irányul.

Az író az irodalmi mű létrehozásával kétszeresen aktualizálja újra azt, amit megalkotott: részként (az intraparalelizmus keretében) és egészként (az interparalelizmushoz való átmenetben). A művészi szövegben a rész egészként viselkedik. Ebből a szempontból az irodalomnak az a modern megközelítése, amely az irodalmat az egésznek a viselkedésétől függetlenül, külön-külön működő részek készletévé változtatja, a verbális művészet lényegének mond ellent, és szembe-tűnően irodalomellenes.³⁰

A kettős rekurrencia folyamatában az irodalmi szöveg még egyszer előhívja a szemantikus emlékezetből a már előhívottat, és ezzel ciklizálja (ritualizálja) a visszaemlékezést. Az irodalom felől szemlélve a szemantikus nyomok semmilyen erózióknak nincsenek kitéve, mindig, a fokozatos mozgás minden mozzanatában aktuálisak, bármilyen messzire vinne is ez a mozgás. A művészi szövegnek a szemantikus emlékezethez való viszonyában **védelmeső** funkció-

²⁸ A kettős klasszifikáció, amely a diszkurzív gyakorlat szempontjából teljesen elégtelennek mutatkozik, semmiképpen sem lehet, ahogy ezt VJACSESZLAV VSZ. IVANOV is gondolja, az emberi tevékenység megismerésének univerzális módszere. – Vö. В. В. И.: Бинарные структуры в семиотических системах. = Системные исследования. Москва, 1972. 206–236.

²⁹ Vö. ennek a formulának a sokrétű használatával ANDREJ BELIJ Keresztrefeszítés (Budapest, Magyar Helikon 1969.) és az Egy külön feljegyzései című regényeiben.

³⁰ Ismeretes, hogy J.-F. LYOTARD a modern („posztmodern”) kultúra kialakulását a narratívikába mint ismereteink legitimálásának eszközébe vetett általános bizalom hanyatlásával hozza összefüggésbe. (J.-F. L.: La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris, 1979. 63.)

ja van, nem engedi meg a szemantikus emlékezetbe kerülő különféle adatok törlését.³¹

Az irodalom olyan világot modellál, amely különböző diszkurzusok realitásában nyilvánul meg, és azt állítja feladatul önmaga elé, hogy megmutassa ezeknek a realitásoknak a megszűntethetetlenségét. A szociális kommunikáció rendszerében a művészi alkotás másodlagos szerepet játszik: a vallás, a tudomány, a filozófia, az etika, a politika, a történelem stb. szerepét. Autodefenzív is egyúttal, s ebben a minőségében modellálja azt a világot, amelyben az esztétikai realitás megőrzi önmaga relevanciáját. (P. Zumthor teljes joggal állítja azt, hogy a középkori kultúrában nem létezett „művészet a művészetért”. Az autodefenzivitás azonban csak egy az irodalom rendeltetései közül. Az autodefenzív középkori művészi szövegek hiánya nem jelenti azt, hogy az akkori irodalom funkcionálisan más lett volna, mint a későbbi korok irodalma.)

Térjünk vissza a példákhoz. A Puskin-vers egy természetfölötti eseményre (az elgondolható érzékivé, érzékelhetővé tételére) utal, és a csodát az életből kiküszöbölhetetlenként ábrázolva a vallási diszkurzus védelmezőjének szerepét veszi magára. A Goethe-szövegnek ugyanez a célja a filozófiai diszkurzussal. A nyugalom a *Vándor éji dala* című versben univerzális jelentétként szerepel („Über allen Gipfeln [...] In allen Wipfeln ...”), olyasvalamiként, ami felé végső soron a lét halad, függetlenül attól, hogy az ember megsérti a környezet harmóniáját. Tolsztoj elbeszélésében a hóvihar az elbeszélő életét fenyegeti. A *Hóvihar* egy olyan személy megmeneküléséről szól, aki képes ezt az eseményt művészi szövegben rögzíteni. Az irodalmi elbeszélés önmagát védelmezi: még akkor is koegzisztens a valósággal, ha a valóság ennek nem kedvez.

Az irodalom tehát magába foglalja azokat a kategoriális ellentéteket is, amelyek a többi diszkurzust konstituálják (legyen ez olyan vallási oppozíció, mint a szakrális/világi Puskinnál vagy az univerzális/részleges filozófiai oppozíció Goethénél), illetve az ábrázoltat szétválasztja esztétikailag megjelöltre és meg nem jelöltre (ahogy ez a Tolsztoj-elbeszélésben van). Az irodalom értelmi világát a maga absztrakt tartalmában semmi nem korlátozza. Azt kell még hozzáten-

³¹ Természetesen semmi sem akadályozza az írókat abban (elsősorban a XX. századi irodalomra gondolunk itt), hogy a szemantikus emlékezet zavarával számoljon – vö. akár MANDELSTAM „Я слово позабыл, что я хотел сказать ...” [Szólni akartam, és elfeledtem szavam] kezdetű versével. Ekkor azonban az afáziát leíró szöveg elkerülhetetlenül visszatér az emlékezetvesztés bekövetkeztének momentumához, és ezzel paradox módon éppen azt erősíti meg, hogy magának a felejtésnek a ténye elfelejtetlen – vö. Mandelstam ismétléssorozatával: Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется [Szólni akartam és elfeledtem szavam. Vak fecské visszatér az árnyak csarnokába.] →... мертвой ласточкой бросается к ногам [halott fecskéként lábunk elébe hull] → Мысль бесплотная в чертог теней вернется [s megtér a gondolat az árnyak csarnokába] → Все не о том прозрачная твердит, Все ласточка ... [de nem erről szólasz kristálybeszéd, nem erről, fecske]. (A vers magyar fordítója *Lator László*. Lásd OSZIP MANDELSTAM: *Sófényű csillagok*. Budapest, 1991. 109.)

nünk, hogy a műalkotás, miközben az egyik diszkurzust védi, az ezzel konkurráló másikat kritizálhatja. (Így vitatkozik Dosztojevszkij a tudománnyal, miközben a vallásra orientálódik.)

Az esztétikai funkció azt szolgálja, hogy az olvasót olyan világba helyezze, amelynek kibontása nem üresíti ki azokat a kategóriákat, amelyek a legkülönbözőbb diszkurzusok markerjeként lépnek fel. Az irodalmi mű egy bizonyos diszkurzus megjelölt és meg nem jelölt kategóriáit ütközteti egymással, és ezt a konfliktust a megjelölt javára oldja meg. Az irodalom azt a képzetet konzerválja a „kollektív emlékezetben” (ezt a fogalmat M. Halbwachs vezette be),³² hogy nincs világ a diszkurzivitáson kívül, hogy értelmi műveletektől függetlenül nincs ontológia.

J. Mukařovský³³ hibás előfeltevésre támaszkodott, amikor úgy vélte, hogy a szövegek mindaddig híján vannak az esztétikai funkció bármiféle állandósult megnyilvánulásának, amíg a közösség nem tekinti őket esztétikaiaknak. A szövegnek mindig van esztétikai funkciója, ha demonstrálja számunkra azt a szabályt, amelynek alapján a diszkurzus szempontjából releváns az, ami a gyakorlat szempontjából nem lehet irreleváns.

A verbális művészet olyan feltételeket állít a befogadó elé, hogy az, amit a befogadó a szövegből kiolvas – a kettős paralelizmusnak köszönhetően – többé-kevésbé egybeesik azzal, amit a szöveg az olvasás adott pillanatában ajánl. Az irodalom egyenlővé teszi a közvetlen befogadás és a visszaemlékezés aktusát (ez a vélemény teljesen ellentmond Wolfgang Iser álláspontjának).³⁴ A visszaemlékezés szubjektum–szubjektum(S-S)-kapcsolatot hoz létre (ezt John Locke fogalmazta meg),³⁵ az érzékelés pedig az objektummal hozza kapcsolatba a szubjektumot (S-O). Az irodalom ebből következően semlegesíti az S-S és az S-O kapcsolatok közti különbséget. Amikor a művészi szöveg olvasója kívülre irányítja a tudatát, az ugyanakkor belülről is irányul. A befogadás szubjektuma, akár akarja, akár nem, úgy koncentrálna a befogadandó objektumra, mintha önmagára összpontosítana.

Éppen ez az oka annak, hogy a verbális művészet, ahogy ezt általánosan elismerik, mindenkire szól. Azt követeli meg a címzettől, hogy a „nem ént” az „én” alakjával ekvivalens behelyettesítésként értékelje, elfelejtse önmagát. Az

³² M. HALBWACHS: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* (= *Les cadres sociaux de la mémoire.* 1925.) Berlin, e. a. 1966. passim.

³³ J. MUKAŘOVSKÝ: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936). = *Uč: Studie z estetiky.* Praha, 1966. 17–54. (M gyarul: Jan MUKAŘOVSKÝ: *Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények.* Ford. *Lőrincz Irén.* = *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban.* Budapest, 1988. 54–108.)

³⁴ W. ISER: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive.* (1971/1972.) = *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis.* Hrsg. R. Warning. München, 1975. 257.

³⁵ J. LOCKE: *An Essay Concerning Human Understanding.* Book II. Chap. XXVII. § 24 (1694). Ed. by P. H. Nidditch. Oxford, 1975. 49.

irodalom csak egy szerepet hagy az olvasó számára: azt, hogy 'mindenki legyen'.³⁶ A verbális művészet úgy védi a szemantikus emlékezetet, hogy ez a védelem bármilyen helyen és időben hatékony legyen. Az irodalom az anti-Nárcisz tükre.

5. Az eltűnő és megjelenő tárgy

Miután világossá vált, hogy az irodalom tematikus formája kettős paralelizmust képvisel, továbbá az is, hogy ennek a formának a funkciója a diszkurzivitás védelme, az a kérdés következik, hogy miben áll az irodalom referenciális tartalma.

A művészi gondolkodás referenciális sajátosságának explikálásához tudnunk kell, hogyan kerül egymással kapcsolatba benne a szemantikus és az epizodikus emlékezet. Bár az epizodikus emlékezet önmagában véve nem felelős a diszkurzusok létrehozásáért, mégis mindegyikük az érzékszervi adatoknak a szerző epizodikus emlékezetében összegyűlt variánsait rendezi el a rá jellemző invariánsnak megfelelően, a maga módján értelmezve a referenseket.

A legegyszerűbb esetben a szociofizikai tapasztalat konceptualizálása azon alapul, hogy az epizodikus emlékezet elemei nemcsak úgy kerülnek kapcsolatba mint a megelőző és az azt követő elem, de kölcsönös viszonyban vannak a történeti sorrendiség keretein kívül is. Az epizodikus nyomok konceptualizálásához elengedhetetlen, hogy bármely ilyen nyompár számára megkeressük a tertium comparationist – azt a szemantikus nyomot, amely az epizodikus emlékezet két elemével egy és ugyanazon kapcsolatban van. Másképpen szólva, az általunk befogadott, érzékelhető adatok konceptualizálásának minimális feltételét a következő szabály képezi: ha X szemantikus nyom R viszonyban van x és x_1 epizodikus nyomokkal, akkor xRx_1 .

A szemantikus emlékezetben végbemenő konverzió az irodalmi diszkurzus létrejöttének folyamatában ennek a szabálynak a megfordítását eredményezi. Az x epizodikus nyom az irodalmi tudat számára az X és X_1 szemantikus nyomok

³⁶ Vö. Von den Künsten aus ist der Weg nicht weit zu dem, was im philosophischen Jargon dezentriertes Bewußtsein heißt, also zu jener Bewußtseinsform, in der sich das Ich als strategische Mitte des In-der-Welt-Seins verlorengibt zugunsten eines mittelpunktlosen Dazugehörens (P. SLOTERDIJK: Taugenichts kehrt heim oder das Ende des Alibis. Auch eine Theorie vom Ende der Kunst. – Ende der Kunst – Zukunft der Kunst. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München, 1985. 128.)

A mi szempontunkból az idézett felfogásnak csak a művészi alkotás elsajátításának folyamatában van jelentősége. Mivel az olvasás során a befogadó az „én” alakjától elidegenedik, így az olvasás befejezése az énalakot újra adottá változtatja. Ebben az értelemben egyetértünk azzal, hogy az irodalmi szöveg olvasása végeredményben maga után vonja „az identitás többé-kevésbé erőteljes újraalkotását”. (H.-U. MOHR: Aesthetic Experience and Functional History. Literary History as Reconstruction of the Function of Aesthetic Experience in Terms of Role Theory and Social Systems Theory. = Poetics 1985. N 14. 532.)

közti közvetítőként szerepel: ha xRX és xRX_1 , akkor XRX_1 . Érthető, hogy az ehhez hasonló eljárás a már konceptualizált epizodikus emlékezet újrakonceptualizálásával jár együtt.

Ennek a meglehetősen spekulatív modellnek megfelelően a művészi szöveg referenseinek közvetíteniük kell a jel- és értelemuniverzum két egysége, vagyis a klasszifikáció két fajtája között. A gyakorlatban ez a következőképpen fest:

A Puskin-versben a referens (a visszaemlékezés tárgya) kezdetben közvetlenül kerül megnevezésre („te”), a továbbiakban metaforikusan („megjelentél, mint csodás / Szépség eszményi fényalakja, / Mint lenge, illő látomás.”). Goethénél a referensnek (a világ megfigyelt állapotának) közvetlen megnevezését szinekdochék váltják fel („Ruhe des Weltalls” → ‘kaum ein Hauch’, Schweigen der Vögelein’). A referenciavilág egységei mindkét szövegben kettősen klasszifikálódnak: egyrészt a közvetlen megnevezés (X) segítségével, másrészt az átvitt értelmű – sokszorosan metaforikus és szinekdochikus – megnevezés (X_1) révén. (Az átvitt értelmű megnevezés megsokszorozódása természetesen a vizsgált versek sajátossága, nem kötelező érvényű az irodalom egészére nézve.)

A *Hóvihar*ban az elbeszélőnek kétségei vannak, milyen referenssel (a megismerés milyen tárgyával) van dolga – ‘úttal’-e (X), vagy ‘valamivel, ami útra emlékeztet’ (X_1): „hamarosan már végképp nem tudtam, nyom ez, vagy csupán feltornyosult hórétég.” Azt a lehetőséget, hogy az egyiket a másik nevével nevezük meg, maga a valóság adja meg, és nem a valóság leírásának módja, mint Puskinnál és Goethénél.³⁷ Ettől a sajátosságtól eltekintve, Tolsztoj szövege nem mond ellent az elméleti modellnek, hiszen a való világ voltaképpen itt is megengedi a kettős megnevezést.

Az eddig elmondottakból az következik, hogy a verbális művészet redundáns. Egyes irodalmi szövegekben a jel- és értelemuniverzum redundanciáját az csökkentik, hogy a referens közvetlen megnevezése csak odaértődik. Az ilyen kriptotextusok olyan befogadót-társszerzőt szólítanak meg, aki visszaállítja a reália kihagyott közvetlen megnevezését – avégett, hogy megértse, miről van szó, vagyis visszaadja a mű kiiktatott redundanciáját.

A konceptualizáló jeleszközök redundanciája nem egyedül az irodalom priviligiuma. A tropikus és a szó szerinti kifejezésmód összekapcsolásával számos diszkurzusban találkozhatunk. Ahogy a továbbiakban meggyőződhetünk róla, az irodalom sajátossága az, hogy benne a jel- és értelemuniverzum redundanciája a referensek univerzumának elégtelenségével jár együtt.

Mivel az epizodikus emlékezet elemei azt a közvetítő szerepet teszik magukévá, amelyet a szemantikus emlékezet összetevőinek kellene játszaniuk, a művészi szöveg blokkolja az egyik referenstől a másikba való folyamatos átmenetet.

³⁷ Vö. a „szemantikus” és „referenciális” trópusok megkülönböztetésével. = GROUPE μ (J. F. DUBOIS-F. EDELINE-J.-M. KLINKENBERG-PH. MINGUET): *Réthorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire.* Bruxelles, 1977. 48.

Az irodalom nem alkalmas arra, hogy a megelőző és az azt követő referenst egy közös jeggyel lássa el – erről a közös jegyről általánosságban azt mondhatjuk, hogy x és x_1 epizodikus engrammáknak az X szemantikus engrammán keresztüli kapcsolata eredményezi. Ugyanakkor a tertium comparationis szerepében lévő X az irodalmi tudat számára nem aktuális, mivel ebből a pozícióból az x kiszorítja.

A referenciális világban a rákövetkező elem elveszíti azt a jegyet, amely az őt megelőző elemet jellemezte. A referenciálisan adottat az új semmiképpen nem őrzi meg, ez az új vagy referenciális nullpont lesz (ilyen az 'elfelejtett csoda' Puskinnál), vagy pontosan az ellentétévé változtatja az adott minőséget ('nyugalom' / 'nyugtalanosság' Goethénél, 'út' / 'úttalanság' Tolsztojnál). A tények világának egy láncszeme kiesik. A tények világa elégtelen, hiányos,³⁸ hiszen a fejlődése során minden in praesentia reáliának in absentia reáliává kell változnia. A referenstről szóló redundáns beszéd átadja a helyét az utalásnak arra vonatkozóan, ami nincs vagy ami ezt a hiányzó valamit kizárja.³⁹

Puskin és Goethe versében a referencialitás hiánya az intraparalelizmus végével, a reprodukálás lehetőségeinek kimerülésével esik egybe. A *Hóviharban* ez nem így van. Az út/úttalanság-motívumok váltakozása három narratív szegmens referenciális tartalmát adja: az első két szegmens intraparalelizmust alkot, a harmadikkal kezdődik az interparalelizmus. A szöveg bármely részére, a makro-, avagy mikrorészek végére esne is a referenciális deficit konstatálása, a művészi beszéd visszatérő jellege a hiányzó reáliákat újra jelenlévőkké változtatja. Az irodalmi diszkurzus specifikus modalitásai az 'eltűnés' és a 'megjelenés'.⁴⁰

Az irodalmi szöveg befejeződhet az eltűnt szociofizikai egység ismételt megjelenésével (ahogy a vizsgált példákban láttuk) vagy a megjelenő egységnek másodlagos vagy n -edik eltűnésével. Az irodalom valamilyen módon mindenképpen olyan modelljét hozza létre a tények világának, amelyben a referenciális hiány véglegesen, de legalábbis időlegesen önmaga ellentétévé változik.

Az irodalmi tudat a referenciauniverzum teljességét értéknek tekinti, mivel a szemantikus emlékezetet az epizodikusból származtatja azáltal, hogy az epizodikus nyom meglétét a szemantikus nyomok kölcsönös kapcsolatának feltételévé teszi. Axiológiai szempontból azt mondhatjuk, hogy az irodalmi szöveg lineáris előrehaladásának folyamatában mindig lesz egy olyan stádium, amelyben az

³⁸ Ezáltal különösen tág jelentést adunk a „hiány” fogalmának, amelyet Propp a varázsmese-szűzisé egy ütemének leírására használt. В. Я. ПРОПП: Морфология сказки. (1928.) изд. 2-е. Москва, 1969. 36. (V. J. PROPP: A mese morfológiája. Ford. Soproni András. Budapest, 1975.)

³⁹ A sámánok révülését vizsgálva C. LÉVI-STRAUSS a signifié szintjén az elégtelenséggel kapcsolja össze a gondolkodási normát, a signifiant szintjén pedig a patológiát a redundanciával köti össze. (C. L.-S.: *Anthropologie structurale*. Paris, 1958. 200.) A mi esetünkben másról van szó: mind a jeleknek, mind a konceptusoknak a redundanciájáról, és ezzel egyidejűleg a referencialitás hiányáról.

⁴⁰ Amennyire tudjuk, ezekkel a modalitásokkal sem a modális logika, sem a modális logika alkalmazásai nem számolnak. A megjelenésről/eltűnésről в. И. П. СМЕРНОВ: *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва, 1977. 164.

értékhiány felszámolódik (vö. a „teljesség” [„das Volkommene”] fogalmával, amit H. R. Jauß alkalmaz az irodalomra).⁴¹ Igaz, számolni kell azzal, hogy az értékek nemcsak pozitívak, de negatívak, ambivalensek stb. is lehetnek. Az értékhiány visszavonása nem feltétlenül fejeződik ki abban, hogy az irodalmi hős megtalálja az autentikus értéket. (Így például nem autentikus a referenciális hiány kompenzálása a komikus szövegekben.)

Az irodalom sajátos mimézis. Egyfelől a referenseknek a művészi szöveg által létrehozott kettős klasszifikációja a referensek eltűnéséhez vezet.⁴² A tények világát ábrázoló eszközök a szövegnek ezen a pontján üressé válnak, rendeltetésük az lesz, hogy a megnevezett tárgy hiányát demonstrálják. Másfelől a mimézis kiürült eszközeinek használata a korábban eltűnt reáliák újbóli megjelenését okozza. A mimetikus (jel- és értelem-)univerzum, miután megszűnt az in praesentia reáliák ábrázolása lenni, önmagába fordul, és éppen ezáltal hívja életre azt, ami a referensek univerzumából hiányzik. Az irodalom kvázimágikus mimézis, hiszen a meglévő referensek megnevezése a valóságból való eltávolításukat feltételezi, a hiányzó referensek megnevezése pedig azt előlegezi meg, hogy többé már nem lesz referenciális hiatus. A szómágiát az irodalom az életépítés elvéből a szövegkonstruálás elvévé alakítja át.⁴³

Az irodalom mimetikus szempontból a mágia utódjának tekinthető, míg mint kommunikációs jelenség – funkcióját tekintve – a mítoszt követi. Éppen azért, mert a művészi alkotás, defenzív irányultságának megfelelően a mítoszhoz hasonlóan szinkretikus diszkurzus. Az irodalom, ugyanúgy, mint a mítosz, a világ globális átfogására, a rendelkezésére álló valamennyi kategóriával a valóság modellálására törekszik, arra, hogy a diszkurzusok diszkurzusává váljék. S végül, formális-tematikai tényezőit tekintve az irodalom a rítussal rokon, átveszi tőle az „örök visszatérés” eszméjét a versekben, és a „második születés” eszméjét a prózai művekben.

Az ősi kultúra par excellence irodalom és művészet, teljesen a poétika szabályai alapján megszerveződött gyakorlat volt. Az ősi kultúrában nem volt nem irodalom, s ezért nem jelenhetett meg akkor az irodalom. A mágiával,

⁴¹ H. R. JAUS: Das volkommene als Faszinosum des Imaginären. = Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik. Bd. 10.). Hrsg. D. Henrich–W. Iser. München, 1983. 443–461.

⁴² A redundáns resp. tropikus beszéd a nem irodalmi diszkurzusokban láthatólag nem jár együtt a megjelölt tárgyaknak a művészi alkotás során megfigyelhető eltűnésével. A diszkurzusok nem a bennük használt trópusok formája, hanem sokkal inkább a modalitás ('lehetőség', 'tud', 'van', 'köteles' stb.) alapján különböznek, amely meghatározza a referensek univerzumára vonatkozó trópusok státuszát.

⁴³ Az orosz esztétikai gondolkodásban leginkább ANDREJ BELIJ Магия слов [Szómágia] (1909.) című tanulmánya jelenti tézisünk előzményét, valamint a futurizmus, illetve a formális iskola futurizmusra orientált munkái; az utóbbiakról ebben a vonatkozásban lásd: R. LACHMANN: Die „Verfremdung” und das „Neue Sehen” bei Viktor Šklovskij. = Poetica 1970. Bd. 3. 226. – A. A. HANSEN-LÖVE: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. 153., 506.

mítoszsal, rítussal szembenálló történelem akkor kezdődött, amikor a művészi alkotás a diszkurzivitás sajátos típusává lett, s a diszkurzusok kiszabadultak az irodalom hatalma alól. A történelem akkor indult útjára, amikor az irodalom irodalomává vált.

KÖLTÉSZET VS. PRÓZA

1. A versközpontúság

A továbbiakban konkrétan közelítünk az irodalom bizonyos alrendszeréhez, azzal a két paradigmatis lehetőséggel kezdve az ismerkedést, amely a tematikus forma alapján állítható fel.

Az orosz formalizmus és paraformalizmus (például A. M. Peskovszkij és mások) a költészet és a próza szembeállításának olyan örökségét hagyta ránk,⁴⁴ melynek alapján a verbális művészetnek ezek a típusai a művészi szövegszerveződés lényegileg eltérő módjainak eredményeként jönnek létre. Mind a formalista iskolában, mind pedig tágabb, egészen napjainkig terjedő keretek között két alapvető megközelítést figyelhetünk meg a költészet és próza sajátosságának megállapításakor. Az egyik esetben a megkülönböztetés a kontrasztív (A vs. \bar{A}), másik esetben a kontradiktórikus (A vs. anti-A) elv alapján valósul meg.

A költészet és a próza kontrasztív elhatárolásának eredményeképpen általában az utóbbi nyeri el az oppozíció ismertető jegy nélküli tagjának szerepét. Ebből a versközpontú szemszögből, amelyet többek között V. M. Zsirmunszkij is elfogad, „a verses beszédet a prózaitól hangalakjának törvényszerű rendezettségé különbözteti meg.”⁴⁵

Marad hát a feltételezés, hogy a prózai aldiszkurzus abban tér el a költészet-től, hogy hiányzik belőle a rendezettség a hangok szintjén. Je. D. Polivanov (egy halála után megjelent tanulmányában) még Zsirmunszkijnál is kategorikusabban az ismertetőjeggyel rendelkező és az ismertetőjegy nélküli pólusokra helyezi a költészetet és a prózát:

„A költészethez sorolunk minden olyan művet, verbális anyagot, amely valamilyen fonetikus momentum alapján rendezettséget mutat (a gondolati

⁴⁴ A formalisták versbeszédre vonatkozó nézeteinek szisztematikus kifejtését ld. a következő munkákban: V. ERLICH: *Russian Formalism. History-Doctrine.* 's-Gravenhage, 1955. 182–198. – W.-D. STEMPERL: *Zur formalistischen Theorie der Poetischen Sprache.* = *Texte der russischen Formalisten.* Bd. 2. *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache.* Hrsg. W.-D. Stempel. München, 1972. IX–LIII. – ST. RUDY: *Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics.* = *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle.* Ed. by L. Matejka. Ann Arbor–Michigan, 1976. 477–520. – A. A. HANSEN-LÖVE: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung.* Wien, 1978. 304–337.

⁴⁵ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: *Введение в метрику.* (1925.) = Уб: *Теория стиха.* Ленинград, 1975. 8.

rendezettségen kívül és attól függetlenül), s ezzel szemben a prózához sorolunk mindent, ahol ez a fonetikai rendezettség hiányzik.”⁴⁶

A költészet és a próza különbségére vonatkozó versközpontú nézetek szükségszerűen okoztak feloldhatatlan nehézségeket a művészi beszéd hibrid formáinak (amilyen például a ritmikus próza) leírásakor; ezek a hibrid formák azért kerültek sajátos episztemológiai vákuumba, mert pusztán egyetlen ismérv segítségével nem lehet a verbális művészet kétértékű – valamilyen módon a költészet és a próza elvét egyaránt magában foglaló – jelenségeit konstruktívan meghatározni. A kontrasztív szembeállítás következetes végigvitele elkerülhetetlenül maga után vonja azt a meggyőződést, hogy a hibrid formák vagy átviszik a hangszintű rendezettséget a prózai szövegekre, vagy érvénytelenítik ezt a rendezettséget a versekben. Ekkor azonban le kellene vonnunk azt a következtetést, hogy ezek az operációk nem hoznak létre olyan szerkezeteket, amelyek marginálissá teszik a verses vagy a prózai beszédet.

Ezért, amikor a kutató feladata a verses-prózai hibridek konceptualizálására alkalmas eszközök megtalálása volt, a kontrasztív megközelítés gyakran összetettebb lett (lényege azonban nem változott meg). Ebben az esetben a költészet sajátosságát jelentő attribútum két rokon jellemzőre bomlik szét, s ezeket a művészi szöveg különböző strukturális szintjei rögzítik; a jellemzők egyike domináns, elsődleges, a másik pedig alárendelt, másodlagos lesz; e második jellemző segítségével mutatható ki az átmeneti verbális képződmények specifikuma.

Zsirmunszkij egyik, a ritmikus prózáról szóló kései tanulmányának előfeltevését⁴⁷ az a gondolat képezi, hogy a költészet elsődleges ismérve a szöveg metrikája, amely a lexikai-szintaktikai egységek ismétlődésével jár együtt; a ritmikus prózában a versszerkezeteknek ez az alárendelt – lexikai-szintaktikai – mutatója válik megkülönböztető jeggyé.

A kevert formák értelmezésekor a versközpontú alapállás miatt fellépő nehézségektől való megszabadulás másik módja a felmérés és értékelés kvantitatív módszere volt. Az átmeneti jelenségeket a költői vagy prózai pólushoz közelí-

⁴⁶ Е. Д. ПОЛИВАНОВ: Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. = Вопросы языкознания. 1963. I., 105. – A polivanovi meghatározáshoz nemrég csatlakozott A. L. Zsovitzs. (A. Л. ЖОВТИС: Стих русской загадки. = Проблемы теории стиха. Под ред. В. Е. Холщевникова и др. Ленинград, 1984. 83.) – Andrej Belij későszimbolista vizsgálódásaiban Zsirmunszkijétől és Polivanovétól eltérő versközpontúsággal találkozunk, itt Belij a prózát a vershez hasonló beszédként tárgyalja, amely három és két szótagú egységekből épül fel. (А. БЕЛЫЙ: О художественной прозе. = Горн, 1919. Кн. II–III. 49–55.) – A formalisták versközpontúsága analitikus, a költészet és a próza egymástól való elszakítására irányul, szemben a szimbolisták második generációjának szintetikus megközelítésével, amely a prózát a költészet körébe sorolja; érdekesek Andrej Belij tanúságai saját szintetikus nyelvszemléletéről, többek között a szépirodalom nyelvére vonatkozóak is. А. В. ЛАВРОВ: Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме. = Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Ленинград, 1980. 26–63.

⁴⁷ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: О ритмической прозе. = В. М. Ж, i. m. 569–586.

tették, attól függően, milyen mértékű volt bennük a hangszint rendezettsége, milyen fokot ért el a hangelemek ismétlődése – ez ugyancsak lehetővé tette a prózaszövegek megjelöltségének ignorálását, és azt, hogy ne fordítsanak figyelmet a nem átmeneti állapotú prózabeszéd konstitutív jellemzőire. B. I. Jarho szavai szerint

„[...] a versekben szabályok, a prózában tendenciák működnek, a szabályok és a tendenciák közti különbség azonban csak a kivételek mennyiségén alapul.”⁴⁸

A kvantitatív módszerek használatát a verses-prózai hibridek vizsgálatakor nem utolsósorban az tette lehetővé, hogy a kontrasztív modell kvalitatív vonatkozásban nem volt eléggé meggyőző.

A költészet és próza kontrasztív alapú megkülönböztetésének nem kevés nyomát látjuk napjaink tudományában is. A néhai K. Pomorska egyik utolsó tanulmányában ezt olvashatjuk:

„A költészet, lévén erősen szemiotikus, jelölt, ellentétben a prózával, amely ugyaninnen szemlélve jelöletlen.”⁴⁹

Esetenként burkolt formában születik újjá a kontrasztív modell. J. Cohen a verses szöveget redundánsként interpretálja, ugyanakkor nem mutat rá a prózai beszéd ezzel összefüggésben álló sajátosságára, arra készítetve, hogy a prózát a redundancia hiányával azonosítsuk.⁵⁰

A leginkább átgondoltan Jurij Lotman újította meg a kontrasztív elméletet, aki a formalistákkal ellentétben diakronikus értelmet adott a teóriának. Lotman meghatározása szerint: „a költői műalkotás univerzális strukturális elve a visszatérés elve.”

Ami a prózát illeti, az „egy meghatározott költői rendszer tagadásaként jött létre.”⁵¹

⁴⁸ Б. И. ЯРХО: Ритмика так наз. „Романа в стихах”. = *Arg poetica*. Сборник статей под ред. М. А. Петровского–Б. И. Ярхо. II. Стих и проза. Москва, Государственная Академия художественных наук 1928. 10.

⁴⁹ K. POMORSKA: The Legacy of the OPOJAZ. = *Russian Literature* 1983. XIV–3. 235. – Ha a formalista kutatók érdeklődése a verses megnyilatkozás belső felépítésére irányult a próza ignorálása mellett, akkor Pomorska a figyelmet éppen a prózára irányítja át (ebben áll munkájának eredetisége) – Csehov prózáját olyan verbális jelenségként szemléli, amely ilyen vagy olyan jellemzők elvonásának produktuma.

⁵⁰ J. COHEN: Poésie et redondance. = *Poétique* 1976. N 1. 422.; Vö. „A 'költői' nyelv (szűk értelemben véve, vagyis a vers) formálisan úgy definiálható mint egyes nyelvi jegyek tekintetében erőteljesen ritmizált (rendezett) nyelv, eltérően a „gyakorlati” (prózai) nyelvtől...” (A. ZHOLKOVSKY: *Poems. = Discourse and Literature*. Ed. T. A. Dijk. *New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam–Philadelphia, 1985. 105. [A kiemelés Igor Szmirnovtól])

⁵¹ Ю. М. ЛОТМАН: Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. (Введение, теория стиха). = *Труды по знаковым системам*. 1. Тарту, 1964. 65., 57.

Lotman hierarchikusan helyezi el a verses és a prózai beszédet:

„[...] a próza, látszólagos egyszerűsége és a hétköznapi beszédhez való közelsége ellenére esztétikailag bonyolultabb a költészetnél, egyszerűsége másodlagos. A köznapi beszéd valóban egy sorban helyezkedik el a szöveggel, a művészi próza = szöveg + a költői feltételes beszéd »mínusz-eljárásai«.”⁵²

Ezeknek a vélekedéseknek és velük együtt a költészetet és a prózát kontrasztív alapon szétválasztó hagyomány egészének hiányosságát elsősorban abban kell látnunk, hogy az itt létrejövő oppozícióban a kijelölt sajátosság tartalmát a verbális művészet generikus, közös, de legalábbis eredendő vonásaként kell értékelni.⁵³ A próza vagy a gyakorlati beszéddel kerül azonosításra vagy a költészet sajátosságából való elvonás művelete utján ruházzák fel sajátosságokkal.

2. Generikus sajátosság nélküli irodalom?

Már az 1920-as évek legelején kialakult egy olyan szemlélet is, amely a költészetet és a prózát kontradiktórikus, egymást kizáró jellemzőkkel ruházta fel.⁵⁴

A költészet a kontradiktórikus megközelítésben csakúgy, mint a kontrasztív szemlélet esetében, olyan beszédként identifikálódott, amely elsősorban fonetikus szerveződik meg, s ezért kötelezően „recitálja” az olvasó – vö. Tomasevszkij következő szavaival:

„A prózától eltérően a versbeszéd ritmizált beszéd, vagyis olyan hangszegmensek formájában épül fel, amelyeket mint egyenrangú, egymással összehasonlítható egységeket fogadunk be.”

A próza azonban Tomasevszkij számára nem a szembeállítás ismertető jegy nélküli tagját jelenti, a próza sajátosságait szerinte konstruktívan és nem dekonst-

⁵² Ю. М. ЛОТМАН, i. m. 54. – Vö. Ю. М. ЛОТМАН: Структура художественного текста. Москва, 1970. 128. – Vö. Gaszparov hipotézisével arról, hogy az orosz irodalomban csak a XVII. században gyökeresedett meg a vers és a próza differenciálása, felváltva az énekelhető vs. mondható szöveg oppozíciót. Gaszparov azt állítja, hogy a művészi beszédnek a verssel és a prózával ekvivalens típusai a verbális szövegen kívüleső faktorok hatására is képesek létrejönni (az előadás normájának hatására), ugyanakkor nem zárja ki azt, hogy nemcsak a prózából, de a versből is (legalábbis a kulturális evolúció egyes stádiumaiban) hiányozhatnak az immanens jellemző jegyek. – М. Л. ГАСПАРОВ: Оппозиция стих – проза и становление русского литературного стиха. = Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław e. a., 1973. 325–335.

⁵³ Vö. Lotman teóriájának hasonló bírálataival: „...a lotmani jelentésmodell csak azokon a költői szövegeken belül érvényesül, amelyek a költői nyelv egy meghatározott koncepcióját követik.” (R. LACHMANN: Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman. = Russian Literature 1977. vol. V. 19.) – Vö. a jakobsoni paralelizmuselmületről szóló hasonló megjegyzéssel: W. D. MIGNOLO: Aesthetic Function, Literariness and Góngora’s Poetry. = Language and Literary Theory. = Honor of Ladislav Matejka. Ed. by B. A. Stolz-I. R Titunik–L. Doležel. Ann Arbor–Michigan, 1984. 448.

⁵⁴ Vö. különösen a következővel: W.-D. STEMPER, i. m. XXXIII–XXXVIII.

rúktívan lehet meghatározni, benne a versekhez hasonlóan van egyfajta rendezettség a hangok szintjén, de az nem önszabályozó, hanem a közlemény értelme határozza meg:

„Az, hogy a beszéd nem a maga folytonosságában jelenik meg, hanem többé-kevésbé elkülönülő alakzatokba rendeződik, sajátos asszociációkat teremt egy alakzat szavai között, vagy a párhuzamos alakzatok szimmetrikusan elhelyezkedő szavai között. A jelentést és a jelentések közti kapcsolatokat a prózából hiányzó ritmikus megfelelések teremtik meg; a prózában éppen fordított a helyzet, itt a ritmikus megfelelések a beszéd szavak által előírt kifejezésrendje mentén alakulnak ki. [...] A prózában a szavak a kiválasztott témára fűződnek fel.”⁵⁵

Bármiféle, tehát nemcsak a költészet felé átmenetet képviselő prózában van ritmikái szerkezete, amely nem egyezik meg a verses szerkezettel; Tomasevszkij nyomán azt mondhatjuk, hogy ez a ritmikái szerkezet a prózabeszéd „szintaktikai felépítésének” következménye, vagyis csak viszonylagos, önmagukban soha nem elégséges szótagmegfelelések mentén alakul ki, egyrészt „kólonok”, másrészt ezen kólonok anakrusisai és klauzulái formájában⁵⁶ (a prózaritmus így statisztikai jeleggel bír).⁵⁷

Tomasevszkij meghatározásai azt vetítik előre, hogy a költészet és a próza egymást kizáró folyamatok révén generálódnak: a költészet létrejöttének útja a hangtól a jelentésig vezet, a próza születésének folyamata pedig ezzel éppen ellentétes – a jelentéstől indul el a hang felé.

Ehhez közel állnak Tinyanovnak egy 1921–1922-es munkájában szereplő megfigyelései:⁵⁸

„A hang deformációja a jelentés által a próza konstruktív jegye, a jelentés deformációja a hangzás által pedig a költészet konstruktív elve. E két elem kölcsönös viszonyának részleges változásai a próza és a költészet mozgató

⁵⁵ Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Теория литературы (Поэтика). Ленинград, 1925. 72., 74.

⁵⁶ Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Ритм прозы („Пиковая дама”). = Уб: О стихе. Статьи. Ленинград, 1929. 254–318.

⁵⁷ Némileg másképp, de szintén valószínűsíthető alapállásból közelített a prózaritmushoz A. M. Peskovszkij, aki szerint a prózaritmus „... a fonetikus mondatban az ütemek számának szabályozásán alapul”. (A. M. ПЕШКОВСКИЙ: Стихи и проза с лингвистической точки зрения. = А. М. П.: Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Ленинград–Москва, 1925. 165.) – Tanulságos lenne Tomasevszkij elméletét F. F. Zelinszkij gondolataival összekapcsolni, amelyek sokban megelőzték a prózaritmus kérdésének a formalisták munkáiban olvasható kidolgozását. Vö. Ф. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ: Ритмика художественной речи и ее психологические основания. = Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма, 1906. год III. Вып. II. 121–128.; Вып. IV. 233–243.

⁵⁸ Tomasevszkij kétségtelenül elismerte, hogy a költészet/próza dichotómiára vonatkozó nézetei egyrésztől közel állnak Tinyanov álláspontjához, másrésztől alternatívát képeznek Zsirmunszkij megfelelő nézeteivel. – Vö. különösen: Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Ритм прозы ..., 312. (jegyzetek)

tényezői. [...] A próza és a költészet zárt szemantikai kategóriák, a prózai jelentés mindig különbözik a költőtől; ezzel összhangban van az a tény, hogy a költészet és a próza szintaxisa és a lexikája maga is lényegileg eltérő.”⁵⁹

Ami az átmeneti formákat, elsősorban a ritmikus prózát illeti, ezek, ahogy Tomasevskij (voltaképpen előfeltevésszerűen) gondolta, nem a versbeszéd két jellemzője közül az egyik törlésével alakulnak ki (vö. Zsirmunskij gondolataival), hanem inkább mind a költői, mind a prózai beszédképzés mechanizmusain végzett folyamatos munka eredményeképpen. Ahhoz, hogy a próza a verbális művészet határjelenségévé váljék, vagyis egyszerre legyen költészet és próza,

„elégészes egy bizonyos formáló elvet belevinni, amely nem a szintaktikai tagolás automatikus eredménye [...] Csak az a fontos, hogy ez az elv egyes helyeken, kaotikusan nyomuljon be a beszédbe, s következőképpen ne fordítsa át a ritmikus prózát a versbeszéd rendjébe.”⁶⁰

A költészet és a próza kontradiktórikus viszonyának gondolata a legáltalánosabb kifejtést akkor kapta meg, amikor az irodalom megszűnt a formális módszer alkalmazásának elsődleges tárgya lenni, s az irodalmat a rokon művészeti ágak között vizsgálták; ez például Ejchenbaumra volt jellemző. Ejchenbaum Tomasevskijjal és Tinyanovval együtt olyan hierarchikus felépítményként tárgyalta a versbeszédet, amelyben a kifejezési sík szerkezete kontrollálja a referenciális jelentések szerkezetét. A *vers hangjairól* szóló, 1920-as tanulmányában Ejchenbaum bevezette a „művészi absztrakció” fogalmát, amelyen egy bizonyos beszéd típus hierarchizáló intencióját értette:

„A lírai versben az absztrakció legszorosabban a ritmikus-hangszintű elemekkel függ össze, amelyek közvetlenül alárendelődnek az absztrakciónak, az összes többi elem pedig ezeknek az alapelemeknek rendelődik alá.”⁶¹

A prózában pedig, ahogy Ejchenbaum egy másik korai, *Költészet és próza* (1920.) című munkájából kideríthető, a domináns helyzet maga alá rendeli a referenciális elemek kölcsönös összefüggéseit. Az említett munkában a verseket a hangszeres zenével és az ornamentumokkal hasonlítja össze, s a prózát a vokális művekhez és a tárgyias festészethez közelíti. Ez a kontraszt a diakroniához fordulást vonja maga után:

„Vannak korszakok, amelyekben a verbális művészet a versalkotással van elfoglalva, amikor a figyelem a szó ornamentális aspektusára össz-

⁵⁹ Ю. Н. Тынянов: О композиции „Евгения Онегина”. = Уб: Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 55.

⁶⁰ Б. В. Томашевский: Ритм прозы ..., 317–318. – Vö. J. HRABÁK: Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-distant formes de transition. = Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. 248.

⁶¹ Б. М. ЭЙХЕНБАУМ: Сквозь литературу. Сборник статей. Ленинград, 1924. 206.

pontosul. És vannak más korszakok, amelyekben a tárgyiasság kerül előtérbe.”⁶²

A költészet/próza-ellentét transzmediális síkon történő vizsgálata Ejchenbaum gondolatait Sklovszkij nézeteivel rokonítja, aki azt állította, hogy

„lehetséges, hogy a költészet alapvetően az eljárások nagyobb mértékű geometrikussága okán tér el a prózától...”⁶³

s a továbbiakban a filmművészet keretein belül kereste az ezzel analóg különbséget. Ha a „költői” szöveg (a filmen és az irodalomban egyaránt) a geometrikus rendnek alárendelődve bomlik ki,⁶⁴ akkor a prózai szöveg kibontását (ismét csak mindkét művészetben) a benne ábrázolt élethelyzet motiválja.

A költői és a prózai beszéd típus kontradiktórikus elhatárolása a kontrasztív alapú felosztáshoz hasonlóan meghatározott tudományos hagyományt teremtett.

A. L. Johnson⁶⁵ a formalistáknak arra a gondolatára támaszkodik, hogy a vers és a próza a szövegek képzés két egymással ellentétes útját testesíti meg. Igaz, hogy Johnson (Tomasevskijjal és Tinyanovval szemben) nem tételezi fel azt, hogy a művészi próza a jelentéstől a hang felé tartva generálódik. A próza számos változata (amelyek közül a művészi próza csak egy) közötti különbség számbavételéhez Johnson a verbális konstrukciókat négy szinten konceptualizálja, s ennek eredményeképpen a szövegek képzés következő osztályozásához jut el:

<i>Lírai költészet</i>	<i>Narratív költészet</i>	<i>Prózai fikció</i>	<i>Absztrakt logika</i>	<i>Hírek, közlemény, stb.</i>	<i>Tudományos érvelés</i>
HANG	HANG	Hang	Hang	Hang	Hang
↓	↑↓	↑	↑	↑	↑
Szószekvencia	SZÓSEKVENCIA	SZÓSEKVENCIA	Szószekvencia	Szószekvencia	Szószekvencia
↓	↓	↓	↑	↑	↑
Szintaxis	Szintaxis	Szintaxis	SZINTAXIS	Szintaxis	SZINTAXIS
↓	↓	↓	↓	↑	↑↓
Jelentés	Jelentés	Jelentés	Jelentés	JELENTÉS	JELENTÉS

⁶² Б. М. Эйхенбаум: Поэзия и проза (публикация Ю. М. Лотмана). = Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971. 478. – Ejchenbaum költészetéről és prózáról szóló diakronikus nézeteiről részletesen lásd: I. SMIRNOV: Оппозиция стихи / проза в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума. = Revue des Études slaves 1985. LVII-1. 105–113.

⁶³ В. Б. Шкловский: Поэзия и проза в кинематографе. = Поэтика кино. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Москва–Ленинград, 1927. 141.

⁶⁴ Vö. ugyanezzel a posztulátummal Jakobson egy kései munkájában, ahol a költői szöveget úgy vizsgálja, mint amely arra törekszik, hogy a kimeneten vagy tipológiai szimmetriát létesítsen vagy megszüntesse azt. R. JAKOBSON: Поэзия грамматики и грамматика поэзии. = Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. 397–417., a „Грамматика и геометрия” című fejezet. – Vö. В. Б. Шкловский: О законах кино. = Русский современник 1924. N 1. 246.

⁶⁵ A. L. JOHNSON: Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text. = New Literary History 1982. XIV-1. 33–61.

Ez a táblázat a kétségeket támasztó kérdések sokaságát hívja elő, például: hogyan kerülnek bele a vallási, történeti, filozófiai és egyéb diszkurzusok? miért tekinti a költészetet és a prózát olyan teljességgel önálló diszkurzusoknak, amelyek ugyanannyira térnek el egymástól, mint mondjuk a tudományos szöveg és az újságközlemény? stb.

A versekben uralkodó térszerű elrendezés tézise szintén nem vesztette el aktualitását:

„A költői szerkezet elemzése, mind hagyományosan, mind a fejlődés jelenlegi stádiumában, mélyen benne gyökerezik egy olyan episztemológiai stratégiában, amelyet leghelyénvalóbban talán az időbeliség specializációjaként határozhatnánk meg” (M. SHAPIRO).⁶⁶

A térszerűen rendezett költészzel szemben a prózában, ahogy Todorov állítja,⁶⁷ az ok-okozati (logikai)⁶⁸ és az időbeli (konzekvens) viszonyok vannak előtérben.

Máshelyütt Todorov⁶⁹ az irodalmi aldiszkurzusokról szóló elképzeléseit egy kettős kontradiktórikus alternatívára alapozza: versek/próza és prezentáció (présentation) / reprezentáció (représentation). A prezentatív szöveg automorf, önmagában elégséges (mint pl. a carmina figurata). A reprezentatív szöveg valamit pótol – a reáliák világát. Ebből a dichotómiából kiindulva Todorov a beszedosztályok következő táblázatát alkotta meg:

	vers	próza
prezentáció	költészet	poéma prózában
reprezentáció	eposz, verses elbeszélés és leírás	fikció (regény, mese)

Tudományos fejlődése során Jurij Lotman is kontradiktórikus álláspontra helyezkedett. Kései munkáiban a költői szöveget folytonosként határozta meg, amelyben az egység „...nem a szó lesz, hanem a szöveg mint olyan...”. Ebből az következik, hogy Lotman elfogadja: a költői szöveg arra irányul, hogy ne bontsa meg az őt felépítő verbális elemek kölcsönös hasonlóságát (csakis e feltevés esetén van jogunk arról beszélni, hogy a részek az egészből kiemelhetetlenek, nem önállóak, s hogy a közlemény folytonos.) Ugyanerről ír M. Riffaterre is:

„A költői diszkurzust egy szó és egy szöveg vagy egy szöveg és egy másik szöveg között fennálló egyenértékűség alkotja.”⁷⁰

⁶⁶ M. SHAPIRO: *Asymmetry. An Inquiry into Linguistic Structure of Poetry*. Amsterdam e. a., 1976. 68.

⁶⁷ TZ. TODOROV: *La quête du récit*. = *Uő: Poétique de la prose*. Paris, 1978. 144.

⁶⁸ Vö. a formalisták (Sklovszkij, Tomasevszkij, Propp) által főleg a prózaszövegekre alkalmazott motiváció fogalmával; részletesen lásd: A. A. HANSEN-LÖVE, i. m. 197–201., 309–310.

⁶⁹ TZ. TODOROV: *Autor de la poésie*. = *Uő: Les genres du discours*. Paris, 1978. 99–131.

⁷⁰ M. RIFFATERRE: *Semiotics of Poetry*. Bloomington, 1978. 19.

Lotman szerint a költőivel ellentétben álló szövegtípus:

„elsősorban újabb szavak, kijelentések, bekezdések, fejezetek hozzátoldásával épül fel.”⁷¹

Másképpen szólva, a próza az adott verbális egységeknek a velük nem kongruens egységekkel történő helyettesítése révén jön létre.⁷²

Bár a költészet és a próza kontradiktórikus szembeállításának eredményeit a lehető legkomolyabban kell tárgyalnunk, ugyanakkor ezt a megközelítést (egészében véve és a részleges kritikai megjegyzésektől eltekintve) sem lehet logikailag kifogástalannak tartani, hiszen a verbális művészet olyan generikus meghatározását vonja maga után, amely szükségszerűen ellentmondásos, alternatívákat kiváltó lesz (az irodalmi alkotás vagy a hangszintű rendezettségnek az értelemre vetülését feltételezi, vagy az értelmet a hangokra vetíti; az irodalom = prezentáció és reprezentáció, folytonos és diszkrét beszéd stb.).

3. „Vertikális” / „horizontális” rekurrencia

Ahhoz, hogy elkerüljük a költészet és a próza szembeállításának mind kontrasztív, mind kontradiktórikus modellálásánál felmerülő akadályokat, a művészi beszéd két típusát nem az értelemképzés különböző folyamatainak termékeként, hanem ugyanazon folyamat különböző lehetőségeinek realizációjaként kell felfognunk.

Ahogy munkánk első fejezetében posztuláltuk, az irodalmiság a szemantikus emlékezet konverziója révén alakul ki. Majd rámutattunk, hogy a versekben a szöveg elejéhez való visszatérést figyelhetünk meg, a prózai műveknek pedig az a része, amely a reprodukálás megszűnte után következik, egészében egybe is esik a megelőző résszel, s el is tér tőle. De miért eredményezhet ugyanaz a folyamat – a konverzió – eltérő végző formákat?

Ez idáig csak a szövegkompetenciáról beszéltünk, és közben nem szóltunk a nyelvi kompetenciáról, vagyis nem vettük figyelembe azt a körülményt, hogy a szemantikus információ azon utak ismeretét jelenti, amelyeknek egyike a jelentéstől a hangalakhoz vezet, a másik pedig a kisebb nyelvi egységektől (pl. a szótól) a nagyobbak felé visz (például a mondatokhoz). A konverzió következtében a művészi szöveg előállításakor e két út mindkét irányban bejárásra kerül: mind a jelentéstől a hangig resp. a szótól a mondatig, mind fordított irányban (ennek

⁷¹ Ю. М. ЛОТМАН: Замечания о структуре повествовательного текста. = Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. 386., 384.

⁷² Lotman idézett megnyilatkozása rokon Jakobson prózafelfogásával, aki a próza szó etimológiájára rámutatva (a latin *provorsa* szóból) megjegyezte, hogy a próza adekvát módon adja át azoknak a prózai verbális szerkezeteknek a lényegét, amelyet a lineáris progresszió elve alapján bomlanak ki. R. JAKOBSON-K. POMORSKA: Poesie und Grammatik. Übers. von H. Brühmann. Frankfurt a. M., 1982. 69.

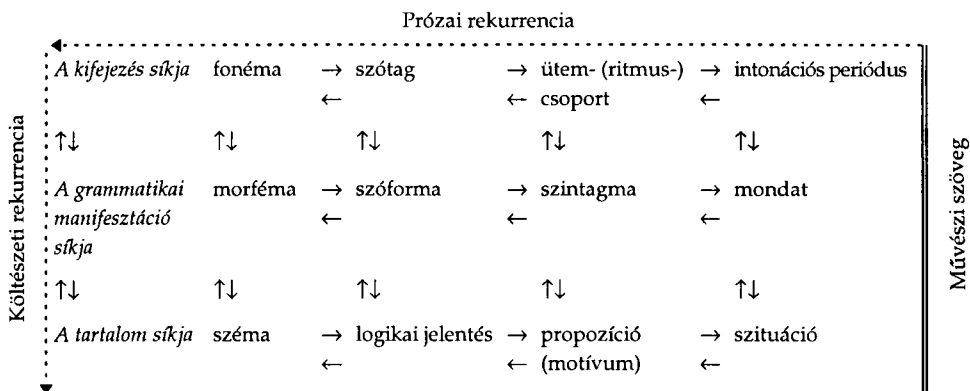
következtében valamennyi kiinduló nyelvi elem összegzővé és minden összegzés – kiinduló elemmé válik).

Nemcsak a költészet, de a próza is „visszatérő beszéd”, ha mindkettőt generatív stratégiának tekintjük. Ez a „visszatérés” azonban másként megy végbe a költészetben és megint másként a prózában.

Az alábbiakban következő kifejtés a verbális közlemény A.-J. Greimas⁷³ által kidolgozott sztratifikációs sémájára támaszkodik (ld. később), amelyben lényegi változásokat és kiegészítéseket eszközöltünk (számolni kell a sémában használt fogalmak közismert feltételelességével, a terminusok tartalmát a későbbiekben tisztázzuk).

A felidézett sémának megfelelően a közlemény sztratifikációs szerkezetében a viszonyok két típusa létezik: egyrészt a különböző szintek (a kifejezés, a grammatikai manifesztáció és a tartalom síkjának) korrelatív egységei között, másrészt ugyanazon szint különböző méretű egységei között (pl. a grammatikai manifesztáció síkján a morfémák, szóformák, szintagmák stb. között).

A verbális művészet szétválását költői és prózai formákra az okozza, hogy míg a költészetben a szintek közötti („vertikális”) rekurrencia lép működésbe, addig a prózában az egy szinten belüli („horizontális”) rekurrencia megteremtésének tendenciája érvényesül.



⁷³ A.-J. GREIMAS: Pour une théorie du discours poétique. = Essais de sémiotique poétique. Par A.-J. Greimas. Paris, 1972. 12. – Vö. néhány más rétegfelosztást követő modellel: S. M. ЛАМБ: Outline of Stratificational Grammar. Washington, 1966. passim – И. А. МЕЛЬЧУК: Опыт теории лингвистических моделей „Смысл ↔ Текст”. Семантика, синтаксис. Москва, 1974. 31–42. – М. Ю. ЛОТМАН: От составителя. = Учебный материал по анализу поэтических текстов. Составл. и примеч. М. Ю. Лотмана. Таллинн, 1982. 9–35. – V. S. РОУТНРЕСС: Hierarchy in Discourse Analysis: A Revision of Tagmemics. = Semiotica 1982. vol. 40. N 1/2. 107–137.

4. A költészet

A természetes nyelvben a kifejezés és a grammatikai manifesztáció síkjának egységei között olyan természetű kapcsolat van, hogy a morféma írja elő a fonémák szétválasztó, diszjunktív viszonyait, a szóformák a szótagokét, a szintagmák az ütemcsoportokét, a mondatok az intonációs periódusokét (pontosabban a szótagok, ütemcsoportok és intonációs periódusok képzeteiről kellene beszélnünk, mivel a nyelv, és nem a beszéd egységeiről van szó).

Az egyes morféma tehát a fonémákat az adott morfológiai pozícióban állandókra és váltakozókra osztja; például a *beg* morféma olyan fonológiai láncokat enged meg, mint a *bi^ežát'*, *bi^gú* stb., szembeállítva ezzel az állandó *b*-t és a váltakozó *e/i^e*, *g/ž* fonémákat. Ezzel analogikusan a szótag a szóforma jellegének megfelelően hangsúlyos vagy hangsúlytalan, a szóforma megváltozása a hangsúly megváltozását okozhatja (*дépeso*, de *дeрéвья*). Az ütemcsoportok az intonációt tekintve lezártak vagy lezáratlanok, részben annak következtében, hogy önálló jelentéssel rendelkező vagy azzal nem rendelkező szó foglalja el a szintagmában a záró pozíciót. A természetes nyelvben a grammatikai manifesztáció és a kifejezés síkja között egyoldalú függés van: a morfológiai-szintaktikai szerkezetek determinálják a fonológiai-prozódiai szerkezeteket.

Az eddig elemzett folyamat a versbeszédben rekurrenssé válik, és a két sík között kölcsönös függőség alakul ki. A grammatikai manifesztáció síkját képező elemek úgy rendeződnek, mintha a kifejezés síkjának egységei lennének. Az alárendelt struktúrák arra törekszenek, hogy az uralkodó szerkezetekkel kölcsönös, egyenlő kapcsolatba kerüljenek, tükröződjének bennük.

Kezdjük a legnyilvánvalóbbal. A költészetben a szóformák egymásutánja a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok (viszonylag) rendszerezett váltakozásaként ismerszik fel, ez a váltakozás egybe is eshet a hangsúlyosság és a hangsúlytalanság lexikailag meghatározott alternációjával, de el is térhet tőle. Az effajta szövegépítés a következőképpen magyarázható. Az irodalmiság megköveteli a szóforma-antecedentstől a szóforma-konzekvenszig vezető mozgás minden lépésekor a paralelizmus létesítését. A poetogenezis belső követelménye, hogy a szóformák mint szótagkombinációk kerüljenek egymással kapcsolatba. Az ily módon megjelenő metrikusság a versművészetben az intonációs alakzatok visszatéréseivel jár együtt. A költészet arra törekszik, hogy ne a szintagma irányítsa, hol legyen a hangsúly az ütemcsoportokban, hanem éppen ellenkezőleg, a hangsúly határozza meg a szintagmák felépítését: kisajátítja bennük magának a rögzített helyet, s ezzel intonációs szempontból párhuzamos konstrukciókká változtatja őket.

Vegyük szemügyre most a költői szöveg morfológiai-fonológiai kapcsolatait. A verssorban a konstans és a váltakozó fonémák a kötelező morfológiai feltételeken túllépve úgy ismétlődnek meg, mint ahogy azt Majakovszkij a *Mi indulónk*

című versében is láthatjuk: „Наш бог без”.⁷⁴ A költészet számára közömbös, hogy az ilyen ismétlésnek lesz-e vagy sem morfológiai jelentése – vö. a következő népdalrészlettel (SZOBOLEVSZKIJ, 5. kötet, 448. szám):⁷⁵

Цвели яблонь да в саду цветочки.

Цвели алы, стали вялы.

A második verssorban az állandó *l* periodikus megjelenése különböző fonológiai környezetben igen formális: *cv'í'l'í, á:ly, stá:l'i v'á:ly*; az itt kialakuló kvázimorféma⁷⁶ különösen világosan látszik a valódi *cv'í* morféma háromszori ismétlésének fényében.

A grammatika formalizálásának különböző módjai (fonológiai, szótagszintű, intonációs) az egyes verselési rendszerekben elsődleges/másodlagos szerepet kapnak. Ha például elfogadjuk K. F. Taranovszkij gondolatát az orosz imakönyvversek létezéséről,⁷⁷ akkor azt kell mondanunk, hogy ebben a verselési rendszerben az elsődleges szervező szerepet az állandó ütemhangsúly játssza: a szintaktikai részek úgy rendeződnek, hogy a kezdő pozíció mindegyikben vagy a legtöbbjükben a grammatikai kategóriáknak, a nyomaték hordozóinak (az appellativusnak és az imperativusnak) jut.⁷⁸

A költői beszédben a leírt példa mintájára működik együtt a grammatikai mainfeszítáció és a tartalom síkja. Nézzük meg e két sík egységeit.

Minden egységet konstans és variálódó megkülönböztető jegyekkel (szémákkal) felruházott elemként fogunk fel. Az értelemképzésnek ez a ténye úgy tesz szert grammatikai kifejezésre, hogy a szóformák bizonyos többé-kevésbé szilárd, önazonos elemből állnak, olyanból, amilyen az (önálló jelentéssel bíró) törmorféma, illetve egy sor változó, operatív elemből, amilyenek a segéd- (funkcionális) morfémák.

Az állandó és a változó szémák összegzése kétféleképpen valósul meg. Állandó szémák vagy azok lehetnek, amelyek a (tudatunk számára létező) tárgyakat jellemzik, vagy azok, amelyek e tárgyak létmódját jellemzik. A változó szémák az első esetben a tárgyakon végrehajtható műveleteket fogják kvalifikálni (a multiplikációt, a nagyítást, a kicsinyítést, az instrumentalizációt, a tárgy lokalizálását stb.), a második esetben pedig a létmód átalakítását (folyamatban lévő/lezárt, iteratív/egyszeri, hajdani/mostani/jövőbeli stb.). A szémák összegzése

⁷⁴ Szó szerinti fordításban: „Istenünk a futás” – Szilágyi Ákos műfordításában: „Uram az iram.” – *A ford.*

⁷⁵ A népdalokat itt és a továbbiakban a Szobolevszkij-gyűjtemény alapján idézzük: А. И. СОВОЛЕВСКИЙ: Великорусские народные песни. т. 1–7. Петербург, 1895–1902.

⁷⁶ Vö. В. П. ГРИГОРЬЕВ: Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. Москва, 1979. 286–290.

⁷⁷ К. ТАРАНОВСКИЙ: Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. = American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968. vol. I. The Hague–Paris, 1968. 382–390.

⁷⁸ Vö. В. Н. ТОПОРОВ: „Проглас” Константина Философа как образец старославянской поэзии. = Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменности. Москва, 1979. 35.

tehát a logikai jelentések két változatát adja: az argumentumokat (= a létező tárgyakat) és a predikátumokat (= a létmódokat) – ezeknek a grammatikai mani-fesztáció síkján a névszói és az igei szféra felel meg.

Feltételesen fogadjuk el azt a vélekedést, hogy a motívumok (propozíciók) argumentumokkal feltöltött helyekkel rendelkező logikai predikátumok. A feltöltés formája vagy olyan, hogy az egyik argumentum mint a cselekvést végrehajtó aktáns a másik argumentummal mint a cselekvés elszenvedőjével kerül kapcsolatba (*A nő bement a kertbe*), vagy olyan, hogy a két argumentum mint explanans és explanandum kerül kapcsolatba (*A kert zöld*). Ennek megfelelően a motívumok azoknak a grammatikai eszközöknek a használatáért felelősek, melyek segítségével a szintagmák közvetítik az akciókat/állapotokat.

S végül, a szituáció mint a motívumok koherens egymásutánja azt feltételezi, hogy egyes motívumok egy bizonyos eredmény eléréséhez elégséges alapra mutatnak rá, más motívumok pedig ezen alapok, okok következményeire; a szintaktikai szinten ebből következik a mondat témájának és rémájának valamilyen módon grammatikalizált megkülönböztetése.

A költészetben nemcsak az igaz, hogy a grammatikát a szemantika szabályozza, hanem ennek a fordítottja is: az értelem grammatikalizálódik. Ez hívja életre azokat a szövegeket, amelyekben a szemák morféimák módjára viselkednek. A versbeszéd ideális esetben csak olyan szemákat hoz kapcsolatba egymással, amelyek nem lépnek ki egy bizonyos morfológiai kapcsolatrendszer konkrét paradigmájának határai közül. Az egyik szemától a másikba való átmenet vagy egy meghatározott tőmorfémától azokhoz a segédmorfémákhoz való átmenetet jelenti, amelyekkel az előbbi képes összekapcsolódni, vagy megfordítva, áthelyezést jelent egy meghatározott segédmorfémától (tegyük fel, egy prefixumtól) a vele kombinálódó tőmorfémákhoz. A paralelizmusokat konstruáló költői műnek a terjedelme jelentős részében (Hlebnyikov *Заклятие смехом* című műve), vagy kisebb egységeiben meg kell ismételni legalább egy önálló jelentéssel bíró (resp. segéd-) morféimát a variálódó segéd- (resp. önálló jelentéssel bíró) elemek készletével együtt – vö. a népdalok morfológiai szerkezetével:

Отпросилась Катенька [...]
 С МОЛОДцами поИГРать.
 Вот ребята МОЛОДы
 ЗаИГРали во ИГРы.
 (SZOBOLEVSZKI, 4. k., 214. sz.)

ПЕРЕдрог-ПЕРЕзяб добрый молодец.
 (SZOBOLEVSZKI, 1. k., 19. sz.)

Még egy példa ugyanebből a sorozatból:

*ПереБОР, переБОРчик мой,
ПереБОР серебряный!*

Míg a részlet első sorában a morfológiai és szemantikai egységek kölcsönös kapcsolatba hozásának a költészetre jellemző mechanizmusa működik (egy fő megismétlése más-más környezetben), addig a második sorban a tipikusan költői fonológiai-morfológiai kapcsolatok aktivizálódnak (többek között a korábbiakban ismétlődő *bor* morféma összekapcsolása a *br* kvázimorfémával a *серебряный* szóban).⁷⁹ A szöveg hol a nyelvi egységek morfológiai-szemantikai, hol fonológiai-morfológiai elrendezésével él, és így elkerüli a monotóniát, nem veszíti el azonban költői önazonosságát.

A morfológiai-szintaktikai és a szemantikus síkok kölcsönös kapcsolatáról szólva Roman Jakobson megalapozottan beszélt arról, hogy a versbeszéd a szelekció tengelyét a kombináció tengelyére vetíti,⁸⁰ ugyanakkor ez a meghatározás kiegészítést és pontosítást igényel.⁸¹ A nyelvi elemnek (legyen ez mondjuk a *перебор* szó) a versbeszéd által végrehajtott szelekciója automatikusan maga után vonja azon paradigma szintagmatikus tengelyének explikálását, amelyhez ez az elem tartozik (*перебор, переборчик*). A szöveg a paradigmátika csapdájába esik. A szintagma ahelyett, hogy különböző szavakat kombinálna, egyetlen szóforma különböző morfológiai egységeit kombinálja.⁸² A paradigmák közötti viszonyok paradigmán belüli viszonyokká változnak.

A verses mű számára azonban van kiút a paradigmátikus zártságból. Egy sík kisebb-nagyobb terjedelmű egységeinek „horizontális” lingvisztikai kapcsolatait a verssorokban nem korlátozzák speciális behatárolások. Amikor a költői szöveg, mondjuk, valamilyen névszó paradigmáját bontja ki, akkor nem a szemantikai, hanem a morfológiai kritériumok irányítják. De ha ehhez a névszóhoz ige kerestetik, vagyis a névszóból és az igéből szintaktikai szerkezet alakul, akkor ez nem rendelődik alá formális tilalmaknak, az értelem alapján valósul meg. Nem lenne teljesen pontos, ha azt állítanánk (mint Sz. T. Zoljan),⁸³

⁷⁹ Vö. az egyidejű fonológiai-morfológiai-szemikus szerveződéssel Blok lírájában (a *прохожий* [...] *проходил* típus) – a példákat lásd E. Ю. КУКУШКИНА: О предпосылках паронимии в лирике А. Блока. = Проблемы структурной лингвистики. 1979. Москва, 1981. 195.

⁸⁰ R. JAKOBSON: Linguistics and Poetics. = Style in Language. Ed. by T. A. Sebeok. New York–London, 1960. 358.

⁸¹ Vö. a jakobsoni költészetmeghatározás specifikumának elégtelenségére vonatkozó megjegyzésekkel: N. RUWET: Limites de l'analyse linguistique en poésie. = Languages 1968. N 12. 56–62.

⁸² Vö. Gaszparov megfigyelésével: „a versben mindenütt kevesebb szavak közötti kapcsolat van, mint a prózában...” (М. Л. ГАСПАРОВ: Ритм и синтаксис: происхождение „лесенки” Маяковского. = Проблемы структурной лингвистики. 1979. Москва, 1981. 165.)

⁸³ Vö. „A költői szöveg szerkezetét úgy lehet vizsgálni mint a szegmensek ismétlésén alapuló absztrakt kompozíciós struktúra és a nyelvi szemantikai struktúra együttműködésének eredményét. Azonban ez utóbbinak a szerveződése másféle szabályoknak van alárendelve, amelyeknek megfelelően ugyanannak a szegmensnek az ismétlése semmiféle verbális szöveget nem tud megszervezni.” – С. Т. ЗОЛЯН: О принципах композиционной организации поэтического текста. = Проблемы структурной лингвистики. 1983. Москва, 1986. 70.

hogy a (tiszván szimmetrikus kompozícióként értett) költőiségnek a természetes nyelv használati szabályaival kell kompromisszumot kötnie, s ezzel együtt csak törekedhet az adekvát nyelvi megtestesülésre, ám soha nem érheti el véglegesen. Valójában a költészet szintagmatizált paradigmáinak érintkezési pontjain joga van a szövegnek arra, hogy csak szöveg – semmilyen módon meg nem jelölt kommunikátum – legyen, s ezzel ne mondjon ellent önmagának, ne sértse meg a poetogenezis normáit.

Az eddig elemzett, morfémák és szémák közötti megfelelésekkel a költészetben analogikusak azok a megfelelések, amelyek a grammatikai és az értelmi síkok többi egysége közt tapasztalhatók.

A verses mű valamennyire önálló részletében megjelenő igekészlet általában egyetlen névszóval kerül kapcsolatba, vagy éppen ellenkezőleg, egy igei jelentés létesít kapcsolatot néhány nominatív jelentéssel.⁸⁴ A költői beszéd így ugyanakkor megmutatja az őt felépítő szóformák szintaktikai valenciáját.⁸⁵ A megnevezett típusokból az elsőnek a következő a költői felépítése:

Я ПОЙДУ с горя во зеленый сад,
Я СОРВУ, млада, со клена листок,
НАПИШУ ль я другу грамотку...
(SZOBOLEVSZKIJ, 4. k., 853. sz.)

A verses szövegbe illesztett mondatoknak egy témájuk és számos rémájuk van, vagy fordított sorrendben: egy csomó témájuk van, amelyek együttesen alkotnak kontrasztot a rémával. Az imént idézett verssorokban a téma két összetevőből áll és a szavak egyenes szórendben szerepelnek benne (*Я пойду, Я сорву*), a réma pedig egyösszetevőjű és szintaktikai inverzió fejezi ki (*Напишу ль я*). Vö. a költői mondat konstruálásának alternatív módjával:

Слезно сплакала-рыдала,
Со слез речка протекла,
Быстра реченька, Казарка;
На ней мостик намощен,
На ней мостик намощен,
На точеных на столбах,
На точеных, на злаченых,
На серебряных кольцах...
(SZOBOLEVSZKIJ, 4. k., 466. sz.)

⁸⁴ Érthető, hogy a verses szövegek kutatói miért beszélnek névszói és igei költői stílusról. Lásd pl. Вяч. Вс. ИВАНОВ: Проблема именного стиля в русской поэзии XX века. = Slavica Hierosolymitana 1981. vol. V–VI. 277–287. – Ю. М. ЛОТМАН, i. m. 25–31.

⁸⁵ Vö. С. Т. ЗОЛАН: О семантической структуре поэтического текста. = Русский язык как объект структурно-типологического изучения в национальных республиках. Ереван, 1979. 37–38.

Itt a folyamatos igével (*рыдала*)⁸⁶ manifesztált téma egyösszetevőjű, és a befejezett szemléletű réma áll több tagból.⁸⁷ Ami magának a rémának a belső felépítését illeti, benne egy akcionális szintagmához (*речка протекла*) egy sor különféle, az állapothatározó szintagma társul (*быстра реченька, мостик намощен* stb.).

Egy önmagában vett verses mű az értelem grammatikalizálásának különböző változatait részesítheti előnyben, azaz előtérbe helyezheti vagy a morféimák vagy a szóformák vagy a szintagmák vagy a mondatok sajátos szerveződését vagy akár egyszerre többet is ezekből az egységekből, gyengítve/megerősítve ezzel a költőiséget.

Ha az elmondottakat formalizálni akarjuk, akkor a vizsgált morfológiai-szintaktikai paralelizmusok a következőképpen írhatók le: $(x : \bar{x}_1) : : (x : \bar{x}_2) : : (x : \bar{x}_i)$, ahol az x a bármilyen szintű egymással szembenálló grammatikai kategóriák egyike (tő-/segédmorféma, névszó/ige és így tovább), az \bar{x}_1 , \bar{x}_2 , \bar{x}_i pedig az adott ugyanolyan szintű ellenkategóriák halmazát jelenti. Ez a formula (nevezük bázisformulának) a költői beszéd fonológiai-prozódiai párhuzamait is leírja, s részben az egy versben megjelenő valamilyen fonéma (fonémacsoport) különböző fonológiai láncokban való periodikus megjelenését is.

Különleges verstani esetekben, például a háromszótagú egységeknél a bázisformulának át kell alakulni: $(x : \bar{x}) : : (x : \bar{x}) \dots$, itt az x a hangsúlyos szótag, az \bar{x} -ek pedig a hangsúlytalanok, amelyek megőrzik saját terjedelmüket. Hangsúlyozni kell, hogy az ilyen teljes szimmetria csak egy a költészet szillabikus szerveződésének változatai közül. A bilinaversre, a hangsúlyos tagoló versre, a hangsúlyos verselésre⁸⁸ a bázisformula marad érvényes. És a háromszótagosok maguk sem zárják ki az \bar{x} variálódásának lehetőségeit az anakrusisokban és a klauzulákban.

A költői paralelizmusok felépítésében az egymással kontrasztot alkotó elemek páirjai vesznek részt; ezek a párok abból az okból kerülnek egymás mellé, hogy bennük valamiféle x báziselem ismétlődik meg (határesetben a verssorokban az x és az \bar{x} egyaránt megjelenik). A költészetet áthatja a **szembenállók egymás mellé állításának** jelensége.

⁸⁶ A befejezett *стлакала* ige a *стлакала-рыдала* kapcsolatban a szöveg folyamatosságának következménye, maradványjelenség, amely a dal idézett részletét az ezt megelőző résszel még inkább összekapcsolja:

Я до тех пор провожала,
Где скончалась любовь;
Где скончалась, распрошлась,
Слезно *стлакала* по ем.

⁸⁷ A folyamatos/befejezett igemód viszonyáról egyfelől és a mondat témájáról/rémájáról másfelől részletesen lásd Б. М. ГАСПАРОВ: О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте. = Ученые записки Тартуского госуниверситета. Вып. 482. Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии. IV. Тарту, 1979. 120.

⁸⁸ A megnevezett verselési rendszerekről lásd М. Л. ГАСПАРОВ: Современный русский стих. Метрика и ритмика. Москва, 1974. 220., 398.

Most már válaszolni tudunk arra a kérdésre, hogy a költői beszéd egy paralelizmus kimerítése után miért tér vissza annak kezdőüteméhez, s hogy a verssorokban a második paralelizmus valamely ponton miért lép vissza elkerülhetetlenül a megelőző szövegrészhez. A költészetben a második és az első paralelizmus ugyanazon elv alapján kerül kapcsolatba, mint az első paralelizmust alkotó elempárok. Ez a következőt jelenti: (a) a második paralelizmusnak ellentétes részeket kell tartalmazni, (b) e részek egyike egyidejűleg része az első paralelizmusnak is. Mivel az első paralelizmus minden részében megismétlődik az *x*, így ez a szövegek zárt egysége a második paralelizmusban is megjelenik.

Ennek a résznek a lezárásaként visszatérünk (a verses művészet szellemében) a költőiség korábban megvizsgált koncepcióihoz.

Nem állíthatjuk – Zsirmunzsikijjal egybehangzóan – azt, hogy a költői szöveg fonetikai strukturálása az elsődleges, hogy a grammatikai strukturálást a fonetikus hívja elő. A verssorok fonológiai-prozódiai és morfológiai-szintaktikai rendezettsége teljesen egyenrangú, mivel ugyanazon mechanizmus működése révén jönnek létre, amelyet „vertikális rekurrenciának” nevezünk.

A formalizmus és nyomában a modern verselmélet a versbeszéd hangtanát abszolutizálta. Az a Tomasevszkij, Tinjanov és mások által hangoztatott gondolat, hogy a költészet a verbális jelek hangalakjából kiindulva kelt szemantikai hatást, meglehetősen leegyszerűsíti a dolog lényegét (vö. ennek a tudományos vonalnak a folytatásával: ahogy A.-J. Greimas írja „a kifejezés és a tartalom síkjának kötelező korrelációja”⁸⁹ specifikussá teszi a költészet szemiotikáját). Valójában a verses művészet értelmi dinamikáját nemcsak a hangzásnak a jelentésre gyakorolt hatása határozza meg, hanem a tartalom síkjának grammatikalizálódása is, ami ugyanakkor nem változtatja a költői szöveget a morfológiai-szintaktikai paradigmák iskolás összegzésévé (ez akkor történhetne meg, ha a verssorok valóban csak a szelekció tengelyének a kombináció tengelyére vetülései lennének), hiszen a verses szöveget a kisebb grammatikai egységek nagyobbakká integrálásakor nem kontrollálja semmilyen sajátos szabály.

Míg az az eljárás, hogy a kutatók a versbeszéd fonetikájára összpontosítanak, a poetogenezist egyszerűsíti le, addig a költői szöveg ornamentális (Ejchenbaum) – minden verbális egység kölcsönös hasonlóságát valló – felfogása a részlegest az általános rangjára emeli, a poetogenezis egyes eseteit univerzális jelentőséggel ruhazza fel. Jóllehet valójában a költői imperatívusz a szembenállás egymás mellé állítását követeli meg, amely távolról sem minden esetben eredményez szimmetriát és kongruenciát – csak akkor, amikor egy oppozíció mindkét tagja a másik oppozíció mindkét elemével állítódik egymás mellé. Mindazonáltal a poetogenezis szükséges és elégséges feltétele: egy elem különböző oppozíciókban való megismételhetősége.

⁸⁹ A.-J. GREIMAS, i. m. 7.

5. A próza

Egy kisebb terjedelmű egységtől az ugyanazon a szinten elhelyezkedő nagyobb terjedelmű egységhez való átmenet (a lehető legáltalánosabb formában) konjunkciót jelent (a szóforma összegzi a morfémákat, a szintagma a szóformákat; a szemák az argumentumok vagy a predikátumok jelentéseiben egyesülnek, a predikátumok együttesen teszik ki a propozíciót). Ebből következik: a prózai „horizontális” rekurrencia a szövegteremtés minden lépésénél másodlagosan aktualizálja a megelőző lépésben megvalósuló diszjunkciót. Amennyiben a diszjunkció – tegyük fel – egy önálló jelentéssel bíró és egy segédmorféma szétválasztásában érvényesül, akkor ez a szerepe a szóformákban is újra érvényesülni fog. Ezért ekvivalens a prózában a szóforma és a morféma, a szintagma és a szóforma stb.

Így a prózai szöveg szavait az értelem a morfémákhoz hasonló módon determinálja – a szavak jelentéssel rendelkező szóformákra és segédszóformákra esnek szét (nevezzük őket így), amelyek közül az előbbiek funkciója a beszéd tárgyára való rámutatás, az utóbbiak pedig az adott tárgyak jellemzőit variálják. Ennek a folyamatnak a legegyszerűbb példája a varázsmese nyitóformulája (AFANASZJEV, 1. k., 141. sz.):⁹⁰

В некотором царстве, в некотором государстве жил-был старик со старухой.⁹¹

A *царство-государство* [cárság- királyság] szókapcsolatban az első elem a referenciális valóságról szóló információt hordoz, ugyanakkor a második elem nem hoz a beszédbe új jeltárgyat, vagyis végső soron nyelven belüli (szinonim) viszonyra kódolja át a referenciális viszonyt. Ugyanez a helyzet ennek a mesei formulának az igéivel (a *был* [volt] a *жил* [élt] szinonimája). A prózai szintagma névszói és igei részei metaszavakká alakulnak át, amelyek önálló jelentéssel bíró és segédszóformákból jöttek létre.

A művészi próza a költészethez hasonlóan a szelekció tengelyét a kombináció tengelyére vetíti. A prózai és a költői projekció kardinális különbségének oka a szelekció elveinek eltérésében rejlik. A versekben például egy tő használata, ahogy ezt már említettük, a tő affixumparadigmájának feltárásával és szintagmatizációjával jár együtt. A versbeszéd nem halad előre (a morfémaláncolatoktól a szóforma-láncolatok felé), hanem egy helyben topog. A prózai mű szerzőjére másfajta paradigmatcsapda leselkedik. A lépésről lépésre haladó fokozatos moz-

⁹⁰ Itt és a továbbiakban az Afanaszjev-gyűjtemény alapján idézzük a meséket: А. Н. АФАНАСЕВ: Народные русские сказки (1855–1963). т. 1–3. Москва, 1957.

⁹¹ Ez a formula a magyar népmesékben szereplő „Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy öregember meg egy öregasszony” formulának felel meg; Szmirnov további elemzése miatt közöljük a csaknem szó szerinti fordítást is: „Valamely cárságban, valamely királyságban élt-éldegélt [élt-volt] egy öregember egy öregasszonnyal.” – *A ford.*

egyike (pl. a névszó is, az ige is), köteles eljátszani a kisebb mértékű egységek szerepét (az önálló jelentéssel bíró és segéd morfémák szerepét). Vagyis a művészi próza azt követeli meg, hogy a – tegyük fel – koreferens névszókból álló paradigma adja át a helyét a koreferens igékből felépülő paradigmának a szintagmatikus tengelyen.

Mindkét ilyen típusú paradigma különböző jelentésű egységeket foglal magába: (*cárság* : *királyság*) : : (*élt* : *volt*). A próza jelenségének elemi formulája tehát a következő: ($x : x_1$) : : ($\bar{x} : \bar{x}_1$). A költészettel ellentétben a prózaművészet **szembeállítja az egymás mellé rendelt csoportokat**.⁹⁶ A prózai paralelizmus a kontraszt alapul: a két nyelvi egység összehasonlíthatóságát biztosító műveletek később megismétlődnek az előbb használtakkal alternatív nyelvi egységeken.

A versművészethez hasonlóan a második prózai paralelizmus az elsővel azon példa alapján kapcsolódik össze, amelynek alapján az első paralelizmus tagjait kötötték össze, bár a versben és a prózában ebből egymást kizáró eredmények születtek.

A prózában az a helyzet, hogy a második paralelizmus komponensei (a) egymás mellé állítódnak és (b) együttesen szembenállnak (valamilyen jellemzőjük alapján) az első paralelizmus komponenseivel. A külső paralelizmus olyan komponens fajtával rendelkezik, amilyen a belső paralelizmus esetében nem volt jelen, ennek eredményeképpen a prózaművészet középpontjába egy új kategória kerül. Ez egyaránt releváns a mikro- és a makroparalelizmusok tekintetében.

Vizsgáljuk meg a prózaszövegben a kifejezés és a grammatikai manifesztáció síkjának kapcsolatait.

A prózában a morfémák nemcsak a fonémákat, de a szótagokat is irányítják. A morfémának ebből következően meg kell mutatnia, hogy képes a szótagokat hangsúlyosakra és hangsúlytalanokra osztani. Másképpen szólva, egyazon osztály morfémái a prózában úgy váltakoznak, mint a hangsúlyosak és a hangsúlytalanok. A mesekezdetben *Жили-были старик со старухой* az első szópárnál a hangsúly a törmorémákra esik és a posztfixumokról hiányzik, a második párnál pedig éppen a posztfixumokra kerül. Ennek köszönhetően a megnyilatkozás mindkét részén belül fennáll az egybevethetőség, a két rész azonban egymással szembeállítódik. Az, hogy a leírt folyamat elsősorban a mű kezdőszegmentumán érzékelhető, azzal magyarázható, hogy a műkezdeteknek a szöveg egészen kis részében kell kialakítani a művészi egész tipológiai befogadásának inerciáját, s minimális nyelvi egységeken szükséges szemléletessé tenni a szövegképzés módszerét.

Az ütemcsoportok a maguk részéről nem a szintagmák, hanem a szóformák kontrollja alá kerülnek. Az ütemcsoport így a szótaggal lesz egyenrangú. Ugyan-

⁹⁶ Vö. a két gondolkodásmód elemzésével, amelyek a következő formulákra vezethetők vissza: „seul ce qui ressemble diffère”/„seuls les différences se ressemblent”. – G. DELEUZE: *Simulacre et philosophie antique*. = Uő: *Logique du sens*. Paris, 1969. 292–324.

azon lexikai-grammatikai osztály szóformáinak halmaza a prózabeszéd intonációjának területén az ütemcsoportok hangsúlyos, illetve hangsúlytalan pozícióinak egyaránt megfelel. Valamely ütemhangsúllyal felruházott és az e hangsúly feletti rendelkezés jogával megerősített lexiko-grammatikai kategória később ezt a hangsúlyt elveszteni kényszerül.⁹⁷ Például (AFANASZJEV, 1. k., 130. sz.):

... когда реки текли *молочные*, берега были *кисельные*, а по полям летали *жареные* куропатки.⁹⁸

Az első két mondatban a mellékneveket igék választják el a névszóktól és ezzel egyidejűleg ebben a hangsúlyos helyzetben a melléknevek kapják meg az ütemhangsúlyt, azonban a harmadik mondatban a melléknév a meghatározandó szó előtt áll, s így gyenge pozícióba kerül. A harmadik mondat két szintagmából alakul ki: *a по полям летали // жареные куропатки*. [a mezők felett pedig repültek // a sült madarak]. Az első szintagmában a ritmusképző hangsúly a névszói komponensre kerül, mivel éppen ez a komponens van szembeállítva a megelőző közleménnyel: *a по полям*. A második szintagmában is a névszóra (*куропатки*) kerül az ütemhangsúly, itt a névszó a normának megfelelően a melléknevet követi.

A kifejezés síkjának fennmaradó egységeire nem térve ki megállapíthatjuk, hogy a prózától egyáltalán nem idegen a meglehetősen szigorú rendezettség, amely azonban csak nehezen érhető tetten, mivel a prózabeszédben az ismétlődő egység nem állítódik a rákövetkező mellé, mint a költészetben, hanem szemben áll vele (a legutóbbi példánkban az ütemhangsúly melléknevekre helyezése az ütemhangsúly névszókra helyezésével alkot kontrasztot).⁹⁹

A másik fontos, nem mellőzhető következtetés az, hogy a prózaszövegek hierarchikus szerkezetében, ahol a determináló elemek a tőlük függő elemekkel úgymond rézsútosan kapcsolódnak össze (morféma – szótag stb.), minden uralkodó szint elmarad fejlődésében az alárendelt szinttől: a grammatikai manifesztáció megelőzi az értelmet, a fonológiai-prozódiai kifejezés megelőzi a szintakszist. A prózaművészet és az egyszerű additivitás – az egyik szó másikhoz fűzése – között semmi közös nincs.

⁹⁷ Vö. azzal a megállapítással, hogy a „frázishangsúlyok” a mese előadásának folyamatában nem kötődnek időhöz, csak vagy a névszókhoz vagy az igékhez: Л. САУКА: Интонация в сказке. = Фольклор. Поэтическая система. Москва, 1977. 225.

⁹⁸ „Amikor tejfolyók folytak, a partok ciberéből voltak, a mezők felett pedig sült madarak repültek” – kb. a „tejjel-mézszel folyó ország” formulának felel meg; a pontos szintaktikai szerkezet még a szó szerinti fordításban is visszaadhatatlan. – *A ford.*

⁹⁹ Vö. annak tagadásával, hogy a prózai intonálás szerkezetében jelen lenne a dualitás: J. MUKAŘOVSKÝ: Intonace jako činitel básnického rytmu. = J. M.: Kapitoly z česke poetiky. I. Praha, 1948. 182–183. – Az e nézetek kapcsán kialakult vitáról lásd: H. EAGLE: The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure. = Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle. Ed. by L. Matejka. Ann Arbor–Michigan, 1976. 523–524. – М. ЧЕРВЕНКА: „Фоническая линия”. Мукаржовского и интонационный анализ стиха. = Russian Literature 1982. XII–3. 227–266.



Ez ugyan aligha magyarázza meg, de határozottan az első helyre teszi az egyenértékűsítést, s ezért további kérdéseket vehetünk fel: mi is az egyenértékűsítő mechanizmus lényege, vagyis honnan ered és miért kötelező érvényű (hiszen a poétikai funkció nem valósulhat meg az egyenértékűség elvének realizációja nélkül).

Mint ismeretes, a poétikai funkcióval bíró közleményben minden egyéb funkció, s elsősorban a leglényegesebb, a referenciális, alárendelt szerepet kap, esetleg fel is számolódik. (Ha az adott közlemény esetében beszélhetünk egyáltalán poétikai funkcióról.)⁴ Ismeretes továbbá az is, hogy a referenciális funkció alárendelése vagy megszüntetése a közleményre magára, annak sajátosságaira, „anyag-szerűségére”⁵ tudja irányítani a figyelmet, de ettől még nem kell feltétlenül a poétikai szférába sorolnunk az adott közleményt. Referenciális funkció hiányában a közlemény rendelkezhet esztétikai funkcióval (Mukařovský felfogásában)⁶ vagy válhat hétköznapi, fizikai tárgygyá, különféle szimptomák hordozójává, s ezáltal bármilyen egyéb információ forrásává.

A szimptóma a jel státusza és a jel referenciájának státusza közötti, átmeneti helyzetben van: már nem tárgy (referencia), hanem a tárgy egyes megnyilvánulásai (sajátosságaival) azonos, de még nem is jel, hiszen túlságosan szoros kapcsolatban van az adott tárggyal. A láz vagy az arcpír nem betegség, de – mivel ezeket a tüneteket a betegség váltja ki – annak manifesztációja (kifejezési síkja). Mivel magával a betegséggel egyik sem azonosítható, így ha valakit meg akarunk téveszteni, és mesterségesen idézzük elő a lázat és az arcpírt, akkor jelként is felhasználható mindkettő: a lázat és az arcpírt szimptomaként tüntethetjük fel, önmagunkat pedig betegnek tethetjük. A szimptóma egyrészt különbözik a tárgytól, másrészt azonban szoros kapcsolatban van vele, s ez együttesen biztosítja, hogy a szimptóma a jel elemi sajátosságaival rendelkezzen: jelentéssel bír, hiszen nem önmagára, hanem a létrejöttét előidéző jelenségre utal. Így a szimptomáról nemcsak azt mondhatjuk, hogy nincs megfosztva a referencialitástól, hanem azt is, hogy éppen ellenkezőleg: feltétlenül megköveteli a referencialitást. S a referencialitástól könnyebb megfosztani a jelet, mint a szimptomát.

⁴ Az első meghatározás alapján a jakobsoni poétikai funkció voltaképpen Mukařovský „esztétikai funkciójának” a szóbeli üzenetre történő korlátozásaként fogható fel. – Lásd Я. МУКАРОВСКИЙ: Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. = Труды по знаковым системам. 7. Тарту, 1975. – különösen 250–255. 280–290. (Magyarul: JAN MUKAŘOVSKÝ: Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények. Ford. *Lőrincz Irén*. = Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban. Budapest, 1988. 54–108.) Mukařovský egyrészt Utitc gondolatát fejleszti tovább a funkciónak a „tárgy izolálására” való képességéről, másrészt Rotschildét, aki szerint „az esztétikai funkció az adott tárgyra történő maximális koncentrációt jelenti”. (i. m. 255.) Mukařovský máshelyütt (lásd i. m. 280–282.) az irodalomról és a tematikus (képző-) művészetekről szólva, egyértelműen rámutat a „tárgyi kapcsolat” (referenciális funkció) gyengülésére (ha nem is a megszüntetésére): „a művészi alkotás nem utal arra a valóságra, amelyet ábrázol.”

⁵ Vö. LALEWICZ, 1973. i. m. 30.

⁶ Lásd MUKAŘOVSKÝ, i. m.

Ha a „koncentráció a közleményre magáért a közleményért” feltételt kategorikusan fognánk fel, vagyis úgy, hogy ez megköveteli minden más funkció és mindenfajta referencialitás (a szimpptomáét is beleértve) megszüntetését, akkor vagy egy bármilyen referenciától mentes közleményt kapnánk, vagyis voltaképpen nem is közleményt, vagy olyan speciális közlemény jönne létre, amely önmaga referenciája lenne, pontosabban kifejezve: olyan közlemény keletkezne, amelynek jelei önmaguk referenciái lennének, vagy pedig referenciaként szerepelve önmaguk jeleinek tekinthetnénk őket.

Az önmagára utaló és önnön referenciáját jelentő közlemény esetében a referenciális funkciónak a közleményen belülről (és nem kívülről) kellene irányulnia – a közlemény így megkettőződött lenne, vagy legalábbis kettős szerepet kapna: egyszerre lenne közlemény, mint olyan, és ennek a közleménynek vagyis önmagának a referenciája. A kérdést ezek után a következőképpen tehetjük fel: milyen módon kettőződik meg egy közlemény, és mi történik eközben a közlemény két szintjén – a tárgyi világ (vagy: a referenciális jelentések) és a nyelv (a jelrendszer) szintjén.

Az önmagára utaló közleménynek legalábbis abban az értelemben kell megkettőződnie, hogy egyrészt a jelnek (vagyis annak, ami utal), másrészt a tárgynak (vagyis annak, amire a jel utal) pozícióját töltsse be. Tárgyként elveszti referenciális funkcióját és megszűnik közleménynek lenni, szemiotikai értelemben pedig egyszintűre csökken és jel nélküli valósággá válik. Utalóként újból megszerzi saját referenciális funkcióját de legalább egyvel magasabb szinten, és úgy, hogy ez a funkció nem kívülről, hanem a jel nélküli valóság szerepében lévő önmagára irányul. Másképpen szólva, ebben a szituációban a közlemény önmagából építi fel önnön valóságát és e valóság jelét is. Egy levél formában írott elbeszélés valósága valamilyen (valódi vagy fiktív) levél, a jele pedig ugyanennek a levélnek a bevett formája. Az elbeszélés így természetesen egyik esetben sem lesz levél: a tárgyi szinten nincs jeljellege és referenciális funkciója, tehát jelből tárggyá válik, a jelszinten pedig már nem tárgy, de nem is maga a jel, tehát jelekből felépült közleményből a jelekből felépült közlemény jelévé válik. Végeredményben az önmagára utaló közlemény a második szintű jelnek (a jel jelének) pozíciójában szerepel, amelynek a referenciája maga a jelentett objektum pozíciójában lévő közlemény. Az elbeszélés = jellel tartalma a levél tárgyasult formája, a „levélként való megjelenés” lesz, és nem ennek a levélnek a tartalma.⁷

⁷ A referencialitás kérdéseinek keretein belül maradván a közleménynek a közleményről szóló közleményével lenne dolgunk [lefordíthatatlan formula: „сообщение сообщения об (со)общении” ahol a *сообщение* jelentése a ‘közlemény’, az *общение* szó a ‘párbeszéd’, a *со-* prefixumé pedig ‘együtt, közösen’ – *A ford.*], ahogy Osolsobé mondja, lásd IVO OSOLSOBÉ: Dzieło dramatyczne jako hierarchiczna struktura komunikacyjna (Wariacja na temat definicji dzieła dramatycznego Otakara Zicha). Prezložyla Halina Prochiewicz. = Teatrológia czeska. Antológia. Wybor, wstęp i opracowanie Eleonora Udalska. Katowice, Uniwersytet Śląski 1981 (1970). 238. – Vö. ezzel a kérdéssel kapcsolatban a „formális mimetizmus” Lalewicz által kidolgozott problematikájával (JANUSZ LALEWICZ: Mimetizm formalny naśladowania w komunikacji literackiej. = Tekst i fabuła. Studia pod redakcją

hogy ahhoz, hogy a tárgy teljességgel önállóvá és jelentéssé válhasson, meg kell kettőződnie, illetve meg kell ismétlődnie saját, a jel szerepét betöltő attribútumaként, miközben ennek a jelnek a referenciája is marad egyben.⁹ A szövegképző folyamatok szempontjából ez a tárgy nevének (vagy legalábbis a szinonimiájának) a predikátum, a határozó, a jelző stb. pozíciójában történő, referencia nélküli ismétlést, a poétika szempontjából pedig az analitikus (tautologikus) jelző pozíciójában történő ismétlést jelenti. Az első pozíció (a referenciális) a közleményben valamifajta világot teremt, amely a szöveg határain kívül, a nyelven kívüli valóságban található. A második pozíció nem egyszerűen a szöveg határain belül tartja ezt a világot, de a nyelv rangjára is emeli, önmagáról szóló szöveggé alakítja át. Gyakorlatilag ez ugyanannak a valaminek a predikáló pozícióban történő ismétlést jelenti, végeredményben tehát egy kettős szövegű, tautologikus konstrukciót.

Térjünk át a példákra.

„A Földközi-tenger felől érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölt várost. Eltűntek a templomot a félelmetes Antonius-bátyával összekötő függőhidak, s az égből leereszkedő feketeség elöntötte a hippodrom szárnyas isteneit, a lóreses falú palotát, a piacot, a karavánszerájt, az utcákat, a tavakat ... Elveszett Jerusalaím, a hatalmas város, mintha sosem létezett volna. Mindent felfalt a sötétség, amely megriasztott minden élőlényt Jerusalaímban meg a város környékén. A félelmetes felleg a tenger felől érkezett, a tavaszi Niszán tizennegyedik napján, estefelé.”¹⁰

A gyakorlati stilisztika felől nézve meglehetősen hanyagul épül fel ez a részlet:

„A [...] tenger felől [...] sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölt várost. Eltűntek a függőhidak [...] Elveszett Jerusalaím, a hatalmas város [...] Mindent felfalt a sötétség, amely megriasztott minden(ki)t [...] A félelmetes felleg a tenger felől [...] tizennegyedik napján, estefelé.”

Még jobban látható ez egy tovább redukált változatban:

„A [...] sötétség eltakarta [...] a [...] várost. [...] Elveszett [...] a város. [...] Mindent felfalt a sötétség [...].”

⁹ Úgy gondoljuk, itt lehetőségünk nyílik annak megmagyarázására és megindoklására, hogy miért törekszenek a műalkotások az objektumok (tárgyi szint) kiterjedt leírására, s hogy miért lesznek a jelzők és a meghatározások szinte kötelező jellegűek. (Lásd a 8. jegyzetpontban.) A képző- (tematikus) művészetben a „leírás” vagy a „jelző” helyét a tárgyakkal együttjáró kiegészítő attribútumok foglalják el, s ezek az adott tárgy szemantikáját ismétlik meg. (Lásd a festészetben olyan motívumok elterjedését, mint a „lány *agyagkorsóval*”, „lány *nyúllal*”, kettős *tükörzöldés a tükörben* stb.; a mai húsvéti képeslapokon a „barka és *tojás*”, „*tojás és nyúl*”, a karácsonyi képeslapokon a „*fenyőág és virág*” motívumokat stb.) A filmben ilyen szerepet játszhatnak például egy objektum különböző perspektívái. (Vö. Jakobson megjegyzéseivel a filmes elbeszélés metonimikus jellegéről: R. JAKOBSON: *Upadek filmu? Tlumaczył Czesław Dondziło*. = *Estetyka i film*. Warszawa, 1972 (1933). – különösen 94–95.)

¹⁰ BULGAKOV, i. m. 406.

„A [...] tenger felől [...] sötétség [...] felleg a tenger felől [...] napján [...] estefelé.” [az eredetiben: *a nap végére*. – *A ford.*]

Ez a látszólagos „hanyagosság” éppen a leírásnak az autoreferencialitás elvén alapuló megszerveződésével magyarázható. A „sötétség”, „város”, „tenger”, „nap” szavak első előfordulásukkor a referenciális jelentést kapcsolják be a szövegbe, s ennek feladata az, hogy identifikálja és kialakítsa a világ tárgyi szintjét: „sötétség a Földközi-tenger felől”, „a helytartó által gyűlölt város”, „estefelé (*a nap végére*)”; a későbbi előfordulások pedig, az elsőkhöz képest, a predikátum vagy az appozíció pozíciójában szerepelnek, és ezzel valamiféle jelentést közölnek: a „(Földközi-)tenger felől [...] sötétség” egyszerre jelent „sötétséget” és „felleget a tenger felől”; a „(helytartó által gyűlölt) város” jelentése: „(Jerusalim, a hatalmas) város”; az „estefelé [*a nap végére*]” jelentése: „(a tavaszi Niszán tizennegyedik) napján”; a (Földközi-)tenger jelentése: tenger és így tovább. Az már a szöveg interpretációjának és strukturális aktualizációinak kérdése, hogy mit jelent valójában „a sötétség, amely sötétség” vagy a „sötétség, amelynek jelentése sötétség”, illetve a „város, amely város” avagy „a város, amelynek jelentése város” stb. Minket most pusztán ez a mechanizmus érdekel. Meg kell említenünk azt is, hogy maga Bulgakov is meglehetősen világosan explikálja ezt a mechanizmust a vizsgált részletet megelőző, 24. fejezet utolsó bekezdésében, ahol Margarita elkezd olvasni a Mester újra sértetlenné vált kéziratfüzeteit:

„A Földközi-tenger felől érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől gyűlölt várost ... Igen, a sötétség...” [A regény magyar fordításában nem szerepel ez utóbbi félmondat. – *A ford.*]

A regény huszonötödik fejezetéből, amely voltaképpen a Mester regényének egy, Margarita által olvasott részlete, ez az „Igen, a sötétség ...” félmondat hiányzik. Ezek az olvasó Margarita szavai, amelyek azt mutatják meg, hogyan kell értenünk a Mester regényének fejezeteit: a lényeg nem az ábrázolt világban (történetben), nem a referenciális jelentésekben van, hanem az ábrázolt konnotatív rend jelentéseiben. Az „Igen, a sötétség...” szavak nem atmoszférát teremtenek, hanem a „sötétség” jelentésébe való elmélyülést fejeznek ki.¹¹

Bár magától értetődik, hogy az autoreferencialitásnak nem kell feltétlenül ugyanakkor a lexémának az ismétlésén alapulnia, de a szemantikai azonosságnak meg kell valósulnia, vagyis ugyanannak a jelentésnek (szémának) meg kell ismétlődnie. A *Mester és Margarita* vizsgált részletében az utóbbi fajta ismétlések jóval gyakoribbak, mint a lexémaismétlések: a könnyen felfedezhető szinonimasorok mellett mint a „sötétség – feketeség – sötétség – felleg” „tenger felől – égből

¹¹ Ez az értelem bomlik ki a Mester regényének két egymást követő fejezetében, vagyis A Mester és Margarita 25. és 26. fejezeteiben, modifikált – transzformált – változatban pedig a Bulgakov-mű egészében. (De ez utóbbi esetben már lényeges lesz az egész sötétség = ‘sötétség’ paradigma, s ennek elsősorban a diakronikus, kölcsönös összefüggések alapján történő belső differenciálódása.)

(Erdőn át, mezőn át,
 Kék tengeren át.
 Ott hevert egy rudacska,
 Lucfenyőnek ága –
 Egy fenyőpallócska...)

Referenciális szempontból a vers első két sorát úgy kellene értenünk mint egy erdőn, mezőn (bár sokkal logikusabbnak tűnne a fordított, mező – erdő sorrend) végül pedig a tengeren keresztül vezető útról szóló közleményt, s ebben az esetben az utolsó három sort alogikusnak kellene tekintenünk. Ugyanakkor ez a közlemény semmilyen referencialitást nem követel meg, hanem egyazon szemának a többszöri ismétlésén alapul. Ezt a szemát az „át, keresztül” szóval azonosíthatnánk, a jelentését pedig úgy írhatnánk le, hogy „átkelés a másik oldalra, a mediális-túlvilági területen keresztül”. Innen nézve az „erdő”, a „mező” és a „tenger” szinonimák lesznek, és nem különböző helyek elnevezései. Ugyanígy egymás szinonimái a „жердочка” és a „досточка”, illetve a „еловая” és a „сосновая”; közös szemantikájuk a „medialitás, átmenetiség”, illetve az „átmeneti (sírontúli, veszélyes) szférához való tartozás”. Nem véletlenül szerepel a versben a „hever” ige sem: a vízszintes s különösen a fekvő pozíció szintén a medialitást és a halál szférájához való tartozást fejezi ki. Végeredményben a szövegben megnevezett valamennyi 'tárgy' és 'tulajdonság', beleértve az „át, keresztül” névutót is, a halál átmeneti fókuszának manifesztációja lesz.

Ez a példa különösen azért lesz érdekes, mert szemantikai értelemben nem is annyira szöveg (megnyilatkozás), mint inkább egyetlen, nem kifejezetten bonyolult, variálódó széma. Szöveg(megnyilatkozás)jellegét ez a példaként szolgáló vers (népdal) nem is annyira az egyetlen széma apróbb egységekre bontása miatt kap, hanem amiatt, hogy a széma hordozói a kifejezés síkján eltérnek egymástól. (A szinonimák közötti formális eltérésnek köszönhetően.) A szinonimia miatt ezek az egymástól eltérő jelentéshordozók a megkettőzött, jelentéses egységek státuszában maradnak, s megfosztatnak eközben önmön referencialitásuktól, a kifejezés síkján való különbözőségük miatt azonban ezek az egységek képesek a szöveggé szerveződésre. Mindazonáltal az így létrejövő szöveg igen sajátos lesz, nevezhetjük szövegkonstrukció-ismétlésnek, „szövegmásnak” is: kommunikációs egységként (szöveggént) viselkedik, bekapcsolódik a kommunikációs folyamatba, mindeközben azonban egy más szinten egészen másról szól – önmagáról mint a világ modelljéről.

A maga anyagi tárgyiasságában nem létezik a szövegben (nem pusztán a verbális szövegre gondolunk itt) tárgy (objektum) – a helyét a tárgy referenciális jelentésétől megfosztott neve foglalja el: a név referenciális jelentése a szövegbe a tárgyat, mint olyat, hozza be, s a név formális tulajdonságai a tárgy modális és anyagi sajátosságainak szerepét veszik magukra. Tehát ha egy képen például a vonal formáját a tárgy formájaként, a festék faktúráját a tárgy faktúrájaként „olvassuk”, akkor a verbális szövegben a nyelvtani nemet a tárgy nemeként, a

név hangzását a tárgy „hangzásaként”, a szöveg ritmusát az ún. ábrázolt világ ritmusaként foghatjuk fel.¹⁷

A tárgy nevének anyagi (fono-morfo-grammatikai) oldala a tárggyal összeolvadva az adott tárgy egyes sajátosságainak megfelelője (hordozója) lesz és a szimptóma státuszát kapja meg: a sajátosság már nem a tárgy, de még nem is konvencionális jel, annál is inkább, mert önállóságot szerezhethet és a tárgy metonimikus reprezentánsává válhat, a predikátum pozíciójába kerülve ezáltal.¹⁸

Magától értetődik azonban, hogy a „tárgy – tárgy neve” kapcsolat messze nem elégséges, mivel a szövegbe csak a nem meghatározott tulajdonságokkal rendelkező tárgy lép be. A név mint szimptóma, pontosabban mint az adott tárgy sajátosságainak összessége feltétlenül el kell hogy szakadjon a tárgytól, önállóvá és tárgy nélküli duplikátummá, a szintaxis keretein belül maradvá pedig predikátummá kell hogy váljon. Másképpen szólva, a névnek legalább egyszer meg kell ismétlődnie akár egésként, akár egyes, különálló sajátosságokként, és ezzel az ismétlődéssel kell „közölnie”, hogy éppen arról a hangalacról, nemről, számról, módról stb. van szó.¹⁹

¹⁷ A Jakobson által megkülönböztetett funkciók s különösen a poétikai funkció megalapozottságát vitatva Lalewicz azt mondja: „ez leginkább az adott sajátos organizációnak, és nem magának a közleménynek a funkciója: egyébként hogyan kellene azt értenünk, hogy a közlemény feladata voltaképpen önnön anyagiságának exponálása?” (LALEWICZ, 1973. i. m. 30.) Ugyanakkor azonban Lalewicz nem beszél az ebben a kérdésben rejlő problémáról. A közlemény exponált „anyagisága” a nyelvi kategóriákat (a grammatikust éppúgy, mint a szintaktikust és fonologikust) szemantizáló faktor szerepét játssza, s ezek a nyelvi kategóriák ennek köszönhetően a tárgyi világ tulajdonságaivá válnak, és így a „szövegszerúséget” közlik ezzel a világgal, hiszen enélkül ez a világ önmagában nem tenne szert szövegjellegre. Általában azt szokás mondani, hogy éppen a szöveg kapja meg a benne ábrázolt világ képét (ez a szövegszerveződés ún. ikonizmusa vagy mimetizmusa), de az itt kínált megfigyelések fényében egészen másféle kép rajzolódik ki. A szöveg formális sajátosságai, amelyek az egymásutániságok szemantikai tengelyére vetítődnek, az adott világ tulajdonságaivá válnak, a világ szemantikája pedig (vagyis egyik vagy másik tulajdonsága) a kifejezés formális síkjának pozícióját igyekszik elfoglalni. A duplikáció követelménye pedig e két tendencia kölcsönös megfeleléséhez (vagy helycseréjéhez) vezet, amit általában a „kifejezés és a tartalom síkjának egységeként” vagy a művészi jelszerveződés „motiváltságaként” szokás meghatározni. (Vagy még továbbá módon: a műalkotás különböző szintjeinek kölcsönös összehangoltságaként vagy ismétlődéseként.)

¹⁸ Ez a jelenség tiszta változatában fedezhető fel a népszerű csúfolódó rigmusokban („Володя! – А? – Свиныи в огороде!”, „плакса-вакса”, „ябеда-корябеда”, „жадина-говядина” stb.), amelyekben a második tag az első hangalaki ismétlése és deformációja, értelem nélkülisége pedig garantálja a kiinduló névkomplexum önállóságát (a lexikai jelentéstől való függetlenségét) és predikátumként való használatát. (Általában bántó, gúnyoló, néha becéző predikátumként.)

A megnyilatkozás grammatikus és szintaktikai szerkezetei is hasonló módon választódhatnak ki és kerülhetnek át a predikátum pozíciójába. Igaz ugyan, hogy a mindennapi gyakorlatban ez a jelenség csak kivételes esetekben figyelhető meg (és amennyire én tudom, a nyelvészek csak mostanában kezdek a jelenséget leírni), ugyanakkor az irodalmi gyakorlatban széles körűen elterjedt.

¹⁹ Ebben a vonatkozásban különösen jellemzőek például a szintaktikai ismétlések Blok lírájában. (Vö. a formális-lingvisztikai klasszifikációjukra tett kísérlettel: Е. Ю. КУКУШКИНА: Синтаксический повтор в лирике А. Блока. = Проблемы структурной лингвистики. Москва, 1983.) Figyelmesebb vizs-

Az autoreferencialitás elvét megvalósító közleményben, ahogy látható, sokkal összetettebb folyamat zajlik, mint egyszerűen az „egyenértékűség elvének a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére való vetítése”. Egyszerre történik meg az egyenértékűség hierarchikus tengelyének a kombináció tengelyére, illetve a kombináció tengelyének az ekvivalencia hierarchikus tengelyére való vetítése. Tehát egyetlen, egyirányú kivetítés helyett kettős, kétoldalú folyamat zajlik: a referenciális szint (vagy másképpen: a világ) arra törekszik, hogy megkettőződjön és hierarchizálja a létrejött duplikátumokat (a jelszintre fordítva őket), ugyanakkor pedig a tárgynev formális összetevőinek (komponenseinek) képzése természeténél fogva hierarchikus, és mint ilyen, szemantikai önállóságra és következetes rendre törekszik. Ha a megnyilatkozásunk tárgya például a ’sötétség’, akkor a predikátumok szintjén meg kell jelennie a ’sötétség’ szó valamely szinonimájának (vagy egy egész szinonimasornak), a kifejezés síkjának szintjén pedig a ’sötétség’ szónak hangalakilag vagy grammatikailag meg kell ismétlődnie. Ennek a mechanizmusnak csaknem pontos explikációját találjuk pl. Tuwim *Forrás* című versében, illetve Cvetajevánál a *Hó buckák*-ciklus „*Hebo kamio szgroby...*” című darabjában. Cvetajeva az Ilja és az Ehrenburg nevekből indítja el a variálódó szinonimasort (író társának, Ehrenburgnak szenteli az egész ciklust) és olyan motívumokhoz jut el, mint az ég, a vihar, a város, a vár, a női princípium. A kiindulásul szolgáló név fonogrammatikus oldala egy másik, a szinonimasorral azonos rangú, szintén tartalomként funkcionáló sorozatot indít el, amelyik az ’r’ hangnak és artikulációs sajátosságainak szemantizációja köré szerveződik.

Térjünk vissza még egyszer a második jakobsoni meghatározáshoz:

„A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti. Az egyenértékűség a szekvencia lényeges eszközévé lép elő.”²⁰

Az „egyenértékűség elve” s ennek „lényegisége” az eddig elmondottak alapján egy sokkal alapvetőbb elvnek, az autoreferencialitás elvének megvalósulása lesz. Végső változatában az autoreferencialitás elvének ugyanannak a valaminek az ismétlődéseként kell megvalósulnia és végtelenül, folyamatosan megkettőződő sorok létrejöttéhez kell vezetnie.²¹

gálat alapján kitűnik, hogy a Blok-szövegek világa – meghatározott szintaktikai szerkezetek együttese, a szüzséje pedig – ezeknek a szerkezeteknek a sorsa (transzformációi). Az adott szintaktikai sorokat kitöltő lexémák fakultatívak és nem világepítő: ugyanabba a szintaktikai pozícióba kerülve hasonlóvá válnak a formális kifejezés síkjához saját önálló értelem nélkül. (Pontosabban: lexikai jelentésük „felszínesnek” tűnik, valódi „mély” szemantikájuk pedig a szintaktikai pozíciójuk lesz – ez megmagyarázza Blok „szimbolikusságának” verbalizálhatatlanságát.)

²⁰ JAKOBSON: *Nyelvészet ...*, 1972. 242.

²¹ Hasonló gondolat van Jakobsonnál is: „Az ismétlés lehetősége, amit az egyenértékűség elvének a szekvenciára való alkalmazása eredményez, a költői közleménynek nem csupán összetevő szekvenciáit teszi megismételhetővé, hanem az egész közleményt. Az akár közvetlen, akár későbbi megismételhetőségének ez a képessége, egy költői közleménynek ez a maradandó dologgá való átválttatása, mindez valóban a költészet belső és valóságos tulajdonsága.” – JAKOBSON: *Nyelvészet ...*, 1972. 263.

A szelekció tengelye, ahogy ez Jakobsonnak a meghatározást megelőző példáiból következik,²² a közleményen kívül, a nyelvben helyezkedik el, s a közleménybe nem az ekvivalenciák teljes sora kerül be, hanem csak valamelyik a sor

Ugyanakkor a jakobsoni „megismétlés” vagy „megújítás” (pontosabban: reiteration – lásd JAKOBSON, 1960. i. m. 371.) mégiscsak intuitív kategória, illetve az elemzett példákban empirikus úton megfigyelt jelenség marad, így szükség van logikai megalapozására.

Ebben a vonatkozásban Szmirnov tette meg a következő lépést, aki a művészi beszédet úgy határozza meg mint a „megszakított ismétlés ismétlését” és a konverzió, illetve a rekurrencia terminusaival írja le.

„A művészi alkotás létrejötték a konverzió struktúráképző kezdetként való elismerése azért tűnik célszerűnek, mert ez a hipotézis megengedi, hogy azonnal, ellentmondások nélkül magyarázzuk meg a verbális alkotás olyan különböző sajátosságait, amelyeket – összességükben – nyilvánvalóan nem sikerül levezetni semmiféle logikai úton.

A művészi önteremtés konverzív mivolta azt jelenti, hogy az irodalmi szöveg felépülése során az adott és az új helyet cseréli. Így a szöveg rákövetkező (új) részének legalábbis valamilyen strukturális szinten az előző (adott) rész ismétlésének kell lennie. Azonban a maga részéről az adottnak is újjá kell válnia. Ezáltal biztosítatik az, hogy a szöveg lineáris előrehaladásába egy olyan harmadik láncszem kerüljön be, amely delimitatív funkciót tölt be, és az ismétlés megszakítására mutat rá ezzel (azzal, hogy valamilyen szabály alapján megváltoztatja a létrejövő elem belső felépítését). Ezután az ilyen módon kapott paralelizmus még egyszer teljes terjedelmében újraépül mint a művészi beszédben specifikus szuperszegmens egység, s ennek köszönhetően új minőségben szerepel a már korábban hellyel rendelkező (51. jegyzetpont, 146. oldal: „A szövegépítés konverzív útját a következő módon lehetne elképzelni:

(p – q) & (p – q) trans (p – q) # ((p – q) & (p – q) & trans (p – q)).”)

Ha elhagyjuk a logikai terminológiát, azt mondhatjuk, hogy a művészség a megszakított ismétlés ismétlésén, a kettős paralelizmuson alapul, amely minden jelentéssel bíró elem egymásutánján belül is és két egymásutániság között is megvalósul. Ahogy köztudott, a paralelizmus elsősorban Jakobson munkáiban volt a verbális alkotás alapvető struktúráképző eljárásának szerepébe emelve, Jakobson azonban nem vizsgálta azt, hogy a paralelizmus feltétlenül kettős – egyszerre intra- és interparalelizmus.

A vizsgált folyamat szemléletessé válik, ha a versbeszédhez fordulunk. Létrejöttének minimális feltétele az, hogy különböző szótagpozíciók valamiféle kiinduló kapcsolata (tegyük fel, egy gyenge és egy erős pozícióé) legalább egyszerűen reprodukálódjék, ezután pedig valamilyen módon (fonologikusan, intonációval, szintaktikusan stb.) jelezni kell az ismétlés végét, ami előkészíti a létrejövő struktúra (vagyis a sor) újraalkotásának lehetőségét egy új, kiterjedtebb szövegegység funkciójában.” – СМИРНОВ: Два типа ..., 1985. 19–20.

Szmirnov formulája még egy okból különösen értékes: a vizsgált művészi (s láthatóan nem pusztán a verbális) szöveg sokkal adekvátabb szegmentációját kínálja. Ebből következik, hogy a művészi közlemény nem egyforma, „elementáris” egységekre tagolódik, hanem különböző nagyságú (és szinten lévő) egységekre, az ilyen szegmentáció kritériuma pedig a „megszakított ismétlések” felismerése kell, hogy legyen.

²² „Mi a poétikai funkció empirikus nyelvészeti kritériuma? Közelebről, mi az az elengedhetetlen jegy, amely benne rejlik a költészet minden megnyilvánulásában? Ahhoz, hogy a kérdésre válaszolhassunk, vissza kell emlékeznünk a nyelvi viselkedésben használt két alapvető elrendezési módra, a szelekcióra és a kombinációra. Ha a „gyermek” a közlemény témája, akkor az angol beszélő választhat a meglévő, többé-kevésbé hasonló főnevek közül, mint *child* [gyerek], *kid* [kölyök], *youngster* [gyerkóc], *tot* [pici gyerek], amelyek közül bizonyos szempontból valamennyi azonos. Majd az e témára vonatkozó állítás kifejezéséül kiválaszthatja a következő szemantikailag rokon igék valamelyikét: *sleeps* [alszik], *dozes* [szendereg], *nods* [bóbiskol], *naps* [szundikál]. A két kiválasztott szó a beszédláncban kombinálódik. A szelekció az egyenértékűség, a hasonlóság és a különbözőség, a szinonimitás és az antonimitás alapján történik; a kombináció pedig az egymásutániságon (szekvencián) és az érintkezésen. A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti. Az egyenértékűség a szekvencia lényeges eszközévé lép elő.” – JAKOBSON: Nyelvészet ..., 1972. 241–242.

tagjai közül. Az autoreferencialitás elvéből azonban valami más következik: a szelekció tengelyének és az ekvivalenciák sorának egyaránt a közleményen belül kell elhelyezkednie, pontosabban – mindkettőnek a megnyilatkozás tárgyának referenciális jelentéséből és a tárgy nevének formális sajátosságaiból kell kiindulnia (megszületnie). Jakobson példáulit felhasználva (lásd a 22. jegyzetpontot) azt mondhatjuk, hogy így nem „A gyerek alszik”, hanem „A gyerek gyerekeskedik”-szerű frázis keletkezne. A szelekció tengelye a megnyilatkozáson belül, a megnyilatkozást elindító szóformán, annak szemantikáján és lingvisztikai sajátosságain keresztül szerveződik és határozódik meg, a kombináció tengelye pedig voltaképpen a szelekciós tengely lehetőségeinek többé-kevésbé kimerítő realizációja (verbalizációja).²³

Semmilyen alapunk nincs azonban arra, hogy kijelentsük: az, ami a kombináció tengelyén létrejön, szöveg vagy teljes értékű és jelentésű megnyilatkozás (közlemény) lenne. A duplikátumok effajta kivetítése és egymás mellé rendelése

Ebből a részletből világosan kiderül, hogy Jakobson a poétikai szerveződést szintén additívnak, az egyik egységet a másikhoz kapcsolónak tartja, függetlenül a „kombináció tengelyén” történő „egyenértékűsítéstől”. Az egyenértékűsítés, mint olyan, itt azt jelentené, hogy ha nem is „ugyanaz” kapcsolódik „ugyanahhoz”, de legalábbis „ugyanolyan az ugyanolyanhoz” vagy „egyenlő az egyenlőhöz”. Ugyanakkor valóban arról van szó, hogy „ugyanaz” kapcsolódik „ugyanahhoz”, de már egy magasabb hierarchiájú pozícióban. Az összekapcsolódás helyett itt „egymásraépülésről” van szó, pontosabban arról, hogy a soron következő egység az előzőt bekebelezi (vö. Szmirnov formulájával a „megszakított ismétlés ismétléséről” és a formula logikai levezetésével a 21. jegyzetpontban), a megkettőződő egységek helycseréjének (konverziójának) elve pedig nem a lánc meghosszabbodásához, hanem belső transzformációjához vezet. (Az „ugyanaz” folytonosan önmagával nem azonossá változik, legalábbis a szemiotikai státusz szempontjából.)

²³ A kiinduló szóformának a széthasadása egyrésztől színönimisorokat létrehozó szemantikára, másrésztől olyan lingvisztikai sajátosságokra (a kifejezési síkra), amelyek a megnyilatkozást képző kifejezési síkon ekvivalenciasorokat hoznak létre, magyarázza meg minden valószínűség szerint Szmirnovnak azt a gondolatát, hogy minden művészi szöveg legalább két pretextusra vezethető vissza. Sőt mi több, ha már a kiinduló pozícióban valamiféle szöveggel (vagy „pretextussal”) van dolgunk, s csak egy ilyen szövegünk van, akkor joggal várhatjuk, hogy az adott esetben a tartalom és a kifejezés síkjának ismételt helycseréje megy végbe, és az új szöveg helyett a pretextus pretextusát (vagyis a pretextus kiinduló „protoformáját”) rekonstruáljuk, tehát a legjobb esetben is egy nem művészi szöveget. Ahhoz, hogy művészivé váljék, feltétlenül be kell kapcsolni egy másik pretextus (az elsővel rokon) másik pretextusát, és most ezek helyét kell megcserélni (vagy a tartalom és a kifejezés síkjaként kölcsönös összefüggésbe hozni őket). Ha nem tévedek, a szöveglétrehozásnak (és az intertextualizmusnak) éppen ez a mechanizmusa rejtezik Szmirnovnak abban a verselemzésében, amelyben Paszternák *Памяти демона* című versét Lermontovval és Belijjellel köti össze. (Lásd И. П. СМІРНОВ: Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). = Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 17. Wien, 1985. 24–29. és azt követő old.) Nem kizárt, hogy éppen így kell szemlélnünk a ’romantika’ „prózává” fordítását Puskin Anyeginjében vagy a Belkin-elbeszélésekben: a puskinai prozaizmus az ismétlés csökkentését („megszakítását”) jelenti, vagyis azt, hogy kimegyünk a romantika pretextusába és a kapott pretextust a ’művészi’ rangjára emeljük. Az ismétlés soron következő „megújítását” csak a XIX. század végétől tanulmányozzák.

önmagában még nem hoz létre szöveget. A szöveg létrejöttéhez a kombináció tengelyére kerülő duplikátumok (ekvivalenciák) között szintaktikai kapcsolatoknak kell létrejönniük, s ez azt jelenti, hogy a kombináció tengelyén legalább az ekvivalenciák némelyike a nyelvtani segédelemek státuszát kapja meg, s így összefűzi az ekvivalenciákat egy értelmi sorozatba. Azt, ami a kombináció tengelyén létrejön, leginkább a „szóképző paradigma”, illetve a „nominatív egység szócsoportja” kifejezésekkel írhatjuk le. Ez utóbbi, Wierchowski által javasolt terminus,²⁴ amelyhez a következő magyarázat társul:

„A nominatív egység szócsoportja olyan, a tövük alapján fonetikailag hasonló szavakból áll, amelyek egy közös nominatív kapcsolattal összefűzött gondolati egységet hoznak létre, vagyis egy szó, kapcsolatba kerülve más szavakkal, informál a szócsoport összes többi tagjának jelentéséről.”²⁵

Az irodalmi közleményben a gondolati egységet (vagy: a jelentés egyneműségét) a szémák megkettőződése, a fonetikai (vagy grammatikai) hasonlóságot pedig a kiinduló szóforma fonetikai (vagy grammatikai) sajátosságainak megkettőződése biztosítja. A „szócsoport összes többi tagjának jelentéséről való informálás” maga az autoreferencialitás vagy tautológia, ugyanannak ugyanazon keresztül történő magyarázata.

Egy rövid példa Cvetajevától:

Минута: минушая: минешь!

Так мимо же, и страсть и друг!²⁶

A *минута* [perc] itt 'az, ami *минует* [elmúlik]; a *миновать* azt jelenti: 'percszerűnek (rövid időtartamúnak) lenni' (*быть минутным*).

Mindezek alapján két dolog válik világossá. Egyrészt az, hogy az irodalomnak szóteremtő, sőt rendszeralkotó jellege van, vagyis képes arra, hogy már meglévő nominatív egységeket átalakítson és újakat hozzon létre. Másrészt az (s számkra most ez a legfontosabb), hogy az irodalmi világnak metonimikus-szinekdochikus jellege van: a referenciális szinten önálló tárgy itt soha nem kap teljes önállóságot, hiszen ha ez a tárgy valamilyen egész, akkor megköveteli a részek (jellemzők, attribútumok) létezését, hiszen nélkülük elvesztené az önazonosságát, ha pedig rész, akkor az egész meglétét követeli meg (hiszen az egészhez képest lesz ő jellemző attribútum, s az egész nélkül elveszítené a jelentését). A Jerusalaimhez közelítő orkán leírásában a „sötétség” nem lenne „sötétség”, ha nem a „tenger felől érkezne”, ha nem „takarná el” a „várost” és nem „falna fel” „mindent”, ha nem „a tenger felől érkezne a tavaszi Niszán tizennegyedik nap-

²⁴ JÓZEF WYRAZ WIERZCHOWSKY: Analiza pragmatyczna. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Siedlcach, Rozprawy, Nr 7. Siedlce, 1976. 140., 70–90.

²⁵ WIERZCHOWSKY, i. m. 140.

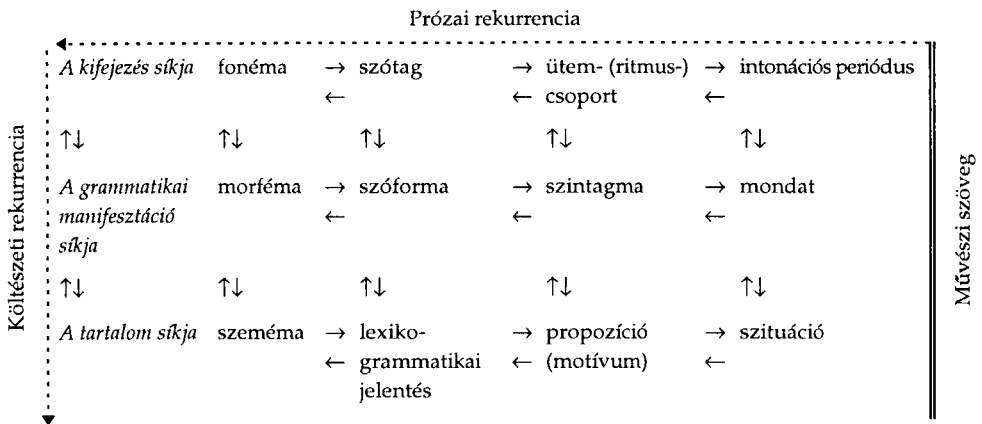
²⁶ МАРИНА ЦВЕТАЕВА: Стихотворения и поэмы в пяти томах. = Russica Publishers. Inc. New York, 1981. 3. kötet, 92.

ján, estefelé”, s végül, ha nem lenne „sötétség”, vagyis ha az attribútumai között a „sötétség” nem szerepelne. A „város” pedig nem lenne „város”, ha nem lennének benne „függőhidak”, „szárnyas istenek”, „hippodrom”, „lőrések”, ha nem lenne „Jerusalaim”, ha nem a „helytartó” irányítaná, vagyis ha nem lennének „14” és „Pilátus” jelentésű attribútumai. (Lásd a 12–14. jegyzetpontokat.)

A tárgynak a tárgyi világ szintjén tapasztalható önállótlanlansága, nem teljesértékűsége megfeleltethető a hozzá tartozó szóforma önállótlanlanságának, amely a kifejezés, vagyis a grammatikai manifesztáció szintjén jelentkezik. Itt van jelentősége a Szmirnov által leírt rekurrencia jelenségének. Egy bizonyos sík határain belül, ahogy Szmirnov feltárta, a nagyobb egységek a kisebbek szerepét kezdik játszani: a szóforma elveszti önállóságát és morféma lesz, a szintagma a szóforma funkcióját tölti be.²⁷ Bulgakovnál a „sötétség” nem teljes értékű szó-

²⁷ Szmirnov a rekurrenciának két típusát különbözteti meg. A vertikálist, vagyis azt, amelyik a kifejezés síkjának egyes szintjei között megy végbe, a lírai beszéd(mód)dal hozza összefüggésbe, a horizontálist pedig – amelyik egy sík keretein belül történik – a művészi prózáéval. (Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy nálunk ilyen szigorú kölcsönös megfelelés nincs, és a mi autoreferencialitáskoncepciónk még nem képes arra, hogy általánosságban felvesse a próza és a költészet megkülönböztetésének kérdését; nem lehetetlen, hogy ez azért van, ahogy Kovács Árpád előadásom budapesti vitája során megjegyezte, mert az általam javasolt koncepció a művészi „kód” (a művészet „nyelve”) kérdései felé mutat, Szmirnov pedig a szövegképzés mechanizmusait dolgozza ki.)

Íme a művészi szöveg rekurrens létrejöttének Szmirnov által javasolt közös sémája (И. П. СМИРНОВ: Два типа..., 1985. 262.)

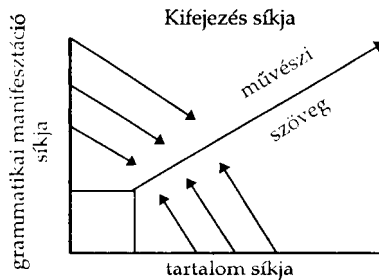


E koncepció alapján pl. míg a fonéma a morféma és a szeméma szerepébe igyekszik kerülni, addig a szintagmapropozíció a lexikogrammatikai jelentéssel rendelkező szóforma pozíciójának elfoglalására törekszik, a lexikogrammatikai jelentéssel rendelkező szóforma pedig a morféma és a szeméma pozíciójába lép vissza. S ebből a sémából mégsem következik az ismétlődés elve. Ez csak akkor jön létre, ha a rekurrencia jelét egyidejűleg az ekvivalencia (egyenlőség) jeleként is olvassuk: ekkor a morféma és a szeméma szerepében lévő fonémának meg kell ismételnie a kiinduló szemémát, s így a kifejezés síkja a tartalom síkjává válik; a lexiko-grammatikus jelentés

forma, hanem a „sötétség-a-tenger-felől”, sőt a „Földközi-tenger-felől-érkező-sötétség” szóformák tőmorfémája már. A „sötétség” és a „tenger felől” morfémák szerepe egyértelműen manifesztálódik a következő paradigmában: „sötétség a tenger felől” – „feketesség az égből” – „felleg a tenger felől”, a paradigma szemantikai azonossága a „tőmorfémák” (sötétség – feketeesség – felleg) referenciális szinonimáján, a formális azonossága pedig a helyhatározók formális azonosságán („valahonnan, valami felől”) alapul. A szinonim „tövek” formális váltakozása a „tenger” és a „feketesség” között teremt egyenértékűséget, a formálisan azonos affixumok szemantikai váltakozása pedig a „tenger” és az „ég” között hoz létre kategorikus egyenértékűséget. Mindennek nyilvánvaló a következménye: a „sötétség a tenger felől” voltaképpen a „(város felett megnyíló) égi tenger feneketlen mélysége”.

Könnyen felfedezhetjük tehát, hogy az autoreferencialitás a tartalom síkjának (a szemantikának) és a kifejezés (fono-grammatikus) síkjának helycseréjén alapul. Az, ami a kifejezés síkjához tartozik, igyekszik önállóságot kapni és önálló, jelentéssel egységként (szémaként) a kombináció tengelyére kerülni. Az viszont, ami a tartalom (a referenciális jelentések) síkjához tartozik, arra törekszik, hogy elveszítse önállóságát és nem önálló, formális elemként (pl. morfémaként, fonémaként stb.) a hierarchikus tengelyre kerüljön. Rövidebben: a tartalom a kifejezés síkjává válik, a kifejezés síkja pedig tartalommal. Ez a két tendencia, egyidejűleg és egymással összefüggésben működve, nem szöveget (közleményt) hoz létre, hanem egy formálisan és szemantikailag egyenmű ekvivalenciasort, paradigmát vagy pontosabban: a „nominatív egység” olyan „szócsoportját”, amely önmagát igyekszik feltárni, vagyis olyasvalamit, ami önmagát önmagán keresztül magyarázza. Most, úgy tűnik, elérkeztünk annak a számos helyen hangoztatott intuíciónak az indoklásához, hogy egyrészt a műalkotás voltaképpen egy tovább nem tagolható szó vagy jel, másrészt pedig, hogy az irodalom vagy álta-

megismétli a szemémát, a szóforma morfémává válik, vagyis a tartalom síkja a kifejezés síkjának pozíciójába lép át. Ekkor egy már megfordított, az autoreferencialitásból következő kettős projekciót kapunk:



a négyzet itt kiinduló szóformát, „protoformát” vagy valamiféle „pretextust” jelent.

lában a művészet másodlagos modelláló rendszereket (nyelveket) hoz létre. Bár-hogy legyen is, a kettős, kölcsönös kivetítés leírt mechanizmusai semmiképpen sem engedik meg, hogy valamilyen szöveg (közlemény) épüljön fel, hanem a paradigmák vagy a „nominatív egységek” létrehozásánál állnak meg. A fonogrammatikus tengelyről történő kivetítés, Szmirmov szavaival szólva, „egy helyben topogássá” változik, a szemantikai tengelyről történő kivetítés pedig regresszív jellegű.²⁸ Ezt a két kivetítő folyamatot Szmirmov sokkal élesebben különíti el, és az elsőt a lírai, a másodikat a prózai szövegeképzés mechanizmusának tartja. Többek között ennek kapcsán mondja a következőt:

„A versbeszédben a morfémák kiválasztása nemcsak a szóképzésben betöltött funkciójuk, de formális-fonológiai kritérium alapján is történik. A költői szövegben valamely tőmorféma a hozzá fonológiailag hasonló csoportokhoz forduláskor viszonyítási pont, ugyanakkor nem fontos, allomorfo-e ezek vagy a szavakból önkényesen kiszakított fonémakapcsolatok, kvázimorfémák.”²⁹

Mivel az egyik morfológiai elemtől az újhoz való átmenetet az szabályozza, hogy az adott elem milyen fonológiai csoportokat enged/tilt meg, s mivel az ilyen formális láncok nem lehetnek eléggé hosszúak, így ezek a láncok ellenkező esetben olyan értelmetlen szóképzéssé változnának, amelyek kizárólag a hangok alapján állítódnak egymás mellé vagy kerülnek kontrasztba. A költői mű szerzője előtt kettős feladat áll. Egyrészt értelmes szöveget kell felépítenie. Másrészt nem sértheti meg a különböző szintek kölcsönös-egyértelmű megfelelésének a költészetben működő elvét. Ebből az ellentmondásból úgy lehet kilépni, hogy újra kell kezdeni a szöveget – még egy párhuzamos láncot kell konstruálni, amelyben más morféma lesz a kiindulási pont. A verses szöveg periodikusan újralakítja saját fonológiai-morfológiai szerveződésének módszerét.”³⁰

„Ugyanakkor a prózaszerzőt másfajta paradigmatis csapda várja. A prózaszövegben a fokozatos mozgás nem egy helyben topogássá, hanem regresszióvá változik. A morfémák szóformává integrálódása úgy valósul meg, hogy a szóforma az önálló jelentéssel bíró morfémával ekvivalensként értelmeződik. Ahhoz, hogy a következő szóformát tisztán szintaktikai jellé, a segédmorfémával egyenrangúvá tegyék, elengedhetetlen egy olyan lexikai egységet venni, amely referenciálisan kapcsolatban van az előzővel. Ekkor és csakis ekkor lesz ez az egység referenciálisan redundáns, kerül egy szintaktikai jel szerepébe (az orosz nyelvben a *государство* [állam] szó etimologikusan ugyanazt a referenciális hatást kelti, mint a *царство* [cárság]: *государь* [uralkodó] = *царь* [cár]). A prózaszöveg szintagmatikus tengelyén kibomló paradigma nem más, mint a referenciális

²⁸ СМЕРНОВ: Два типа ..., 1985. 270.

²⁹ В. В. П. ГРИГОРЬЕВ: Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. Москва, 1979. 286–290.

³⁰ СМЕРНОВ: Два типа ..., 1985. 263–264.

közösség alapján képzett nyelvi elemek osztálya. A verses szintagmatika által feltárt paradigma olyan elemekből áll, amelyeknek azonos nyelvbelső valenciájuk van. A különféle osztályok szóformáit (névszókat és igéket is) önmagában egyesítő prózai szintagma ugyanakkor megerősíti a két paradigma közti aszimmetrikus viszonyt, amelyben a paradigmák mindegyike páros, szimmetrikus egységekből áll: [(царство) : (государство) (&) (жил) : (был)]. A szimmetria a prózai műben is jelen van, csak nem a kimenetnél, hanem a bemenetnél. A morféimák módjára viselkedő szóformák szimmetriájának megszüntetése a prózabeszédben azért megy végbe, mert a strukturálisan magasabb rangú elemeknek az alacsonyabb rangú elemeket feltétlenül integrálniuk kell. [...]

Ha a prózai szóforma a morféimával ekvivalens, akkor a prózai szintagma a szóformával. A prózabeszéd szintagmái a névszók vagy az igék funkcióját kapják meg, a mondatok pedig a szintagmákét.³¹ A szintagma és a névszó ekvivalenciája abban fejeződik ki, hogy az ilyen fajtájú jelképzés a tárgyat állandó állapottal, változatlan létezési módusszal rendelkezőként nevezi meg. A tárgy jellemzése a róla szóló különböző megnyilatkozásokban változatlan marad, vagyis a tárgynak még egy nevévé változik (vö. az idézett mesekezdetben a cselekmény helyének meghatározatlanságára való kétszeri rámutatással: „В некотором царстве, в некотором государстве...”). A szintagma és az ige ekvivalenciája azt jelenti, hogy a prózabeszéd olyan cselekvésekre utal, amelyek attól függetlenül önazonosak maradnak továbbra is, hogy milyen aktáns hajtja őket végre. (vö. жил-был *starik* со *starukhoj*). Az akciót átadó szintagma nyitott arra, hogy a cselekvés különböző végrehajtói kerüljenek bele – ugyanúgy, ahogy az egyes igékhez, vagyis a predikatív absztrakcióhoz különböző névszók kapcsolódhatnak.”³²

A műalkotás szövegszerűségének kérdése azonban a rekurrencia irányától függetlenül (akár síkok között, függőlegesen, akár ugyanazon sík határain belül, vízszintesen megy végbe) nyitott marad. Nem teljesen világos például, hogy miért „kell” a „költői szöveg szerzőjének” „értelmes szöveget létrehozni” vagy tágabb értelemben, miért törekszik arra a semmiféle saját lehetőséggel nem rendelkező (akár lírai, akár prózai) művészi szöveg, hogy olyan legyen (akárcsak tisztán formális értelemben), mint egy referenciális közlemény, vagyis egy értelmes szöveg. Ennek az egyáltalán nem lényegtelen kérdésnek a megválaszolásához még egyszer visszatérünk az autoreferencia és a rekurrencia már leírt mechanizmusának sajátosságaihoz és következményeihez.

Amennyiben az autoreferencia hierarchikus jellegű, úgy az a variációja tűnik a legideálisabbnak, mikor a két duplikátum (a jel és a jel referenciája) teljességgel eggyé válik – ilyen például a levél formájú elbeszélés. Cvetajeva *Минута* című

³¹ Vö. különösen: Б. М. ГАСПАРОВ: О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте. = Ученые записки Тартуского госуниверситета. Вып. 482. Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии. IV. Тарту, 1979. 111–126.

³² СМЕРНОВ: Два типа ..., 1985. 270–271.

versében mintha éppen ellentétes folyamat zajlana: jel és referenciája itt olyan materiális megkettőződés miatt válik ketté, amelynek azonossága az értelem, illetve a fonematikus egységek ismétlésén keresztül biztosítottak.

Mindebből egészen egyértelműen kiderül, hogy az autoreferencia behatárolja a szöveg lehetőségeit. Az autoreferencia első variációjának az adott kultúrában kialakult, jól felismerhető szövegszerveződések (műfajokon) kell alapulnia – ennek produktivitása abban áll, hogy bevezet az irodalomba nyilvánvalóan nem irodalmi konstrukciókat (műfajokat) és irodalmiakká alakítja át őket. Második variációja viszonylag gyorsan kimeríti azokat a formákat, amelyek a kiinduló szóforma sajátosságait és értelemait ismétli meg. E variáció produktivitása szemantikai természetű. Új paradigmákat („nominatív egységeket”) hoz létre és vezet be a kultúrába (a tudatba), átalakítja a fogalmak és a nyelv rendszerét, megszünteti diszkrét voltát és cserébe adja a világ nem diszkrét értelmi képét.

Azt is mondhatjuk, hogy mindkét elhatárolódás egy másfajta, lingvisztikai szövegszerveződés segítségével kerül kiiktatásra.

Ez először is anyagot szolgáltat az autoreferenciális duplikációhoz. S minél hosszabb a lingvisztikai szöveg, annál több lehetőséget nyújt a duplikációra, s annál nagyobbak lesznek a megkettőződő egységek (a szemantikai szinttől és a kifejezés síkjától függően).

Másodszor pedig a duplikáció (autoreferencialitás) kimerülésének pillanatában működésbe jöhetnek a lingvisztikai szövegszerveződés mechanizmusai, amelyek képesek a duplikációt ugyanazon szinten, de más paradigmával újraindítani, vagy egy másik szintre (pl. a szintaktikaira) átirányítani, áttéríteni. Babel a *Levélben* a „hétköznapi” elbeszélésre és a „fényképre” tér át. Cvetajeva már *Минута* című versének második sorában áttér az idő helyett a tér paradigmájára („Так мимо же, и страсть и друг!”), a második versszakban pedig – amely az elsőnek a sémáját ismétli meg – a „mérés” paradigmájára.

„Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая, сплышь:”

Ennek eredményeként az egész szöveg a paradigmák paradigmájaként szerveződik meg, s a „szüzséje” (nevezzük így) pedig a paradigmát paradigmává alakító értelmi transzformációkból áll. A szöveg nem „elmesél” valamilyen „szüzsét”, hanem önnön sajátosságaként, állapotainak „valamiből valamivé” alakulásaként realizálja. (Képletesen kifejezve, a szöveg elszenvedi saját szüzsés voltát.) Az ilyen szöveget nem lehet elmesélni, csak leírni, mivel a szöveg azonos saját szüzséjével. Az ilyen szüzsé ugyanolyan szabályok alapján választatik ki, amilyenek alapján a minket körülvevő valóságból választunk ki „szüzséket”: valamiféle objektumot választunk ki és választ keresünk arra a kérdésre, mi is történt vele. Cvetajeva *Минута* című versében ilyen objektum a kiinduló *мин*, s az, ami vele történik: a *мин* fonológiai és szemantikai transzformációi.

Az autoreferenciális szerveződés a jelhez hasonlóan épül fel, így hierarchikus és nem szintagmatikus: a megkettőző elem nem egyesül a megkettőződővel, hanem ráépül – az alsóbb szintet a magasabb (szemiotikai) szint rangjára emeli. A műalkotásban a kifejezés síkján ez az ismétlések paradigmájának vagy sorozataként jelentkezik. (Különösen igaz ez az időben kibomló, tehát az irodalmi, filmes, zenei, színpadi műalkotásokra.)

Az egyes paradigmák meghatározott sorrendben épülnek fel egy sorozat, egy paradigma paradigmájának határain belül, s ez a sorrend lehetővé teszi annak a transzformációs modellnek a felépülését, amely az objektumot valamely kiinduló állapotból ennek az ellenkezőjébe fordítja. (Ez az ellenkező állapot ugyanaz lesz, mint a kiinduló, csak ellenkező előjellel.) A transzformációk hiánya ebben az esetben az objektum önazonosságát, jelnéküliségét, fejlődésre való képtelenségét, merevségét (tehetetlenségét) modellálhatja, vagy éppen ellenkezőleg – nem átmeneti (nem változó) jellegének magas értékét. Ha ehhez a transzformációhoz semmiféle, az objektum tárgyi-eseményes szintjén végbemenő változás nem társul, akkor a transzformáció tisztán szemantikai marad és olyan operációvá változik, amely kizárólag a néven, vagyis a nyelvi egységen megy végbe. (Mint Cvetajeva *Munyma* című versében.) Ha ez a transzformáció kölcsönös kapcsolatba kerül a nevezett objektum valamilyen változásával, akkor a szerepe az lesz, hogy az objektum egyes állapotait szemantizálja és valamiféle értelmi skálába rendezze őket. (Tágabb értelemben a szerepe az, hogy értelmet és értelmi irányultságot adjon az objektum szüzséjének, sorsainak, állapotainak, viselkedéseinek.) Így például Sztavrogin elnevezéseinek sorozata (bölcс kigyó – csúszómászó – óriás-kigyó – féreg) a hőst magát és tetteit is demitologizáló terminusokkal minősíti: a mitológiai lényegiség magasságából a jelentéktelenség szintjére süllyeszti.

Egyes sorozatok (néhány objektum paradigmájának paradigmája) esetében paradigmák közötti ekvivalencia (vagy ellenekvivalencia) jön létre: különálló objektumok vagy ezen objektumok állapotai között szinonimikus vagy antonimikus kapcsolat létesül, az objektumok (vagy állapotaik) önnön paradigmáján belüli szemantizációjának köszönhetően. Szmergyakov és Ivan Karamazov – két különböző szereplő. De egyforma módon szemantizálódnak (mindkettő 'Karamazov', mindkettő 'ördög'), és egyforma szemémává válva egymás ekvivalensei lesznek: az egyik szinten – hasonmások, a másik szinten pedig – szinonimák, egyazon paradigma szemémái, ugyanannak a szemiotikus rendszernek az elemei. A paradigmák közötti egyenértékűség másképpen is kifejezhető: a két paradigma paralelizmusán keresztül. Így például Szvidrigaljev a viselkedésének szintjén „megismétel” néhányat Raszkolnyikov tetteiből (vagy – időnként – éppen Raszkolnyikovval ellentétes módon viselkedik). Az effajta ismétlődés (paralelizmus) megemeli az adott viselkedések jelentőségét, s valamiféle szemémává változtatja őket. Az olvasó feladata az, hogy az értelmüket megállapítsa, s ezzel megállapítsa egyben a Raszkolnyikov és Szvidrigaljev közötti szemantikai ekvivalenciát. Ha az olvasó nem találja meg ezt az értelmet, akkor egyszerűen két

hasonló, egymással semmilyen kapcsolatban nem lévő viselkedésmóddal (s ennek eredményeképpen egy „tartalom nélküli” világgal) lesz dolga. Rövidebben szólva: a tárgyi szint jelszintté való átfordítása közli az értelmet az adott világgal. Enélkül az átfordítás nélkül a világ pusztán egy többé-kevésbé érdekes kép maradna, a világról szóló narráció pedig csupán hétköznapi elbeszélés lenne. Ugyanakkor a szemiotikai megkettőződés modelláló (művészi) felépítménnyé változtatja a hétköznapi elbeszélést.

Az autoreferenciális szerveződés hierarchikussága azt is jelenti, hogy a megkettőző elem magába olvasztja (saját alsóbb szintjeként) a megkettőződőt. A megelőző elem effajta beolvasztása (s ez nem egyszerűen egyesítés) nem is annyira a szöveg meghosszabbodásává, hanem az ismétlődő elemek kibővülésévé alakul át. Ha Raszkolnyikov paradigmaként épül fel, akkor nemcsak a paradigma egyes láncszemei, hanem az egész paradigma meg fog ismétlődni. Ezért a szöveg továbbfejlődhet akár a 'Raszkolnyikov'-paradigma ismétléseként, a „jel jelének a jelévé” téve Raszkolnyikovot, vagy akár egy másik, párhuzamos variációban, amilyennel a *Bűn és bűnhődés*ben is találkozunk, az ekvivalens Szvidrigaljov-paradigma képében. Egy tiszta formában megvalósuló egész paradigma csaknem teljesen és szó szerint ismétlődik meg Bulgakov *A Mester és Margaritájában*. Poncius Pilátus története (ha a redukált ismétléseket nem számoljuk) négy ízben ismétlődik meg: először Woland, a 'szemtanú' meséli el – ebben az esetben hétköznapi elbeszélés lesz; másodszer Hontalan Ivan álma, harmadszor pedig a Mester regénye lesz. Létezik egy negyedik ismétlés is: az előző háromból létrejövő bulgakovi montázs. Formális különbség a négy verzió között nincs, a szemiotikai különbségeket pedig a hétköznapi elbeszélést a reduplikáció révén művészi felépítménnyé átalakító mechanizmus hozza létre.³³

Wolandnak a „szemtanúságból” kiinduló elbeszélése a hétköznapi elbeszélés jellegzetességeit viseli magán, a referenciája pedig egy „meghatározott történelmi eseménysor” lesz. Ivan álma egy szinttel feljebb van – ennek az álomnak nem a „meghatározott történelmi eseménysor”, hanem a „meghatározott történelmi eseménysor jelei (vizuális hasonmásai)” válnak a referenciájává. A Mester esetében másfajta operációkkal van dolgunk. A Mester regénye, kiiktatva az elbeszélő (beszéd-) szubjektumot Woland elbeszéléséből, pusztán ennek referenciális szintjén marad, vagyis magát a történetet realizálja (vagy újra érintkezik vele). Kiiktatja egyben az álmot látó Ivan szubjektumát is, s ezzel pusztán a történet mindenfajta referencialitástól megfosztott jelként történő realizálódásának szintjén marad. A Mester a soron következő szubjektum pozíciójában kénytelen valamilyen referencialitást bevonni. Mivel a Mester sem Woland, sem Ivan pozíciójába nem térhet vissza, így a referenciának és a jelnek helyet kell cserélnie: nem a történetnek, hanem a történet jeleinek kell referenciává válniuk; a történetnek to-

³³ Lásd JERZY FARYNO: *История о Понтии Пилате*. = Russian Literature XVIII–I. Amsterdam, 1985.

vábra is a jelrendszer szerepét kell játszania. S ez így is történik. A Mester által megírt történetet ő maga és Woland is folyamatosan „regényként”, „kéziratként”, „szövegként”, Pilátust pedig „hősként” emlegeti. Ennek a szövegnek a referenciája nem a megfogalmazott (s ideális esetben a reális történésekkel egybeeső) történet, hanem ennek a történetnek valamiféle jelentése, ugyanúgy, ahogy a regénybeli Pilátus referenciája nem a Pilátus néven ismert történelmi személyiség, hanem 'Pilátus', akinek jele, jelentése a Mestert megijesztő „pilátusság” szemémaként explikálódik Bulgakovnál. Ennek eredményeként a Mester regénye arról szól, hogyan vált Pilátus Pilátussá, hogyan volt Pilátus, és végül hogyan igyekezett többé már nem Pilátus lenni.

A bulgakovi montázs pedig teljesen megszünteti mindhárom elbeszélés szubjektumát: ebben az esetben az önmagára mint saját maga értelmére utaló történet lesz a szubjektum. Az pedig, ami a történetre utaló szöveg kellett volna, hogy legyen, a történet értelmének immanens struktúrájává, s ennek az értelemnek a transzformációs paradigmájává vált. A saját szövegiséggel (vagy saját szöveg-szervező mechanizmusokkal) nem rendelkező művészi felépítmény önmagának ezt a hiányosságát másképpen oldja fel: idegen szövegiséget kebelez be, vagyis a referenciális felépítmény (közlemény) szövegszerveződését anektálja. Ez a ki-sajátítás, bekebelezés a duplikáció már említett mechanizmusának segítségével valósul meg, azzal együtt, hogy az adott esetben egy sokkal nagyobb lingvisztikai egység, a szöveg kettőződik meg, a szöveg jellemzője, a 'szövegépülés' pedig az újonnan létrejövő konstrukció saját jellemzőjévé válik, és ennek a saját, belső tagolódására mutat rá. Mindazonáltal aligha van jogunk azt állítani, hogy a szövegépülés ilyen módon kisajátított jellemzője kizárólag a szövegiség imitációja lenne. A helyzet, úgy tűnik, más: a legvalószínűbb az, hogy a felszámolt közleménynek a normatív kommunikációs csatornába való ismételt bekapcsolódásával van dolgunk.

A modern szemiotika véleménye szerint elvben bármely tárgy vagy szöveg művészi rangra emelkedhet, vagy legalábbis az esztétikai funkció hordozójává válhat, ha teljesül az a feltétel, hogy ez a tárgy vagy szöveg leválik a praktikus és mindenféle egyéb funkcióiról. A mi példáink, s különösen az *A Mester és Margaritából* származók azt mutatják meg, hogy ez a feltétel szükséges ugyan, de nem elégséges, vagy másképpen: ezzel a feltétellel még egy egész sor lényegi feltétel jár együtt.

A saját referenciális (praktikus) funkcióját elvesztő szövegnek (objektumnak) jelle kell változnia (a szövegnek más szintű jelle) és saját korábbi referencialitását át kell irányítania önmagára (az objektumnak pedig referencialitást kell kapnia), vagyis egyszerre kell jelnek és e jel tartalmának lennie, ez pedig formálisan a megkettőződés segítségével fejeződik ki. A referencialitás kizárólag a kommunikációs aktusban valósul meg, vagyis csak akkor, amikor valamilyen szubjektum valamiféle jelet (objektumot) használ, és ezt a jelet (objektumot) a jellel (objektummal) nem azonos valamivel hozza kapcsolatba. Az autoreferencialitásra való

áttérés ezért a szubjektum cseréjét is megköveteli. Ha a jellé váló objektum szubjektív instanciát kap, akkor a szubjektív instanciával már rendelkező szövegnek egy újabbat kell kapnia – meg kell kettőznie a szubjektív instanciát, az elsőt objektummá változtatva. De ez még nem minden, hiszen előfordulhat az is, hogy nem jön létre az autoreferenciális képződmény, s ekkor egy önálló referencialitással rendelkező közlemény áll elő, egy másik (titkos típusú) analogikus nyelven. Ha az autoreferencialitás abban áll, hogy egy bizonyos jel önmagára utal, akkor a szubjektum helyét itt maga a jel foglalja el, a referencia helyét pedig szintén ugyanez a jel, de már a jelszubjektum szerepében. Ekkor az ilyen szerveződés reális szubjektuma (az ún. szerző) radikálisan át kell alakuljon. Az egyik esetben, a közlemény valódi feladójaként, a látszatra önmagát létrehozó szöveg címzettjének pozícióját foglalja el. (Ilyen Ivan pozíciója az álmához való viszonyában; ilyen pozícióban van Babel *Levelének* elbeszélője a Kurgyukov-levélhez való viszonyában; ezt a szerepet játsszák az irodalmi szubjektumnak az olvasóval szolidarizáló megjegyzései saját elbeszélői módja vagy a szöveg önkényessége kapcsán; ilyenek, többek között Ahmatova *Múzsáinak* és versképző elemeinek sugallmazói, de nem a példák és variációk halmozása volt a célunk.) Azonban ez, úgy is mondhatjuk, átmeneti pozíció, amely a szubjektumot a szövegen kívül (például a metaszöveg szintjén) őrzik meg. A szubjektum teljes átalakulásához az kell, hogy a szubjektum teljesen eltűnjön, saját szubjektivitását a jelnek adva, azonosuljon vele. Ekkor a szubjektum beszédsszervező instanciává, az adott szöveg szubjektivitásával alakul át, a beszéd vagy a szöveg pedig önartikuláló, önépítő jellegűvé válik. (Ilyen többek között a Mester névtelenségének és az életből való teljes kirekesztésének értelme; a regény megfogalmazása közbeni autizmusa; a következő szavainak értelme: „Pilátusom széleseben vágatott a befejezés felé, és én már tudtam, hogy regényem utolsó fél mondata ez lesz: „Poncius Pilátus lovag, Judea ötödik helytartója”;³⁴ annak a ténynek az értelme, hogy Bulgakovnál a szerző Poncius Pilátus történetén keresztül szerveződik meg, s maga ez a történet szerző nélkül marad: senki sem „fogalmazza meg” – vagy „látja, hallja” valaki vagy „megsejti, előre tudja”). Magától értetődik, hogy az autoreferencialitás által megkövetelt megkettőződés is az önartikuláció eredménye. De ez az önartikuláció nem érkezik kívülről – egyrészt a beszéd saját tulajdonságaiból kell kiindulnia, másrészt a létrejött szövegben kell objektív kifejeződést kapnia. S ez a konverzió és a rekurrencia mechanizmusainak bekapcsolása révén történik meg.

A szubjektum eltűnése és a nyelvvel való azonosulása a „nyelv beszélésévé (közleményévé)” változtatja a valamiről való megnyilatkozást, s ez a „beszélés (közlemény)” egyidejűleg a szubjektum önelemzése, önmagáról való „beszélése” is lesz. (Ilyen pl. Cvetajeva s részben Tuwim említett verse.) Ennen eredmény-

³⁴ BULGAKOV, i. m. 187.

képpen nem a lingvisztikai szint, hanem a nyelv szubjektuma beszél. A lingvisztikai szubjektumnak önmagát kell kimondania, a gyakorlatban ez a kimondás egy másik szubjektum segítségével történik meg. S ez a nyelv szubjektivitása által újra kimondott másodlagos lingvisztikai szubjektum visszaállítja a művészi szerveződést a kommunikációs egység (szöveg) jogaiba.³⁵

³⁵ A szubjektum megkettőződéséről Jakobson is beszél: „A poétikai funkcióknak a referenciális funkcióval szemben megállapítható felsőbbbsége nem szünteti meg magát a referenciát, hanem csupán többértelművé teszi. A kettős jelentésű közleménynek megfelel a kettős adó, a kettős címzett és ezen kívül a kettős referencia, ahogy ez meggyőzően kifejezésre jut a különféle népek tündérmeséinek bevezetéseiben, például a mallorcai mesemondók szokásos bevezetőjében „Aixo era y no era” [körülbelül: hol volt, hol nem volt].” – JAKOBSON: Nyelvészet ..., 1972. 263.

Az ilyen megkettőződés azonban komoly kétségeket kelt: így ugyanis a feladó és a címzett megkettőződésének létrejöttéhez már az is elegendő, hogy egy harmadik személy olvassa el a nem neki címzett levelet. Az „adó-vevő” (szövegelső-szövegkülső) instanciáinak bonyolult rendszerével összefüggésben már különálló tudományág jött létre az „irodalmi műalkotás ún. kommunikációs teóriája”. Mindazonáltal ez a teória sem teszi fel a kérdést, hogy milyen szövegelső mechanizmusok által jön létre (sőt követeljük meg) az ilyen instanciák multiplikációja (amely általában az adott empirikus anyag szintjén marad). Úgy gondoljuk, hogy az irodalmi szöveg autoreferenciális szerveződésként való felfogása ezen a területen is elvezethet az adekvátabb kérdésfeltevéshez. Ebből a szempontból úgy tűnik, nem teljesen helytálló úgy beszélni az irodalmi kommunikációról mint „kommunikációs játékról”, vagy elutasítani a szerző kategóriáját. A lingvisztikai csatornába történő ismételt visszatérés, a szövegstruktúrájának saját tartalomstruktúráként való kisajátítása megengedi azt, hogy az adott közlemény saját szerkezetének („komoly”) közlésére „idegen” kommunikációs csatornát használjon fel. Másképpen szólva, itt a nyelv és a kultúra kommunikálása, szerkezetük artikulálása történik. Aligha mondhatjuk azt, hogy Tuwim *Родник* vagy Cvetajeva *Минута* című verse „kommunikációs játék” lenne. Inkább az ellenkezője igaz: a *Родник* a „dojrzalosci” (szó szerint: felnőttiség) szó, Cvetajeva verse pedig a „perc” (*минута*) szó formális-szemantikai szerkezetét közli. Ezzel analogikus módon A Mester és Margarita a „történelemnek” mint önmaga értelmének szerkezetét artikulálja. Babel Levele a levél szerkezetét közli. S éppen a kultúra szöveggé alakítását, a (tág értelemben vett) kultúra jelenségeinek strukturálását és e struktúrák kommunikálását tartják – megmagyarázhatatlan okok miatt – „látszatkommunikációnak”. Ugyanakkor a különbség nem a kommunikációban, hanem a kommunikáció tárgyában van. Igaz, hogy a kommunikáció tárgya egy „fiktív” kommunikációból is felépülhet (mint a színpadi előadásban), de az ilyen kommunikátum valódi közleménye nem ez a kommunikáció lesz, hanem ennek szerkezete – ez a „nem valódi” kommunikáció a „valódi metakommunikáció” (vö. Osolsobë, i. m. 229.) vagy pontosabban, a kultúra keretei közt folyik. A kultúrának nincs saját kommunikációs csatornája, mert szükségszerűen az általa kisajátított „szövegiség” segítségével artikulálódik és kerül közlésre. Az „adó-vevő” instanciáknak ez azt jelenti, hogy ezek az instanciák, nem szűnve meg önmaguk lenni, a „kulturális kompetenciák” instanciáinak pozíciójában szerepelnek. (Nem gondoljuk, hogy ez valamilyen másfajta „szerep” – sokkal inkább a kompetencia másik diapazonjának artikulálása.) Nem kizárt, hogy éppen e tekintetben kell értenünk Lotmannak azt a gondolatát, hogy a művészi kommunikáció „szöveg” és „szöveg” közti kommunikációt jelent. Lásd Szmirnov intertextualitáskonceptióját (Смирнов: Порождение..., 1985.) és a következő Lotman-tanulmányokat: Риторика. = Труды по знаковым системам. 12. Структура и семиотика художественного текста. Тарту, 1981. – Magyarul lásd e számunkban! – A szerk.) Текст в тексте. = Труды по знаковым системам. 14. Текст в тексте. Тарту, 1981. – О семиосфере. = Труды по знаковым системам. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984.

Ahogy már megállapítottuk, a tárgyi szint számára az effajta önartikuláció azt jelenti, hogy a tárgy, ha nem meríti ki önmagát mint tulajdon paradigmáját, sohasem képes saját önállóságát megszerezni – a tárgy csak egy nagyobb egység (szintagma-szóforma, a lexikogrammatikai egység vagy – más perspektívában – a „nominatív egység csoportjainak” helyét elfoglaló propozíciók) részeként jelent valamit. Ez azt jelenti, hogy a tárgynak belsőleg kötelezően tagoltnak kell lennie és önmaga részévé kell válnia (legalábbis meg kell kettőződnie) vagy akár egy másik, nagyobb egységbe kell bekapcsolódnia, pl. a környezetével való kölcsönhatások elve alapján. Ezek a kölcsönhatások a tárgyat nem identifikálják (mint a hétköznapi elbeszélésekben), hanem tárgyként megkonstruálják, elidegeníthetetlen sajátosságaivá válnak (kompenzálják a közlemény referenciális elégtelenségét és az adott tárgy önállóságát), s végeredményben a tárgy izoszemantikus duplikátumaivá lesznek. (Ugyanakkor az ilyen duplikátum egyes esetekben rendkívül szimbolikus lehet, egészen a kozmogonikus számszimbolikáig, mint pl. az *A Mester és Margaritában*, más esetekben pedig a lehető legmateriálisabb lesz, egészen faktúrájának érzékelhetőségéig.) A művészi szöveg bemenetén van valamiféle világ, de ez nem informatív, nem a végső célja a szövegnek mint olyanak. Ennek a világnak meg kell kettőződnie, saját lényegiségét fel kell tárnia, önmaga leírásának nyelvét, önmagáról, önnön szerkezetéről szóló közleményre kell válnia. S éppen az a duplikátum lesz informatív, amit a szöveg kimenetén kapunk. A duplikáció-rekurrencia folyamata azonos a művészi szövegből való információszerzés folyamatával. A lingvisztikai szint hozza létre a tárgy kontextusát. A rekurrencia mechanizmusai ezt a kontextust az adott tárgy tulajdonságaivá változtatják. Így a lingvisztikai szöveg szerkezete a tárgy szerkezetévé válik. Az autoreferencialitás ezt a szerkezetet duplikátumként, a tárgy jeleként, kommunikációs síkon pedig a tárgy predikátumaként használja. S csakis ekkor tud megújulni a kommunikáció. A lingvisztikai szöveg nem tűnt el, hanem olyan másodlagos (vagy: ismételt) szöveggé változott, amely saját szerkezetét tulajdon szerkezetével közli.

A bemeneten egy bizonyos szöveg található, amely valamilyen világról mesél vagy azt építi fel. Ez a műalkotás ún. lingvisztikai szintje. Ha a műalkotás ebben az állapotban marad (akár valódi, akár fiktív), hétköznapi elbeszélés lesz. Lingvisztikai felépítményként ez a szöveg egészen az egy frázisból álló közleményig kibővíthető vagy egy frázisok feletti megnyilatkozássá növekedhet, s megengedheti a „más szavakkal” való újramondást is, hiszen a tartalma a szövegen kívül, a valódi vagy fiktív realitásban van.

A kimeneten ugyanezt a szöveget kapjuk, de ekkor a szöveg által érintett tárgyi szint (világ) konnotált értelméi válnak a szöveg jelentéses egységeivé. A világ elbeszélte valamiből predikálóvá vált. Ez a szöveg nem engedi meg sem a kibontást, sem a frázisok szintje fölé való növekedést, sem a „más szavakkal” történő újramondást: a predikáció nem perefrazálható, csak ismételhető vagy interpretálható. (Az interpretáció itt vagy a predikátum szemantikai explikációja vagy a

predikátumra ráépülő olyan típusú találgatás, hogy „mit is jelenthet az, hogy éppen ezt a szót használta és nem egy másikat, éppen ezzel az intonációval és jelentéssel?”)

Az átmeneti, a „világról szóló szöveget” „önmagáról szóló világgá” transzformáló láncszem ugyanebben a szövegben a rekurenciának mint a szöveg természetes tulajdonságának olyan mechanizmusaiként van jelen, amelyek itt újra aktívvá válnak, de a hétköznapi kommunikációban nem használatosak. Az „önmagáról szóló világ” voltaképpen a szöveggé változott világ. A transzformáló láncszem, ahogy már mondtuk, megköveteli azt, hogy a szubjektum és a nyelv szubjektivitása összeolvadjon. Ez azt jelenti, hogy a művész (és általában a művészet) a nyelv státuszával ruházza fel a világot, s kisajátítva önmaga számára, elsajátítja törvényszerűségeit. Ugyanez a feladat hárul az olvasóra is. Az ideális olvasó az, aki ilyen átmeneti láncszemként szituálja önmagát, és a szöveg szubjektivitásával együtt a „világról szóló (lingvisztikai) szöveget” a következőkké transzformálja: a „világ mint szöveg” vagy „világ a világról”. De léteznek másféle olvasói stílusok is, pl. pusztán a kiinduló, lingvisztikai szöveg olvasása vagy pusztán a kimeneti szöveg befogadása. Ha tehát Hontalan Ivant Woland elbeszélésének olvasójaként vagy recipienseként fogjuk fel, akkor világossá válik, hogy Ivan csak az elbeszélés referenciális szintjét fogadja be. („Látja” és újramondani akarja az elbeszélést, pedig Woland elbeszélése ugyanakkor a Mester regényének egy fejezete is, vagyis olyan kimeneti szöveg, amely nem mondható újra.) Ivan ellenpontja Margarita lehet, aki csak a kimeneti szöveget olvassa, és már a párbeszéd (a hiányzó Mesterrel való kommunikáció, az önkommunikáció – hiszen „ebben a regényben az ő élete van”; s talán az Azazelloval való kommunikáció) nyelveként is használja. Az olvasás átmeneti láncszeme a regényben a kiadó, a kritikusok és Alojzij Mogarics képében jelenik meg, s ez megmagyarázza azt, miért lesznek ők gyilkos erejűek mind a Mester, mind pedig a regény számára.

A bemeneten és a kimeneten található szöveg formálisan egybeesik ugyan, de a kettő egyáltalán nem azonos és eltérő funkciót is töltenek be. A bemeneten lévő szöveg az információ egyfajta készletét hordozza – úgy az aktualizáltakét, mint a potencionálisakét (konnotáltakét). Ugyanez a szöveg a kimeneten saját információja szerkezetének szerepét játssza és saját felépítéséről (szerkezetéről, információjáról) szóló közleménnyé alakul át. A tisztán lingvisztikai szerkezet a tárgyi világhoz való viszonyában a világ szerkezetévé változik. Így biztosítatik a szöveg és a világ egysége, illetve izomorfizmusa. (Ez utóbbit általában az irodalmi műalkotás „ikonizmusaként”, „mimetizmusaként”, „valóságillúziójaként”, „érzékelhetőségeként” stb. fogják fel.) Ahogy már megállapítottuk, az ismétlés és a rekurrencia mechanizmusa önmagában nem képes szöveg létrehozására – mindössze paradigmasorokat és más rangú (más nyelvhez tartozó) egységeket hoz létre. A nyelvvé váló világ által elsajátított szövegstruktúra közlemény-(szöveg-)jellegét biztosít az új szerveződésnek. De ez most már egy „újra szöveggé váló szöveg” lesz, amely a rekurrencia (transzformációs operációk) szintjén előzetes

átalakuláson megy keresztül (egészen a felszámolódásig). A művészi szöveg ebben az értelemben olyan *kettős szövegiségű* szerveződés, amelyben a két szöveg egymásra épül, formálisan egybeesik, de funkcionálisan és szemiotikailag alapvetően különbözik egymástól. Míg a bemeneten egy szövegjellegétől megfosztott szöveg van, addig a kimeneten egy új, ismét szövegjellegre szert tett értelmi szerveződés. A művészi szöveg alapvonása éppen az elvesztett szövegiség megkonstruálása vagy pontosabban újjáélesztése. Így pl. Ponczius Pilátus története Woland hétköznapi elbeszéléseként (szövegeként) Ivan esetében elveszti saját szövegiségét, a Mester regénye esetében azonban újra megszerzi. Az ismétlés mindazonáltal itt nem a már ismert reprodukálásának, hanem az elvesztett újjáélesztésének és az új pozíciójába való átirányításának jellegét viseli magán. (Lényegtelen, hogy Woland elbeszéléséről vagy a történetről magáról van-e szó.)³⁶

³⁶ Ha ezt a problémát a szüzsé kérdése felől nézzük, hierarchikus szerveződést kapunk: a fabula (más terminológiával: a pillanatnyi emlékezeten alapuló diszkurzus – lásd СМИРНОВ: Порождение..., 1985. 134–137.) hagyományos fogalmára válaszoló lingvisztikai szint – az autoreferencialitásnak és a rekurrenciaának azok a mechanizmusai, amelyek autoreferenciális szerveződéssé alakítják ezt a szintet, és a „szüzsé” (más terminológiával: a szemantikai emlékezeten alapuló diszkurzus – lásd СМИРНОВ: Порождение..., 1985. 134–137.) fogalmára válaszolnak. Ebben a megvilágításban az irodalmi műalkotás a „szüzsé” rangjára emelt „fabula” lenne. A fabulának továbbá nem szükséges „szövegkülső” absztrakciónak lennie – a fabula itt az az alsó („kiinduló”) szint, amelyet a felső („kimeneti”) szint bekebelez; ez a felső szint az alsóval egybeesik, de már más szemiotikai státusza van és valami mást kommunikál (saját szerkezetét közli). (Vö. az e szemponttal rokon vizsgálódásokat: KAZIMIERZ BARTOSZYŃKI: Teoria i interpretacja. Szkice literackie (különösen az „O badaniach układów fabularnych” című tanulmány). Warszawa, 1985. – JERZY ZIOMEK: Powinowactwa literatury. Studia i szkice (különösen a „Powinowactwa przez fabułę” című tanulmány, illetve 75–89.). Warszawa, 1980.

Szmimov legújabb javaslata a logikai diszkurzus útján mutatja meg, hogy a művészi alkotás nem önmagában jön létre, hanem legalább két másik szövegforrás alapján: „Minden verbális és – tágabb értelemben – művészi) alkotás legkevesebb két forrást aktivizál újra, párhuzamos kapcsolatot tárva fel közöttük. A művészi szöveg transzdialogikus, dialógusra vagy kvázidialógusra utal. Ha az új szöveg esztétikailag jelölt, akkor arra irányul, hogy az általa felhasznált irodalmi anyagban konstataálja az ismétlődést és megszakítsa azt. A szöveg úgy szerepel mint az általa felderített ismétlés delimitatív tagja, mint egy olyan mező, ahol a pretextusok paralelizmusa transzformálódik.” – СМИРНОВ: Порождение..., 1985. 22.

A továbbiakban a szerző az intertextualitás két típusát különbözteti meg – a rekonstruktívát és a konstruktívát –, és Paszternák műveiből származó konkrét példákon mutatja be őket. Ezután ezt mondja: „A rekonstruktív és a konstruktív intertextualitás példái azt mutatják, hogy a létrehozottnak a létrejövőre vetülése mindkét esetben végső soron az archetipikus értelmi sémák ismétléséhez vezet. A konverzív intertextualitás az esztétikailag megjelölt szövegek összefűzésének általános szabályaként a művészet fejlődésének bármely fázisában működik, s így megfosztja a művészi alkotást attól a lehetőségtől, hogy additív módon felhalmozza az archetipikus konstellációk változásait. Az adotttól az újhoz való átmenet a művészetben nem jár együtt az adottat megelőző információ törlésével. Ezért nincs az irodalmi folytonosság láncolatában olyan pont, ahol a verbális művészetnek lehetősége lenne elkerülni a mitopoétikus szemantika újraalkotását. A művészi szöveg elkerülhetetlenül visszatér a szemantikai protoformákhoz. [...]

Az elmondottakkal magyarázható az a körülmény, hogy miért éppen a művészet az a kommunikációs csatorna, amelyen keresztül az archetipikus értelmi információ átadódik. A művészet volta-

Magától értetődik, hogy a művészet különböző módokon oldja meg saját elidegeníthetetlen kettős szövegiségének problémáját. Az első, átalakulásra kerülő szöveg csak abban az értelemben kötelező, hogy ez szállítja a transzformációhoz szükséges információkészletet. Ezért mint összekötő közlemény „mellőzhető” is. Ebben a kiinduló formájában az „előtörténet”, a „preszuppozíció” szintjére is áthelyezhető, s ekkor az olvasónak kell rekonstruálnia. (Ilyenkor az olvasó mint a szöveg önazonossága konstruálódik meg, az olvasott szöveg pedig az olvasóhoz való viszonyában olyan átépítő mechanizmus szerepét játssza, amely a formálisan hiányzó, de az olvasóban jelen lévő szöveggel egy új – más minőségű – szerveződés jellegét közli.) Így épül fel például Andrej Belij *Pétervára* és Paszternák korai prózája. Az effajta szöveg „kulturális szöveggé”, a kultúra hordozójává változtatja az olvasót.

A második – a kimeneten található – szöveg kötelező, de nem önálló: nem létezhet a kiinduló szöveg nélkül, amelynek önmaga mint szöveg felépítését köszönheti. Az adott esetben a legszélsőségesebb változat a legérdekesebb: a kiinduló szöveghez való teljes hasonulás és a másodlagosságának végletes elrejtése. (Ilyen például a XIX. századi realista próza „természetessége”, „megíratlansága”, „művésziatlansága”.)

Nem kevésbé érdekes a kettős szövegiség átmeneti variációja sem, amikor a két szöveg együtt, egymásban létezik, de teljesen nem esik egybe és bonyolult dialektikus kapcsolatokba lép egymással. Érzékelhetőbb formában ez a jelenség a szöveg szintaktikus és versszerű szegmentációja közötti konfliktusként figyelhető meg.

(Jerzy Faryno: *Роль текста в литературном произведении*. = *Studia Russica* XI. Budapest, 1987. 118–166.)

(Fordította: Szilágyi Zsófia)

képpen az elemi mitopoétikus szemantikai kapcsolatokat olyan kulturális univerzálékká változtatja, amelyek bármilyen diakronikus feltételek mellett is tovább léteznek. A művészi szöveg megalkotása az archetipikus szemantika helyreállításának folyamata egyfelől, másfelől pedig ennek a szemantikának a modernizációja, aktualizációja a szöveg tartalma, és rendszerint a szöveg értelmi átalakulásának elrejtése segítségével, amely definíció szerint valamilyen diakronikus rendszerre irányul.” – СМЕРНОВ: Порождение.... 1985. 46–47.

WOLF SCHMID

*Ekvivalenciák az elbeszélő prózában
(Anton Csehov novelláiból származó példákkal)*

Через сопоставления-противоречия художник
добирается до сущности предмета. [...]
Через остроумное противопоставление
открывается сущность взаимоотношений людей.

Egybevetések és ellentételezések útján
jut el a művész a tárgy valódi lényegéhez. [...]
Éleselmű szembeállítás útján tárul fel
az emberek között fennálló kölcsönviszonyok valódi lényege.
VIKTOR SKLOVSKIJ: A. P. Csehov¹

1. TÖRTÉNÉS, TÖRTÉNET ÉS ÉRTELEM

a) *Történet mint szelekció*

A *történés* szituációk, személyek és cselekvések térben és időben nem lehatárolt, minden irányban nyitott és végtelenül pontosan konkretizálható kontinuum, amely a műben, pontosabban: az elbeszélő történetben már impliciten adva van. A *történet* a történelemből való *kiválasztás* eredménye. Két szelekciós művelet révén megy végbe a konstitúció, ezek redukálják az anyagi komplexitás és az értelem lehetőségeinek túlaradó bőségét, és a történés végtelenségét egy lehatárolt, értelemmel telített alakba vezetik át. Ezek pedig a következők:

1. a *történés* *elemeinek* (szituációk, személyek és cselekvések)² szelekciója és

¹ ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ: А. П. Чехов (1955). – Bővített változat: Повести о прозе. Размышления и разборы. Том 2. Москва, Художественная литература 1966. 349. – E Sklovskij szüzséelméletéből származó magmondat, amely a szerzőnek Csehov A pufók meg a nyurga című novellájára vonatkozó fejtegetéseit általánosítja, megtalálható a Metafora és szüzséhez fűzött megjegyzésekben: „A műalkotás feladata az élet visszaadása olyan összekapcsolások [сцепления] megalkotása és olyan oppozíciók [противоположности] felszínre hozása révén, melyek feltárják a tárgy valódi lényegét [сущность]” – Uo. I. 86.

² A szituációk *külső* és *belső* (mentális) szituációkra oszthatók tovább. A külső szituációhoz tartozik az is, amit az angolszász kutatásban *setting*-ként (vö. pl. L. MICHAEL O'TOOLE: Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven, 1982. 180–192.) jelölnek. *Személy* minden olyan aktáns, amely a történelemben cselekvőképes. A nem cselekvőképes tárgyszerűségek a külső szituációhoz tartoznak. A cselekvések mellett (amelyek tevékenységi, beszéd- vagy tudati cselekvésként manifesztálódnak) megemlíthetők még természetesen a (természeti) események is (amelyekben a személyek nem ágensként, hanem páciensként működnek). Az egyszerűség kedvéért itt és a továbbiakban csak szituációkról, személyekről és cselekvésekről lesz szó. Az *esemény* terminus az egész művet szervező, a (külső és/vagy belső) szituációnak a történet kezdete és vége között zajló változását jelöli.

2. a tulajdonságok végtelen sokaságából származó meghatározott *minőségek* szelekciója, melyeket a kiválasztott történesmozzanatok hordoznak.

A történet tehát nem tartalmaz mást, mint a szövegben expliciten ábrázolt tényeket a denotált szituációkkal, személyekkel és cselekvésekkel együtt. Az ábrázolt tények pedig csak azon tulajdonságok révén részei a történetnek, melyek a szövegben adott explicit minősítések által konkretizálódnak. Minden, nem explikált külső és belső szituáció, személy és cselekvés, amelyeket hozzá tudunk és gyakran hozzá is kell gondolnunk az ábrázolt tényekhez, valamint nem konkretizált minőségeik is, melyeket a kiválasztott történesmozzanatokhoz rendelünk hozzá, tehát minden többé-kevésbé egyértelműen implikált dolog vagy végérvényesen vagy csak átmenetileg, de a történes végtelenjében marad. Ez utóbbi bizonyos esetekben történik, melyeket a következő fejezetben kell megvizsgáljunk.³

³ Az első történesdefinícióm (1982. 94.) olyan tömörre sikerült, hogy félreértésekre adott alkalmat. Ezért itt és most egy kicsit bővebben kifejttem a történes ontikus státuszát. Egy fikciós mű történes természetesen nem ugyanabban a státuszban adott, mint az a történes, amely a történetírók által leírt történelem alapjául szolgál. Még akkor is, ha a múlt történelmi eseménye ugyancsak történeteken keresztül, tehát értelemképző redukciók révén hozzáférhető, mint pl. minden egyes olyan mű, mely A francia forradalom története címet viseli, mégis önmagában ez az esemény megtörtént. E fakticitás és létautómia hiányzik az irodalmi történesből, egyébként ott is, ahol – mint a „történelmi” regényben – úgy tűnik, reális események alkotják az irodalmi történet „anyagát”. Sem a személyes, sem a nyilvános politikai történes, amely a Lev Tolsztoj Háború és békéjében elbeszélte történet háttérét adja, nem azonosítható a Napóleon-korszak valódi történelmi eseményével. Az sokkal inkább ugyanolyan fikatív, mint az ebből kimetszett történet. Bár a fikcióban a szerző alkotásának nem valós esemény szolgál alapul, sőt a fikatív történes is csak a történettel körvonalazódik, ezt a történeset a mű saját szerkezeti szintjének kell tekinteni, természetesen *in absentia* strukturális szintnek. Ez képezi azt az alpanyagot, amelyre a történetet előidézze szelekció vonatkozik. Amikor arról beszélünk, hogy a történetet mozzanatok kiválasztásával „hívjuk elő” vagy „kimetszük” egy alapjául szolgáló történesből, természetesen nem a szerző eredeti alkotói aktusát, nem a mű genezisének valódi kronológiáját, nem is a mű befogadók általi szukcesszív konkretizációját tartjuk szem előtt, hanem ezt a kifejezést, éppúgy, mint az *előtte* és *utána* időbeli meghatározásokat, ideálgenetikus értelemben használjuk, azaz egy „generatív” konstitúciós modell értelmében, amely ahhoz, hogy a mű faktúráját, a benne alkalmazott „eljárásokat” demonstrálja, logikai-konsekutív műveletek temporális metaforáival bontja meg a szintek szimultaneitását. – Amennyiben a történes nem más, mint a szelekció implikált kiindulópontja, melynek eredményeként megjelenik a történet, nem lehet a létautóm valós világ tekintetében – pontosabban: a mindenkori kultúrában speciális módon kategorizált világ tekintetében – definiálni, hanem csupán arra a történetre vetett pillantással, amelyben implikálva van. A történesnek éppen azok a kategoriális jellemzői és cselekvéslogikai lehetőségei (Mely entitás léphet fel cselekvőként? Mely cselekvések lehetségesek alapvetően?), amelyek a történet sajátjai. A történes tehát már mindenkor egy a történet által kategorikusan megformált világ, és mint ilyen, nem azonosítható azon kultúra által kategorizált, elsajátított világgal, amelynek része a mű. A műimmanens történes mint indexikus jel minden bizonnyal közli keletkezési kontextusa kultúrájának kategoriáit, de tartalmazhat éppenséggel olyan kategóriákat, és megjósolhat olyan cselekvési lehetőségeket is, amelyek nem aktuálisak ebben a kultúrában, illetve már nem vagy még nem, vagy egyáltalán nem tűnnek megvalósíthatónak.

b) Az értelmi vonal és a nem kiválasztott elem

A szituációk, a személyek, a cselekvések és tulajdonságaik kiválasztása előfeltételét képezi *relevanciájuknak*, értelmi relevanciájuknak, mert a történetalkotó *értelemképzés* szempontjából kerülnek kiválasztásra. Legalábbis ezt feltételezi az az olvasó, aki értelemtartamának előfeltevésével olvassa az elbeszélést. A szelekció tehát a kiválasztott elem értelemrelevanciáját, az elbeszélés értelmi egységében való részeseledését sugallja, azaz azt a képességét, hogy szemléltesse az elbeszélendő eseményt, egy kiindulási szituáció változását, és hozzájáruljon annak az értelemnek a kifejezéséhez, amely az esemény kauzalitásában van megalapozva. A kiválasztás tehát azzal a folyamattal jár együtt, melyet a történés mozzanatai mentén meghúzott *értelmi vonalnak* nevezhetnénk.⁴ A kiválasztott történésmozzanatok ekkor a történetben a többé-kevésbé állandó értelmi vonalon elhelyezkedő pontokként jelennek meg.

Az olvasó tehát, ha megpróbálja újra meghúzni az integráló értelmi vonalat, mindenképpen arra kényszerül, hogy mindkét végén megragadja a szelekciót, ne csak adottságként (mint meghatározott mozzanatok kiválasztását), hanem *negációként* is: a választás más lehetőségeinek elutasításaként. A kiválasztott elem majd csak a nem kiválasztott háttérben nyeri el azonosságát és értelmi funkcióját. A történet mint értelmes egész megtapasztalása azt jelenti tehát, hogy fel kell tárni *szelektivitásának logikáját*. De jelent még valami mást is. Az olvasónak tudatosítania kell, milyen jellegű a műben észlelt szelekció negativitása, azaz milyen *móduzban* utasították el a nem kiválasztott elemet. A szelekció esetében ugyanis az ezt kísérő negáció három módja különíthető el.

Az első esetben a negáció végérvényes, ám *nem kifejezett* elutasítás jellegű. Ekkor a nem kiválasztott történésmozzanatok nem találhatók meg sem az értelmi vonal meghúzott, sem a pontokból álló (tematikai résekkel megszakított) szakaszán. A negációnak ez a módusza irreleváns „meghatározatlan helyeket” (INGARDEN, 1931.) hagy hátra, melyek konkretizációját a történet nem követeli meg, de nem is támogatja. Aki az irreleváns nem kiválasztott elemet mégis konkretizálja, olyan recepció teljesítményt hajt végre, amely nemcsak felesleges, de az értelemgyenes kifürkészését, a választási döntések rekonstrukcióját is megakadályozza.

Az elutasításnak egy másik módusáról, a *kifejezett* negációról akkor beszélhetünk, amikor egy történet tőle idegen értelmi vonalak támpontjait foglalja magában, a saját értelmi vonal azonban nem a jelzett idegen vonalak meghosszabbítása, hanem ezek tagadásaként jön létre.⁵

⁴ Az értelmi vonal fogalma Georg Simmel „ideális vonalának” képéhez kapcsolódik (i. m. 165.). Simmel kifejti, hogy csak „egy ideális vonalnak” a világtörténet egy metszetének vég nélkül tovább osztható atomjain keresztül „meghúzásával” jutunk el egy olyan történetírói, egyetlen fogalomba foglalható „egységhez”, mint amilyen például a „hétéves háború”.

⁵ Erre példák Puskin A lövés és A postamester című elbeszélései. Úgy tűnik, hogy a kiválasztott történésmozzanatok először olyan értelemformákba illeszkednek, melyeket idegen történetek az irodalmi hagyományból formáltak meg. Eközben hirtelen megtörnek e vonalak. Sok kiválasztott

E második eset, a történet értelmes feltárása érdekében, alapjában véve teljes mértékben megköveteli a nem kiválasztott elemek aktualizálását, épp csak azon mozzanatokét nem, melyeket a konvencionális cselekvési mintákra való hamis rájátszások kínálnak fel. Ezzel eljutottunk az elutasítás harmadik módusához, amelyet *megszüntető/hatálytalanító* negációnak nevezhetnénk. Ez a negáció fajta azokat a nem kiválasztott mozzanatokot érinti, amelyek paradox módon *in absentia* a történethez tartoznak, amennyiben elzárnak egy üres helyet ennek értelmi vonalán. Itt az olvasónak meg kell szüntetnie a szerző által feltételezett negációt, és újra aktiválnia kell a nem kiválasztott elemet a történet számára. Olvasás közben igen gyakran elvégezzük ezt, mégpedig jobbára nem szándékosan, az implikálás automatizmusában. Tudatosan rendszerint csak akkor hajtjuk végre az üres helyek ilyen feltöltését, amikor a megtakarított elem lényeges mozzanatokban mutatkozik meg vagy perdöntően meghatározza az értelmi vonal irányát. Ilyen központi mozzanat a hős cselekvési motivációja. Oly mértékben válnak problematikussá a gyakorlati és beszédtevékenységet is motiváló tudatos cselekedetek, amilyen mértékben az elbeszélő próza komplex, többretegű pszichével ruhazza fel hőseit, és amilyen mértékben megszemélyesíti a történetet (azaz az elbeszélő személy nézőpontjából adja elő). A tudat azon mozzanatai, melyeket az elbeszélő expliciten leír, gyakran már nem képesek a tettet és a szót következetesen motiválni. Ebben az esetben magának az olvasónak kell feltárnia a cselekvés motivációját, oly módon, hogy a történeten túl a – lelki – történés bizonyos nem kiválasztott (a szerző és az elbeszélő által elrejtett vagy számukra egyáltalán nem hozzáférhető) mozzanataira kérdez rá.

A megszüntető/hatálytalanító negáció valósággal konstitutívúvá vált a modern elbeszélő próza számára. Az orosz irodalomban Puskin *Belkin elbeszélései* jelzik annak az elbeszélésnek a megjelenését, amely a receptív értelemkonstitúció alapvető teljesítményeként követeli meg a nem kiválasztott elem aktiválását. E fejlődés csúcspontját Anton Csehov novellisztikája képezi. Több elbeszélésében a történet olyan iránypontra vonatkozik, amely magán az elbeszélésen kívül található.

mozzanat ekkor már nem integrálható. A *lövés* történetét csak akkor azonosítjuk, akkor adunk neki értelmet, amikor a romantikus bosszúálló számos intertextuális allúzió révén sugallt történetének negációjaként fogjuk fel. Ha pedig azokat a történés-mozzanatokat, melyek A postamester története kapcsán kerültek kiválasztásra egy állandó, folytonos, minden részletet egyesítő értelmi vonallá kívánjuk elrendezni, minden bizonnyal azon feltevések csekély feltáró erejét kell megtapasztalnunk, melyeket az elcsábított szentimentális hősnő irodalmi toposza, a jó pásztor bibliai képe vagy a társadalmi tiltakozás irodalmi utalásai is indokolnak. Mindkét esetben az elbeszélő és/vagy hősök tudatában konstituálódnak meg a történet, mint a cselekvési vagy magyarázati mintaként felsejlő idegen történetek negációja. A történet nyomatékosan elutasítja azokat a nem kiválasztott történés-mozzanatokat, amelyeket megpróbálunk a történeten kívül aktualizálni, mert a konvencionális értelmi vonalakat követve szinte adják magukat a rések kitöltésére, és biztosítékot nyújtanak arra, hogy végigvezetik a jelzett idegen vonalakat.

2. TEMATIKUS ÉS FORMAI EKVIVALENCIA

a) Jakobson „paralelizmusa” a versben és a prózában

Milyen módon kell összekapcsolódnuk a kiválasztott történés-mozzanatoknak ahhoz, hogy állandó értelmi vonalon elhelyezkedő pontokként jelenjenek meg? A pusztán időbeli egymásutánosság önmagában még nem alapozza meg egy történet koherenciáját, és gyakran nincs megadva vagy nem ismerhető fel a köztük lévő oksági viszony. Csehov elbeszéléseiben pl. számos cselekvés kontingens, véletlenszerű, mentes minden kauzalitástól, ugyanakkor egy másik nézőpontból mégis szükségszerűnek tűnik kiválasztásuk.⁶ Annak tapasztalata, hogy a történés-mozzanatok véletlenszerűsége nem jár szükségképpen a mű koherenciájának csökkenésével, arra hívja fel a figyelmünket, hogy az időbeli és oksági egymásra következés mellett adva van még egy harmadik kapcsolatteremtő elv, az *ekvivalencia*.

Itt felmerülhet a kérdés, hogy ez az elv nem kizárólag a költészet vagy a versbeszéd számára konstitutív-e? Vajon Roman Jakobson, aki a költészet alapelvévé emelte ezt az elvet, nemcsak versszövegeken mutatta-e ki? S a narratív műfajokban legjobb esetben is nem teljesen marginális-e az a szerep, amelyet betölt? Az ekvivalencia mint „a szekvencia konstitutív eljárása”, a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetített ekvivalenciaelv, Jakobson szerint annak a funkciónak az „empirikus nyelvészeti kritériuma”, melyet ő „poétikainak” nevez.⁷ Ám ahogy Jakobson hangsúlyozza, a poétikai funkció (amelyet így definiál: „the set toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake”⁸) nem korlátozódik a költészetre, és nem is az egyetlen, bár mindenképpen domináns

⁶ Jellemző módon Alekszandr Csudakov [ld. АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ ЧУДАКОВ: Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя). = Славянские литературы. Международный съезд славистов. Москва, 1973. 79–98. – Magyarul: ALEKSZANDR PAVLOVICUS CSUDAKOV: A művészi rendszer egészésként való elemzésének problémája (Az írói világ két modelljéről). = Helikon. Világirodalmi Figyelő 1974. 3–4. 341–355.] abból kiindulva helyesbítette ismert és sokat vitatott tézisé (Uő: Поэтика Чехова. Москва, Наука 1971.) a Csehov-történetekben „véletlenszerűség elvről”, hogy a kontingencia rendszerét egy azzal konkuráló rendszerrel kombinálta, amely a véletlenül kiválasztottnak tűnő epizódoknak és részleteknek „művészi szükségszerűséget” kölcsönöz. A kontingencia és a koherencia viszonyához Csehov elbeszéléseiben vö. még: B. J. AMSENGA–V. A. A. BEDAUX: Personendarstellung in Čechovs Erzählung „Student”. = Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Hrsg. R. Grübel. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts = Studie in Slavic Literature and Poetics 6. Amsterdam, 1984. 281–314.

⁷ Idézzük a híres szavakat még egyszer eredetiben: „What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? [...] *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence” (ROMAN JAKOBSON: Linguistics and Poetics. = Style and Language. Hrsg. A. Sebeok. Cambridge Mass. 1960. 358.).

⁸ Uo. 356. – Kiemelés az eredetiben.

funkciója a költészetnek. Később, a Krystyna Pomorskával folytatott *Beszélgetésekben* Jakobson arra a kérdésre, hogy a „paralelizmusra” vonatkozóan húzható-e éles határ a *versus* és a *provorsa* közé, még egyszer leszögezi: „A paralelizmus szerepe semmi esetre sem korlátozódik a versnyelv területére.”⁹ Kétségtelenül van azonban egy „számottevő hierarchikus különbség a versbeli és a prózabeli paralelizmus között.” Míg a költészetben a vers már felépítésével is (a vers prózódikus szerkezete, a sor és az ezt konstituáló metrikai részek zenei egysége és iterativitása révén) „a grammatikai és lexikai szemantika elemeinek párhuzamos elrendezését” sugallja, és szükségszerűen rendeli a hang irányítása alá a jelentést [звук верховодит значением], a prózában – épp ellenkezőleg – „a különböző nagyságú szemantikai egységek” élveznek elsőbbséget a párhuzamos struktúrák elrendezésében: „Itt a hasonlóság, a kontraszt vagy a kontiguitás révén összekapcsolt egységek paralelizmusa aktív módon a szűzsé felépítésében, a cselekmény alanyainak és tárgyainak jellemzésében, valamint az elbeszélés motívumainak sorrendjében mutatkozik meg.” A „művészi próza – folytatja Jakobson – a költészet mint olyan” és a megszokott gyakorlati-kommunikatív nyelv között „közbülső helyet” foglal el; önmagában nem homogén, fokozatok egész sorát alkotja, amely a beszédet mindenkor a két pólus egyikéhez közelíti, a másiktól pedig eltávolítja, és elemzése sokkal nehezebb, mint a „poláris jelenségeké”.¹⁰

b) Hasonlóság és oppozíció

Az ekvivalencia *egyenértékűséget* jelent, azaz az elemeknek bizonyos érték alapján fennálló egyezését. Ez az érték, a *tertium comparationis*, a műben a történelemből a történet számára kiválasztott *ismertetőjegyként* jelenik meg, olyan tulajdonságként, amely nem időbeli és nem oksági módon kapcsol össze egymással két vagy több történeszmozzanatot.

Az ekvivalencia két viszonytípust foglal magába: a *hasonlóságot* és az *oppozíciót*. Közös bennük, hogy az általuk összekapcsolt elemek legalább *egy* jegyben megegyeznek, egy másikban pedig nem egyeznek meg (nicht-identisch). Két elem, *A* és *B* hasonlósága egy *x* jegybeli egyezésükön túl implikálja egy *y* jegybeli meg nem egyezésüket. Valamint *A* és *B* oppozíciója előfeltételezi ezen elemek összehasonlíthatóságát. Mindez azért lehetséges, hogy *A* és *B*, amelyek egy *c* jegy alapján nem egyeztethetők össze, egy közös *d* jegy révén össze vannak kapcsolva. Az oppozícióban álló elemek összehasonlíthatósága azonban mindig ezen elemeknek egy mélyebb szintű egyezésén alapul, ennyiben ugyanis az oppozíció

⁹ ROMAN JAKOBSON–KRYSZYNA POMORSKA: Беседы. = Roman Jakobson: Selected Writings. VIII. Berlin, 1980. 523. (A Beszélgetésekben vett következő idézetek is ezen az oldalon találhatóak.)

¹⁰ A paradigmatis próza tipológiája és történetírása (Historiographie) számára tanulsággal szolgálhat, ahogy Jakobson a párhuzamos eljárások egyenesvonalúságát összeköti a népköltészeti prózával, Lev Tolsztoj parasztyerekeknek írt történeteit elemezve.

(mint a *férfi* vs. *nő* vagy *születés* vs. *halál*) egy elvontabb, mélyebb szintű fajjegy (Gattungsmerkmal) szempontjából (itt: *ember*, illetve *az élet határa*) kiiktatódik. A hasonlóság és az oppozíció tehát egyezések és meg nem egyezések kötegeként ábrázolható minden olyan jegy vonatkozásában, amely aktualizálja a történetet.¹¹

Azt, hogy az ekvivalencia hasonlóságként vagy oppozícióként jelenik meg, nem az egyezések és meg nem egyezések *menyisége* dönti el, hanem egyedül az a hely, melyet a megfelelő jegyek a történet hierarchiájában elfoglalnak. Nagyon változó lehet az a hierarchizálás, amelyen a jegyek a történet során átesnek. Ha a történet egy *x* jegyet emel ki, amelyben két elem, *A* és *B* megegyeznek, akkor *A* és *B* ekvivalenciája hasonlóságként jelenik meg. A történet egy további szakaszában egy *y* jegy kerülhet a középpontba. Ha *A* és *B* elemek *y*-ban nem egyeznek meg, akkor az ekvivalencia oppozícióként jelenik meg, függetlenül attól, hogy hány másik, nem aktualizált jegy alapján mutat egyezést *A* és *B*.

c) Aktualizált komplexitás

Az ekvivalencia elve relációk szinte áttekinthetetlen sokaságát vezeti be a történetbe. Egy *A* elem az *x* jegyre vonatkozóan *B* ekvivalenseként, és ezzel egyidejűleg az *y* jegy tekintetében *C* ekvivalenseként jelenhet meg. *A* és *B* ekvivalenciája egyszer hasonlóságjellegű lehet, máskor, ha egy másik jegy fókuszálódik, oppozíciójellegű. A sokszoros, de elvileg korlátozott relációképeség nagyfokú komplexitást alapoz meg (az elemek által alkotott kapcsolatok sokaságát), amely egyaránt elhatárolja a történetet a történeستől és az életvilágbeli átéléstől. A történet ugyanis összekapcsolódási *lehetőségek* többletét, a komplexitás végtelen potenciálját tartja készenlétben, anélkül, hogy önmaga aktuálissá tenné azokat. Az

¹¹ Az *elemek* teljes azonossága, azaz ezeknek az elemeknek *minden*, a történetben adott jegyre vonatkozó egyezése, eszerint a definíció szerint nem tartozik az ekvivalenciák körébe. Ezért a vezérmotívum, amennyiben egy motívum teljes *megisméllésén* és nem csupán egy *variációján* alapul, nem ekvivalenciajelenség. A kettőben csupán a jegyek iterációjának általánosabb elve közös. – Van der Eng önmagában figyelemre méltó javaslatával szemben (JAN VAN DER ENG: The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text. = Uő: On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekov as Story-Teller and Playwright. Dutch Studies in Russian Literature 4. Lisse, 1978. 44–58.), amely az ekvivalencia (nála *oppositions*) négy típusát különbözteti meg, ezek pedig a 1) *analogies*, 2) *parallelisms*, 3) *antheses* és 4) *variations* (az 1-es és 4-es a hasonlóság altípusai lennének, a 2-es és a 3-as az *oppozíció* megjelenési formái). Az operacionalitás okán jelen esetben ahhoz a bináris tipológiához ragaszkodunk, melyet a továbbiakban az (elemek egyes jegyekre vonatkozó) *egyezése* vs. *meg nem egyezése* lehetőségeinek dichotómiája motivál (itt *tertium non datur*ként értve). Valószínűleg az operacionalitás talán túlzottan pragmatikusnak tetsző érvének kell végeredményben döntőnek lennie egy olyan tipológiai differenciálás esetében, amely számára *in re* nem található egyetlen összekötő ontikus kritérium sem. A valóságban az ekvivalenciát a négy típusúnál árnyaltabban is lehetne differenciálni. Jellemző módon van der Eng 1973-ban még hat típusból indult ki (vö. Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста. = Structure of Texts and Semiotics of Culture. Hrsg. Jan van der Eng–M. Grygar. 's-Gravenhage, 1973. 43.).

átélésben azonban, amely egy meghatározott szempontból szükségszerűen redukálja a világot, az egyidejűleg lehetséges relációk közül mindig csak egyre koncentrálnunk: *A*-t vagy az *x* jegy tekintetében vesszük figyelembe, akkor *B* az ekvivalenciája, vagy az *y* jegyet fókuszáljuk, akkor *A*-t *C*-vel kapcsoljuk össze. A viszonyoknak az a sokszorozódása, amely a történetet tünteti ki, nem aktualizálható az átélésben. Ezért minden recepció, amely egyben az életvilágbeli átélés egyik formája is, a komplexitás újabb redukcióját feltételezi, mely most a befogadott történetre vonatkozik.

Érthető tehát, milyen értelemben beszélhetünk a történet érdekében „a komplexitásnak arról a megtartásáról”, amelyet Luhmann az életvilágbeli átéléssel szemben írt le. A mozzanatok ama sokféleségét, amely elvész a történetnek a történebből való kimetszése során, az a komplexitás egyenlíti ki, amelyet a kiválasztásra került viszonylag kisszámú mozzanat között fennálló sokszoros reláció hoz létre. Az anyagi világszerűség veszteségét, úgymond, a szerkezeti tartalom nyeresége kompenzálja.¹²

d) Időbeli vs. nem időbeli összekapcsolás

Az ekvivalencia a történet *szukcesszivitásával* szemben egy *nem időbeli* hozzákapcsolást, olyan elemek *szimultaneitását* hozza létre, amelyek nemcsak a szöveg szintagmatikus tengelyén, de gyakran a történet időtengelyén is igen távol esnek egymástól. Ennyiben az ekvivalencia olyan időbeli kapcsolatokkal konkurál, mint a *szukcesszió* és a *kauzalitás*, melyek nem oldódnak fel az ekvivalenciában. Előttiség vagy utániség, oksági- vagy következménylét egészen más típusú ontológiai meghatározások, mint az ekvivalencialét. Feloldhatatlan az időbeli és nem időbeli kapcsolat kategoriális differenciája.

De vajon milyen hierarchikus viszony áll fenn az összekapcsolás két alapvető formája között? Az olvasó minden történet esetében először az időbeli kapcsolódásokhoz és ezek logikájához igazodik. A narratív szövegek tanulmányozásán belül az értelemadás arra irányul, hogy azonosítsa az *eseményt* (a kiindulási szituáció változását) és az alapjául szolgáló *kauzalitást*. A változást és az ezt kiváltó okokat természetesen csak ritkán írják le expliciten és megbízhatóan, ezért ezeket

¹² Sőt, megkísérelhetnénk arányosságot felállítani az anyagi szelektivitás és a nagyfokú komplexitás között. Ha követjük ezt az elképzelést, akkor a szelektív novella a történelemmozzanatok maximális redukciója révén a szerkezeti világ telítettségének legmagasabb fokát teszi lehetővé, azaz minden egyes kiválasztott történelemmozzanat legmagasabb fokú szemantizálhatóságát. A karcolat, az *ocserk* rövid műfaja csak látszólag okoz nehézségeket. Bár a történet (amelyet mindenképpen tartalmazhat mint tudati cselekvések sorát) kiterjedtségét tekintve nagy mértékben korlátozott, a kiválasztott világmetszethez tartozó történelemanyag mégis sokkal extenzívebb formában helyeződött át a történetbe, mint pl. a csehovi típusú novellában, amely néhány vonással egész élettörténeteket vázol fel. Ennyiben az *ocserket* is annak igazolására vezethetjük elő, hogy a történetnek a történéseire vonatkozó szelektivitása arányos a szerkezeti komplexitásra való törekvés tendenciájával.

leginkább rekonstruálni kell. Rekonstrukciójuk során az olvasó az ekvivalenciákhoz fordul, hiszen sok esetben a nem időbeli összekapcsolás teszi legelőször láthatóvá az időbeli változást és annak logikáját. Így sok történetben csak a kiindulási és befejezési szituáció oppozíciója modellálja a változást, ekkor az időbeli kapcsolatok csak a nem időbeli kapcsolatok végigjátszása után lesznek azonosíthatók. Erre példák Csehovnak azok a kései elbeszélései, amelyek a címadó hősök élettörténetét ekvivalens epizódok láncolataként modellálják: *Száműzetésben* [oroszul: *Попрыгунья*. 1892.], *Jonics* (1898.), *Aranyos!* (1898.), *A kutyás hölgy* (1899.), *A menyasszony* (1903.)). Csak akkor dönthető el, hogy található-e itt olyan központi esemény mint az élethelyzet megváltozása, vagy csupán ugyanaz ismétlődik újra és újra; amikor regisztráljuk az epizódok közötti hasonlóságokat és oppozíciókat. Az időbeli kapcsolatok tehát alapvetően dominánsak maradnak az elbeszélő műben. Ezek lesznek a rekonstruáló értelemadás céljai, de csak a nem időbeli kapcsolatok révén nyernek olyan alakot, amely hozzáférhető a rekonstrukció számára.

Az időbeli kapcsolatok dominanciája a nem időbeliek felett minden narratív, *szűzsés*, történetet elmesélő műfaj számára konstitutív. Ez a hierarchia a tisztán ornamentális prózában a feje tetejére áll. A temporális-kauszális egymásutániság ekkor legjobb esetben is csak olyan kezdeményezésekre korlátozódik, amelyek már nem kötik össze történetkarakterrel rendelkező folytonos vonallá a történeteseményeket. A mű egységét ehelyett az ekvivalenciák mintegy szimultán módon adott alakzata hozza létre. Ahol a szimultaneitás konstitutív elvként a már nem egységképző szukcesszivitás fölé rendelődik, ott megváltozik a mű mediális karaktere: „elbeszélőművészetből” „szóművészeté” válik.

e) *Személyek, szituációk és cselekvések ekvivalenciája (A pufók meg a nyurga és más elbeszélések)*

A prózai szövegekben az alapozó jegyek szerint az ekvivalencia két típusát különböztethetjük meg. Az első típust (amelyet eddig az ekvivalenciára vonatkozó minden megjegyzés esetében szem előtt tartottunk) egy aktualizált *tematikus* jegy alapozza meg, egy (expliciten megnevezett vagy a történetből aktiválható) tulajdonság vagy cselekvési funkció, amely a *történet* elemeit (a szituációkat, személyeket és cselekvéseket) kapcsolja össze.¹³ Ez a tematikus összekapcsolás a prózában az ekvivalencia primér formája. Azt a jelentés-felépítésbeli alaprelációt, kristályosodási tengelyt ábrázolja, amelyen minden további nem tematikus ekvivalencia lecsapódik szemantikailag.

¹³ Itt és most meg kell elégedjünk a *történet* szintjén található tematikus ekvivalenciákkal. Természetesen a kommentárok, illetve az elbeszélő önábrázolásai is, melyek nem az elbeszélő történetet, hanem az – ennek artikulációját kísérő – *elbeszélőtörténetet* képezik (vö. SCHMID, 1982. 93–95.), tartalmazhatnak tematikus ekvivalenciákat.

A második, a prózában másodrendű típus a *formális* ekvivalencia, amelyet nem egy tematikus jegy, hanem két elbeszéléssegmentum egyezése, illetve meg nem egyezése alapoz meg egy olyan *eljárás* összefüggésében, amely az elbeszélést konstituálja.

Vegyük szemügyre először a tematikus ekvivalencia megjelenési formáit. A narratív szubsztancia szerint itt *személyek*, *szituációk* és *cselekvések* ekvivalenciái különböztethetők meg, továbbá a két utóbb megnevezett szubsztancia esetében az *izoperszonális* (azaz ugyanarra az elbeszélte személyre vonatkozó) és a *heteroperszonális* (különböző személyekre vonatkozó) ekvivalenciák.

A „ritmus” és az „ismétlés” metaforái, amelyekkel alkalmanként megpróbálják körülírni az ekvivalenciát,¹⁴ csak korlátozott, heurisztikus értékűek. Redukcionizmusuk két pontban foglalható össze: 1. Az ekvivalenciát pusztán mint hasonlóságot modellálják. Az oppozíció legfeljebb csak annak átváltozásaként jelenik meg, ami a „variálódó” vagy „kontrasztos ismétlődés” fogalmakban jut kifejezésre. 2. A két metafora az ekvivalens elemek időbeli sorrendjét sugallja, és csupán a szituációk és cselekvések izoperszonális cselekvéseit ragadja meg. Ezzel a heteroperszonális ekvivalencia kikerül a látómezőből, miközben teljes mértékben elhallgatja a történetben szimultán futó cselekményszálak közötti ekvivalenciát. A személyek ekvivalenciája is nehezen írható le „ritmusként” vagy „ismétlődésként”. Ezzel szemben némiképp megvilágító erejű Jan Meijer 1958-ban megalkotott fogalma, a *situation rhyme*. A versbeli eljárás esetében, amely ti. egyidejűleg implikál hasonlóságot és oppozíciót, és mind *fonikus*, mind pedig *tematikus* tekintetben két motívum egyidejű megfeleltetését és szembeállítását teszi szükségessé,¹⁵ a szituációkvivalencia lényeges vonásai implikálva vannak a metaforikus átvitelben.

*

A *személyek* igen komplex ekvivalenciáját tartalmazza Csehovnál *A pufók meg a nyurga* (1883/1899.) című anekdotikus elbeszélés, amely valósággal geometrikusan felfedett, dinamikus-narratív alakban példázza az ambivalens egyenérté-

¹⁴ A „ritmushoz” vö. pl. EDWARD MORGAN FORSTER: *Aspects of the Novel*. London, 1927. (ahol a ritmust *repetition plus variation*ként definiálja), illetve – ehhez csatlakozva – EDWARD K. BROWN: *Rhythm in the Novel*. Toronto, 1950. – Eile (STANISLAW EILE: *Światopogląd powieści*. Wrocław, 1973. 194–196.) „szituációk ritmusáról” beszél (rytm sytuacji). A „ritmusként” felfogott ekvivalencia funkcionális analizisét adja KRYSZTOF KŁOSIŃSKI (vö. uő: *Powtórzenia w powieści*. = *Język artystyczny*. Hrsg. A. Wilkonia. Bd. 1. Katowice, 1978.). – Az ekvivalenciát Hartmann (vö. KARL HEINZ HARTMANN: *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literaturität narrativer Texte*. Stuttgart, 1979.) az „ismétlés” és az „iteráció” kategóriájával írja le. Hartmann különbséget tesz „cselekvésiterációk”, „a személyek megformálásánál tapasztalt iterációk” és „a perspektívaváltásból származó iterációk” között. Eközben az ekvivalenciában csupán a *jegyek* ismétlődnek, nem pedig egész motívumok.

¹⁵ Vö. со-противопоставление. – ЮРИЙ ЛОТМАН: *Структура художественного текста*. Москва, 1970.

kűség elvét.¹⁶ Az elbeszélés, amelynek címe a formális (hangzásbeli és grammatikai) hasonlóság és a szemantikai oppozíció ellentétével már jelzi a figurák azonosítását és szembeállítását, teljes mértékben a személyek olyan ekvivalenciájából nyeri tematikus energiáját, amely az egyik aspektusból hasonlóságként, a másiktól kontrasztként mutatkozik meg. A történet eseménye első pillantásra a figurák látszólagos hasonlóságából ezek lényegi oppozíciójába történő átmenetben merül ki, illetve abban, hogy az újra felismert barát társadalmi státuszának kezdeti félreismerése (az anagnorisisen *belüli* hamartia, a felismerésbeli tévedés, tehát egy *hamis* anagnorisis) átcsap a barát magas rangjának *felismerésébe* (a *valódi* anagnorisisbe). Egy ilyen értelmezés azonban, amely több változatban megfogalmazódott már,¹⁷ mégis túl egyoldalúan a nyurga vonalára összpontosít. Komplexebb kép keletkezik akkor, ha a pufókat is bevonjuk az eseményváz vizsgálatába: míg a nyurga valóságos drámai radikalitással testileg, egész családjával együtt hajtja végre az eredetileg feltételezett hasonlóságból a felismertnek vélt kontrasztba való átmenetet, a pufók ragaszkodik a hasonlósághoz. A *nyurga* perspektívájából adódó narratív *kontraszt*tal (azaz a *figurák kezdeti hasonlósága* vs. a *figurák befejezésbeli oppozíciója* ellentétével) áll szemben a *pufók* kezdőpontbeli és végpontbeli magatartásának hasonlósága. Amikor a pufók végül megundorodva fordul el tőle, akkor sem a társadalmi különbség felismerésére reagál, hanem arra a hatásra, amelyet az anagnorisis hívott elő a nyurgában, vagyis ennek teljes átváltozására. Van tehát két eseményünk, a nyurga eseménye, átváltozása és – ennek következményeként – a pufók eseménye, az undor kísérette elfordulás az átváltozott iskoláspajástól.

Ha újból átfutjuk a mű szövegét, akkor még részletesebben ábrázolható az ekvivalenciák narratív kibomlása és a jegyek váltakozása. A történet a „két jó barát” (приятели) közötti kettős oppozícióval indul, akik a pályaudvaron találkoznak. Az első kontraszt a testalkat jegyén alapul, amelyre az elbeszélésbeli első információ – ahogy már a címe is – lakonikusan redukálja a figurákat: „az egyik pufók, a másik nyurga” (один толстый, другой тонкий – II. 250.).¹⁸ A második kontraszt az *étkezés helye* és az *evés utáni szag* jegyeiben lehelhető fel: a pufók a pá-

¹⁶ Sklovskij mellett (vö. i. m. 1955. II. 345–348.) ehhez még vö. GODEHARD SCHRAMM: Wiederholung als Konstruktionselement in Čechovs „Tolstij i tonkij”. = Die Welt der Slaven. Bd. 15. 1970. 235–252. – P. TROST: Čechovova humoreska „Tlustý a tenký”. = Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury. Bd. 16. 1972. 45–47 – H. PETER STOWELL: Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens, Georgia 1980. – PETER THIERGEN: A. P. Čechovs „Tolstij i tonkij”. Aspekte einer Interpretation. Hrsg. P. Tretjakow. Russische Autoren des XIX. Jahrhunderts. Beiträge und Lesetexte. = Hamburger Beiträge für Russischlehrer 27. Hamburg, 1982. 175–190.

¹⁷ Vö. pl. THIERGEN, 1982. 183. – Thiergen az elbeszélés „háromfokozatú” felépítését állapítja meg, amelyet összevet a drámák belső tagolásával: az „expozíció, a bonyodalom és a katasztrófa hármas menetével”. A katasztrófába való átfordulás eszerint az „anagnorisis mint a tévedés felismerése” és a peripetia (sorsfordulat) révén történik.

¹⁸ Itt és a későbbiekben az utalás alapja: А. П. ЧЕХОВ: Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Москва, 1974–1982.

lyaudvaron (на вокзале) a „restiben” ebédelt, és ajka, melyet még most is vékony zsírréteg fed, úgy fénylik, mint az érett cseresznye. „Finom bor és otkolon szaga áradt belőle”. A nyurga ellenben éppen most lépett ki a vasúti kocsiból, sonka és kávé szagot árasztva. Ekkor újból aktiválódik a kezdeti oppozíció. Míg a pufók egyedül van, a nyurga háta mögül családja kukucska ki, a sovány (худенькая), „hegyes állú” (с длинным подбородком) feleség és a „hórihorgas” (высокий) fia. A család generalizálja a nyurga ismertetőjegyét.

A két említett kontraszt csupán az elbeszélő horizontján tűnik fel. Semmi jel nem utal arra, hogy az elbeszélő személyek maguk is észlelnék a megkülönböztető jegyeket. Az elbeszélő továbbá – szintén figurái háta mögül – azt is értésünkre adja, hogy a pufókkal mint ekvivalenssel nem pusztán a nyurga áll szemben ellensúlyként, hanem a teljes nyurga család. A nyurgalét pedig ennek az elbeszélésnek a világában nemcsak testi minőségként értendő, hanem átvitt értelemben a társadalmi egzisztencia jeleként is.

A testalkat által szimbolizált és az ételszag által érzékileg jelzett társadalmi oppozíció ellenére a történet első részében mégis a hasonlóság dominál. A két hős felismeri, néven nevezi egymást, először a pufók, aztán a nyurga; a másikat „Kedvesem” (Голубчик мой) vagy „Gyermekkori barátom!” (Друг детства!) megszólítással aposztrofálják, háromszor megcsókolják egymást, és könnyes szemmel egymásra néznek: „Mindkettőjüknek kellemes meglepetést okozott a találkozás” (Оба были приятно ошеломлены).

A barátok tudatják egymással, milyen sokra vitték az életben, majd leleplezik azt a társadalmi oppozíciót, amelyet az olvasó már bemutatásuk után sejtett. A nyurga, aki elkezdte a felcserélést, sokat beszél, bemutatja a feleségét: „Lujza, született Wanzenbach..., lutheránus...” (Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка...) és fiát, Nafanailt. Nafanjának, a harmadik osztályos gimnazistának pedig a pufókot: „Nafanja, ez az úr gyermekkori barátom!” (друг моего детства). A nyurga az iskolás idők emlékét idézi fel, majd ismét bemutatja a feleségét mint született Wanzenbachot és lutheránust, és végül, amikor az izgatottan rápillantó pufók szolgálati előmeneteléről kérdezi, szolgálati rangjával dicsekszik, amely természetesen az alacsonyabb fizetés miatt, melléktevékenységként zeneórák adását és a fából faragott cigarettatartók készítését teszi szükségessé. Így fény derül arra is, hogy a *Porfirij* uralkodói név viselője (‘a [bíborszín] királyi ruhát viselő’¹⁹), aki *Wanzenbach* nevű lutheránus nőt vett feleségül és sarját *Nathanael*nek (héberül ‘Isten ajándéka’) nevezte, oly szerényen tengeti életét, amint arra felesége lánykori neve egyértelműen utal. Igen, olyan cigarettatartók előállítására kényszerül, amelyeknek a *testalkat* jegyében azokkal a „dobozokkal” (картонки) kell ekvivalensnek lenniük, amelyekkel megrakodva kiszállt a vasúti kocsiból – ráadásul, ezek neve anagrammaként tartalmazza a hős nevét (картонки – тонкий).

¹⁹ A görög *porphyra* (‘bíborruha’) szó az oroszban – mint порфира – bíborszínű királyi palástot jelent.

Mintha a nyurga a gyerekkori barátal való hasonlóságot a foglalkozás területén is biztosítani kívánná – Stowell szavait idézve – „unable to allow the relationship to exist in this unjuxtaposed emptiness”, a pufókot *saját* sikereiről kérdezi: „Bizonyára már államtanácsosi rangban vagy, mi?” (Небожь, уже старский? А? – II. 251.). Az államtanácsosi a tizennégy fokozatból álló rangtáblázat ötödik osztálya, mindazonáltal három osztállyal meghaladja a miniszteri osztálytanácsosét, a nyurga rangját. Mégis, ha a barát államtanácsos lenne, a nyurga számára a hasonlóság határain belül maradna. A pufóknak azonban két további osztállyal magasabb rangja van: „Nem, kedvesem, egy kissé magasabban [...] Már a titkостанácsossáig vittem...” (Нет, милый мой, поднимай повыше [...] Я уже до тайного дослужился...). A tábla harmadik osztályához tartozik, és ezzel öt fokozattal a nyurga előtt áll a rangsorban, a barát így definitíve átlépte a hasonlóság határát.

A megdöbbenően magas rang *cognitio*ja után a nyurga olyan átalakuláson megy keresztül, amelyet többen kaméleonszerű metamorfózisként jellemeztek.²⁰ Pontosabban véve azonban nincs szó átalakulásról – csakis arról, hogy egész alakjával még inkább radikálisan jeleníti meg azt a minőséget, amelyet az elbeszélő által makacsul ismételt elnevezése megjelöl: a nyurgalétet. Az elsápadás (побледнел) és a megdermedés (окаменел), az összehúzódás (съжился) és a meggörnyedés (сгорбился) azzal az átalakulással kapcsolódik össze, amelyben a figura alapvető, jóllehet egyetlen tulajdonsága nyíltan felszínre kerül: a nyurga tovább keskenyedik (сузился), még nyurgább lett. Vele együtt a folyamatnak alá vannak vetve a tárgyak és személyek is, azok, akiken és amelyeken már kezdetben láthatóvá volt a nyurgaság családi minősége: a bőrdöngök, a batyuk és a dobozok – nem véletlenül említik ezeket először – „összezsugorodtak” (съжились) és összeráncolódtak (поморщились). A feleség hosszú álla még hosszabb lesz. A fiú „kihúzta magát” (вытянулся во фронт), és begombolta uniformisát. A nyurga beszéde is manifesztálja ősmínőségét. A vele szemben álló iskolástárs minősítése most már csak a „mondhatom, szinte gyermekkorom óta barátom” (друг, можно сказать, детства) megszorítással érvényes, a beszédesség alázatos dadogásnak adja át a helyét. Az elején teljesen öntudatosan fellépő nyurga most szavaihoz az alárendeltségét jelző *-c* toldalékot ragasztja, így pl. a *kellemeshez* (приятно-с), amely az elbeszélő *kellemes meglepetést okozott* kifejezésének visszhangja, továbbá a vihogás *He-he-he!* (Хи-хи-с) hangalakjához is, mely egyébként fonikus ikonikus-sággal a nyurgaság minőségét fejezi ki.

A barátok ekvivalenciája a *cognitio* után meghasonlott formát ölt. Míg a nyurga viselkedését kizárólag a társadalmi státuszt elválasztó jegy határozza meg, a pufók továbbra is az összekötő jegyet hangsúlyozza. Arra kéri a nyurgát, hogy

²⁰ Az elbeszélésbeli kaméleonmotívumhoz vö. KARL D. KRAMER: The Chameleon and the Dream. The Image of Realisty in Čexov's Stories. = Slavistic Printings and Reprintings 78. 's-Gravenhage/Paris, 1970. 55–58.

ehhez tartsa magát, és „ráncolta homlokát” (поморщился). (A csodálkozásnak e kifejezése lexikai szinten ekvivalenciát mutat saját átváltozása és a bőröndök, batyuk és dobozok átváltozása között, amelyek összeráncolódtak [поморшились].) Hiszen ő az, akit kellemetlenül érint a nyurga alázatos hangja, aki esküszik arra a gyermekkori barátságra, amelyre előtte kétszer is hivatkozott a másik, és amelyet a *szintével* épp most zárójelbe tett mint ekvivalenciaképző jegyet hatályon kívül helyezett: „Hisz ifjúkori barátok vagyunk, miért hát most egyszerre ez a merev tiszteletadás?” (Мы с тобой друзья детства – и к чему тут это чинопочитание!)

Ahogy a nyurga a harmadszori említéssel törli az ifjúkori barátságot, úgy teszi érvénytelenné a maga számára felesége és fia másodszori bemutatását is – mint ha meg sem történt volna. Amikor tehát harmadszor mutatja be a feleségét és a fiát, pontosabban: először a fiút és aztán az asszonyt, mindkettőt szűkszávúan, szaggatott közlésekkel, a prezentáció redukált szintjén („Ez itt, kegyelmes uram, Nafanail fiam... ez meg a feleségem, Lujza, lutheránus vallású ... bizonyos tekintetben” [Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом]), akkor nem önmagát ismétli, hanem most *először* mutatja be a családját egy teljesen megváltozott világban, a fölötte állónak, nem pedig egy másik embernek.²¹

A kezdeti hasonlóságnak a nyurga tudatában végbemenő teljes feloldásával együtt jár a személyek *súlyátrendeződése* is. „Mind a hárman megilletődtek” (Все трое были приятно ошеломлены) – a zárómondat a hasonlóságot, melyet a „kellemes meglepetéssel” jelölt tulajdonság idézett elő, a címszereplők viszonyról áthelyezi a nyurga oldalára, az ő mérlegelési hatósugarában található három személy közötti viszonyra.²² A történet ezzel egy narratív szójáték alakját ölti magára: a nyurga nemcsak önmagában, de feleségével, fiával, a bőröndökkel, a batyukkal, a dobozokkal együtt is kevesebbet nyom a latban – a szónak mindkét értelmében –, mint a pufók.

A mondatok hasonló hangzása mögött természetesen szemantikai eltolódás húzódik meg. Mind az egyik, mind a másik címszereplőnek „kellemes meglepetést

²¹ A korábban fennálló világ kioltásáról ld. Sklovszkij idézett művét (348.), továbbá vö. KARL D. KRAMER: *The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories = Slavic Printings and Reprintings* 78. 's-Gravenhage/Paris, 1970. 58.

²² A feltűnő predikációknak az egyik szubjektumról másikra történő átvitele, amely kiemeli a heteroperszonális cselekményekkvivalenciát, olyan sajátos eljárás, amelyet már Csehov első elbeszéléseiben megfigyelhetünk. Így az *Apuska* (Папаша, 1880.) kezdetén ez áll: „apuska térdéről lelibbent a szobalány” (ANTON PAVLOVIC'S CSEHOV: *A csinovnyik halála. Elbeszélések és kisregények 1880–1884.* Magyar Helikon 1973. 15.); (с колен папаши спорхнула горничная. 1. 27.) majd: „Anyuska lelibbent apuska öléből” (16.); (Мамаша спорхнула с колен папаши. 1. 28.) s a befejezésnél: „Aznap este apuska térdén ismét ott ült anyuska (majd utána a szobalány)” (22.); (В тот же день вечером у папаши на коленях опять сидела мамаша [а уж после нее сидела горничная]. 1. 33.). – Ebben a korai elbeszélésben már a *pufók* és a *nyurga* is a személyek megkülönböztetésének elsődleges jegyeiként funkcionálnak. A mű egy fonikus ismétlésekben gazdag mondattal kezdődik: „A holland hering vékonyságú anyuska belépett a kövér, potrohos apuska dolgozószobájába, és köhintett egyet (15.) (Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому, как жук, папаше и кашлянула. 1. 27.)

okozott”, hogy meglátta a váratlanul felbukkanó ifjúkori barátot; a három nyurga, látván a pufók magas rangját – bár az éppen elfordult tőlük – „megilletődött a kellemes meglepetéstől”.²³ Így az érzékenység hasonlósága mögött feltűnik a kategóriális szempontoknak az elbeszélés számára lényegesebb oppozíciója.

A gyermekkor többszöri megidézésével a pufók és a nyurga közti ekvivalenciák *ontogenetikus* mélységet kapnak. A közösen eltöltött iskolaévek során a pufók volt az, aki cigarettájával lyukat égetett az osztálynaplóba*, a nyurga pedig az, aki szívesen árulkodott. Ez az oppozíció a pufók- és a nyurgalét további ismerveit mozgósítja. Nyilvánvalóvá válik, hogy a pufók kész áthágni a törvényt, a nyurga pedig, aki tekintélytisztelő, ha teheti, megpróbálja behízelegni magát a fölöttesénél. Az ontogenetikus retrospekció azonban arra is rámutat, hogy a pufók és a nyurga nem időközben vált kövérré és sovánnyá, hanem már mindig is ilyenek voltak. Ez kizárja mindenfajta konvencionális, szociális motiváció meglétét, olyanét, mely a társadalmi feltételeket tenné felelőssé a jellemek fejlődéséért. Csehov félreérthetetlenül értésünkre adja: a pufók és a nyurga nem a társadalom révén lettek olyaná, amilyenek. Egyáltalán nem változásra képes jellemekről van szó esetükben, hanem mozdulatlan típusokról, archetipusokról – a tulajdonképpeni pufókságról és a nyurgaságról. *Filogenetikus* előtörténetükre utalnak az iskolás évekből származó gúnynevek, melyre a nyurga emlékeztet. *Hérosztratész*nek – iskolai csínytevései miatt a pufókot is így nevezték – azt a közmondások jóvoltából továbbélő gyűjtogatót hívták, aki időszámításunk előtt 356-ban felgyűjtotta a híres epheszoszi Artemisz-templomot, hogy halhatatlanná tegye nevét.²⁴ A nyurgát árulkodása miatt nevezték *Ephialtész*nek, a görög nyomán, aki – ahogy Csehov másutt írja – „Ezen a napon elárulta hazáját a perzsáknak” (В сей день Эфиальт предал персам отечество – I. 155.)²⁵. A notorikusan negatív genotípusra való nyílt utalás semlegesíti azt az axiológiai szembeállítást, amely a fenotípusok között jön létre. A pufóknak a gyűjtogató *Hérosztratész*szel fennálló ekvivalenciája azt sugallja, hogy pályafutása során valószínűleg nem mindig mutatott kizárólag olyan szuverén jovialitást, amellyel itt lecsendesíti a nyurgát, és valószínűleg nem mindig tanúsított olyan természetes

²³ Ahogy Sklovszkij kifejti, a nyurga nem az egykori jó barát egyéni fölemelkedését csodálja, hanem az általa képviselt rangot általában (i. m. 345.).

* A magyar fordításban ehelyett a mondat helyett ez áll: „a kincstári könyv lapjaiból cigarettát sodortál” – *A ford.*

²⁴ Mindezt, ahogy a hagyomány hírt ad róla, bevallotta a kínpadon. Ezt a szándékot az epheszosziak az *uti nomen eius... ne quis ullo tempore nominaret* végzéssel próbálták megghiúsítani. Az áthagyományozás során neve jórészt tényleg feledésbe merült (vö. PAULY-WISSOWA-KROLL: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, 1894–1967. Lásd *Herostratos* 2.), ez azonban mégsem tudta megakadályozni, hogy *Hérosztratész* neve még az iskolásgyerekek számára is az érvényesülni vágyó gyűjtogató fogalmaként váljon hírhedtté.

²⁵ A történeti tény – Hérodotosz szerint – a következő: a görög Ephialtész időszámításunk előtt 480-ban áruló szándékkal ment el Xerxészhez, a thermopüilai csatában megmutatta a perzsáknak a spártai állások megkerüléséhez vezető utat, és így hozzájárult a görög hadsereg vereségéhez (részletesebben PAULY-WISSOWA-KROLL. Lásd *Ephialtes* 3.).

emberi viselkedést, amely ellenszenvvel tölti el az iskolai jó barát talpnyaló alázottságával szemben. A pufók sem jobb, mint a nyurga. A rejtett negatív hasonlóság, mely mind a történeti prototípusok, mind az orosz iskolásfiúk között fennáll, feloldja azt az etikai ellentétet, amelyet gyakran vagyunk hajlamosak a felnőtt hivatalnokok közötti viszonyban felfedezni. [...]

f) Formális ekvivalenciák

Vegyük szemügyre ezek után most már a formális ekvivalencia megjelenési formáit! A *történés > történet > elbeszélés > az elbeszélés prezentációja* hármas transzformációjának megfelelően, amellyel az elbeszélő mű generálható, a következő eljárásokat különböztetjük meg:

1. a *szelekciós* eljárásokat, amelyek a történetést történetté redukálják;
2. a *kompozíciós* eljárásokat, amelyek a történetet elbeszéléssé transzformálják (itt meg kell különböztetni:

a) a történetben szimultán zajló cselekvések elbeszélésszekvenciává történő [kötelező] *linearizálását*,

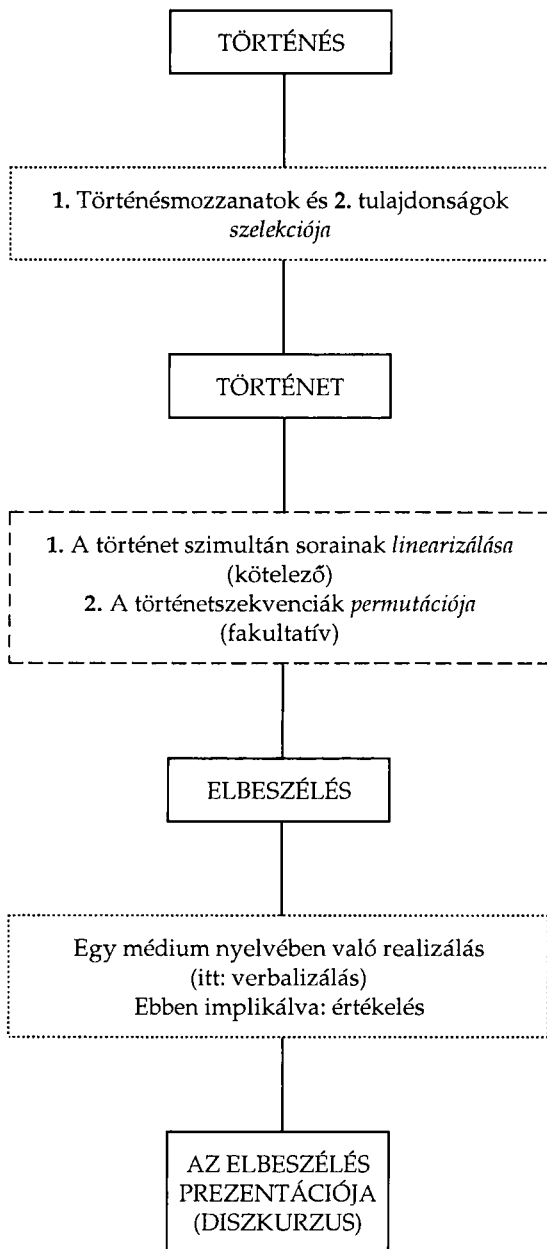
b) valamint a történetben a valós kronológia szerint egymásra következő elemek [fakultatív] *permutációját* [az *ordo naturalis*nak *ordo artificialis*ba való transzpozícióját],²⁶

3. a *megnevezési* eljárásokat (és ebben implikálva az *értékelési* eljárásokat), amelyek a mediálisan még nem materializált elbeszélést az elbeszélés verbális prezentációjába, az (elbeszélő-)diszkurzusba transzponálják.

A narratív konstitúció itt következő sémája, a korábbi modellemt²⁷ egyszerűsítő variáns, érthetővé teszi a szintek és az operációk közti összefüggést:

²⁶ Az 1982-es (93–95.) tanulmányomtól (WOLF SCHMID: Die narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'. = Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 9. (1982). 83–110; magyarul: A narratív szintek (a „történés”, a „történet”, az „elbeszélés” és az „elbeszélésábrázolás”) szemiotikai státusa. = MTA. I. Osztály Közleményei XXXIII/1–4. 167–181.) eltérően, a *zsugorítás* és a *kiterjesztés* operációkat ma már nem tekintem olyan önálló eljárásoknak, amelyek a linearizáláshoz és a permutációhoz hasonlóan az elbeszélést konstituálnák, hanem inkább olyan szelekciós operációk *implikátumainak*, amelyek a történetből kimetszik a történetet. Az *zsugorítás* és *kiterjesztés* nem más, mint a történet magasabb és alacsonyabb fokú szelektivitásának eredménye, amelyek történetesmozzanatokra és tulajdonságaikra vonatkoznak.

²⁷ Az ideálgenetikus modell (vö. i. m. 1982. 97.) a történet *inveniójával* kezdődik, az operációkhoz hozzárendeli az *elbeszélésperspektíva* szintspecifikus manifesztációit, és figyelembe veszi az *elbeszéléstörténet* és az *elbeszéléstörténet* szintjeit. A korábbi modell (1982. 98.) a történetnek és az elbeszéléstörténetnek az elbeszélés prezentációjába való transzformációjának *szemiotikus* (denotatív, illetve indiciális) megalapozását modellálja. A jelenlegi (vö: WOLF SCHMID: Ebenen der Erzählperspektive. Hrsg. K. Eimernacher. u. a. Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics 21. Bochum, 1989. 444. f.) séma egy másik modellálásban mindenkélt a szelekciót, illetve a történetesmozzanatok linearizálását és permutációját szemlélteti, és megjelöli a perspektívaszinteknek a transzformációoperációkban való részesedését.

A narratív konstitúció modellje
(egyszerűsített séma)

A történet szintjén különbséget kell tennünk a szelektivitás foka alapján megmutató és a pozicionális ekvivalencia között.

Az elsőként megnevezett jegy alapján a történet két szegmense akkor ekvivalens, ha bennük azonos vagy ellentétes mértékű szelektivitás („sűrítés” vagy „ki-terjesztés”) mutatkozik meg. Így az *Aranyos!* házasságtörténetei – tematikus hasonlóságuktól függetlenül – már a szelekciós minta révén ekvivalensek: a „ki-terjesztetten” adott ismerni- és szeretni-tanulást mindenkor a gyász végletesen „sűrített” közlésformája, a házasság idejéről szóló részletes híradás és végül, ismét végletes „sűrítésben”, a férjek haláláról és az özvegy gyászidejéről szóló közlés követi.

A pozicionális ekvivalencia olyan elemeket kapcsol össze, amelyek hasonló vagy ellentétes *helyeken* jelennek meg a történetben. A történetnek – eltérően a korlátlan, minden irányban végtelenül meghosszabbítható történetstől – van eleje és vége, minek következtében *topologikusan* strukturált. A legegyszerűbb módon megjelöltek természetesen a kezdet és a vég toposzai. Minden történet a határzónákban elbeszélte szituációk között fennálló feszültségre épül. Ezért gyakran termékeny lehet, ha a tematikus ekvivalenciával kapcsolatosan a történet pozicionálisan ekvivalens (mindenekelőtt kezdő- és záróponthoz) részeit faggatjuk.

Az *elbeszélés* szintjén a formális ekvivalencia ugyanúgy manifesztálódik, mint a pozicionális. A linearizálás és a permutáció a történet *ordo naturalis*ával egy többé vagy kevésbé eltérő *ordo artificialist* állít szembe. Az új topologikus struktúra az elemek újabb ekvivalenciájához vezet, mégpedig a *helyük* vonatkozásában. A történet *diszpozíciója* által korábban előre megadott pozicionális ekvivalencia, valamint a *kompozíció* által létrehozott új ekvivalencia között képződhet egy másodfokú egyenértékűség, azaz olyan hasonlóság vagy oppozíció, amely a természetes, illetve a mesterséges rend pozicionálisan egyenértékű elemei között áll fenn.

Az *elbeszélés prezentációjának* szintjén igen különböző ekvivalenciátípusok lehetségesek,²⁸ ezeket hozzávetőlegesen a következő ismérvek alapozzák meg: stílus (lexika, szintaxis), a beszéd- és gondolatábrázolás sablonjai (szabad beszéd, függő beszéd, szabad függő beszéd), a megnevezések implikált értékállósága stb.²⁹ [...]

²⁸ El szeretnénk itt tekinteni azoktól a tematikus és nem tematikus ekvivalenciáktól, amelyek – az elbeszélés prezentációjához hozzárendelve – az *elbeszéléstörténetben* mutatkoznak meg.

²⁹ Az elbeszélésperspektíva, amely tehát *minden olyan* operáció eredménye, amely a konstitúciós modellben a három transzformációhoz rendelődik hozzá, az elbeszélés prezentációjában csak nyelvi és axiológiai perspektívaként jelenik meg. Az elbeszélésperspektívák döntő konstituálói – mégpedig a térbeli, az időbeli, a pszichológiai és az ideológiai perspektíválás (vö: Б. А. УСПЕНСКИЙ: *Поэтика композиции*. Москва, 1970. – JAAP LINTVELT: *Essai de typologie narrative*. Le „point de vue”. *Théorie et analyse*. Paris, 1981. – WOLF SCHMID: *Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution*. i. m. 1984. – uő: *Ebenen der Erzählperspektive*. i. m. 1989.) – a történelemmozgatók szelekciójának implikátumai, és ebből következően a történet szintjéhez tartoznak (vö. SCHMID, 1982. 95–97.). A történelem-

g) A fiktív világ kategorizálása (Rothschild hegedűje)

A tematikus ekvivalenciák képezik a történet értelmi vázát. A bennük aktualizált jegyek határozzák meg a fiktív világ kategoriális struktúráját, és a mű jelentésének felépítésében másodlagos, szimbolikus vagy konnotatív jelentések hordozóiként működnek. [...]

A novella lényeges kategóriákat von el világa felépítéséhez, és értelme megkonstruálásához a tárgyak *formájából* és *anyagából*. A koporsókészítő Jakov Ivanov, akit „Bronznak” hívnak, üreges fatestekből és fatestekkel él: *koporsók*-ból, amelyeket a megélhetés végett készít, és a *hegedűvel*, amelyen néha lakodalmakban pénzért játszik, és amely éjszakánként mellette fekszik az ágyban – a felesége helyett, akit az orvosnak ő maga pusztá „tárgyaként” (мой предмет – VIII. 299.)** mutat be. Ebbe a sorba, amely ráadásul fonikusan is tagolt (*skripka* = *grob*), betagolódik még egy fából készült üreges test, a *bárka* (*bark-i*; ez a szó fonikusan egyaránt lehet a *grob-y* és a *s-kripka* anagrammatikus megfordítása), amelyet Jakov a folyóparton ülve, a rég elfelejtett, elsüllyedt múltra emlékezve mint a könnyebb kenyérkereset eszközét idézi fel: „meg lehetett volna próbálni újból járatni a bárkákat, alighanem jobb üzlet lett volna a koporsókészítésnél” (можно было бы попробовать опять гонять барки – это лучше, чем гробы делать – VIII. 303.). Az a tárgy, amelyet a haldokló Marfa szintén a boldog múlt foglalataként említ, illetve Jakovban a mélyen elfeledett hirtelen megjelenését váltja ki, szintén üreges fatest, s neve fonikusan is jól illeszkedik a sorba: a „hatalmas, odvastörzsű, vén fűzfa” (*широкая старая верба с промадным дуплом* – VIII. 303.).³⁰ Az út, amelyet Jakov képzelete a jelen öreg *verbájától* a

mozzanatok minden kiválasztása már (eleve) alárendelődik a perspektíva elvének. Nincs történet perspektíva nélkül, nincs 'önmagában való történet'. Ezért bírálunk kell minden olyan modellt (így például MIEKE BAL: Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris, 1977. 32. f. és STIERLE, 1977. 224–227.), amely a perspektívalást vagy *focalisation* és az elbeszélő 'előretolását' a narratív konstitúció egyetlen, 'később' hozzárendelt szintjéhez sorolja.

** A magyar fordítás nem adja vissza a tárgyként való megnevezést – *A ford.*

³⁰ Korábbi értelmezésemet (vö. WOLF SCHMID: Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. = Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. R. Gröbel. Studie in Slavics Literature and Poetics 6. Amsterdam, 1984. 100.) kiegészítve, Wächter úgy érvel, hogy a koporsó és a hegedű üreges tere megfelel az elkészítés intenciójának, a fűzfa odvassága azonban *ellentmond* a fa organikus életének, és ezen üregességben „az élet minden konkrét veszteségének, a halálnak a szimbólumát” látja. – A fát, amely alatt Jakov ötven évvel ezelőtt feleségével és szöke fürtös kisgyermekével ült, és amely „hirtelen” (вдруг) visszaidézi számára az egész, mélyen elfelejtett múltat, teljes mértékben az élet, a *megöregedett*, veszteségekben bővelkedő élet megtestesítéseként értelmezhetjük („Hogy megöregedett szegény!” [Как она пострадела, бедная! VIII. 303.] – a fűzfára gondol!). Ennyiben a terebélyes, vén fűzfa, amellyel a fiatal, karcú kisasszonyhoz hasonlított nyírfá áll szemben (ld. idézet lent), szintén az idős asszony imagojaként értendő (*verba*=Márfa), aki haldokolva arra a fára gondol, amely alatt ő és Jakov egy boldogabb korban kislánykájukkal ültek, és dalokat énekeltek. – A folyónál, a fűzfa alatti éneklésben Jackson

múlt *barkijáig* és a jelen fiatal *berezka*jáig tesz meg, kétszeresen megjelölt: a történetben *tematikus* ekvivalencia révén (itt aláhúzással jelölve, ismertetőjegye: *fából való*) és az elbeszélés prezentációjában *fonikus ekvivalencia* révén (dőlt betűvel kiemelve):

А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда ... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зеленая, тихая, грустная ... Как она постарела, бедная! Он сел под нее и стал вспоминать. На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял крупный березовой лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда си-
нел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь все ровно и гладко, а на том берегу стоит одна только березка, молоденькая и стройная, как барышня, а на реке только утки да гуси, и не похоже, чтобы здесь когда-нибудь ходили барки. (VIII. 303.)

Amott meg hatalmas, odvastörzsű, vén fűzfa, rajta varjúfészek ... És Jakov emlékezetéből hirtelen, mintha élne, kipattant a szőke fűrtös kisleány, és a fűz, amelyről Marfa beszélt. Igen, ez az a fűzfa – zöld, halk és szomorú... Hogy megöregedett szegény! Leült a fa alatt és emlékeibe merült. A túlsó parton, ahol most az ártéri rétek terülnek el, akkoriban hatalmas nyírfaerdő állt, azon a kopár hegyen pedig, amely a látóhatáron fehérlik, öreg-
öreg fenyves kékllett. A folyón bárkák közlekedtek. Most pedig minden sívár és kihalt, a túlsó parton csupán egy árva nyírfácska áll, fiatalon és kar-

1978-ban (vö. ROBERT LOUIS JACKSON: „If I Forget Thee, O Jerusalem”: An Essay on Chekhov's „Rothschild's Fiddle”. Később: = Anton Chekhov Rediscovered: A Collection of New Studies With a Comprehensive Bibliography. Hrsg. S. Senderovich–M. Sendich. East Lansing, Mich. 1987. 35–49.) a 137. zsolttárra való utalást lát, amely ezekkel a sorokkal kezdődik: „При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспомнили о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы, („Babilon folyóvizeinél, ott éltünk és sírtunk, mikor Sionról megemlékeztünk. A fűzfákra, közepette, oda függesztettük hárfáinkat”). Csehov mindenképpen gondolhatott a zsolttárra, annál is inkább, mert a tulajdonképpeni szomorúfűz latin neve, *Salix babylonica* a babiloni fogságra emlékeztet; ennek ellenére, nem hozható létre pregnáns intertextuális ekvivalencia az aktánsok és a szituációk között (ehhez még vö. WÄCHTER, 1992. 85.). A Babilon folyóinál ülő zsidókhöz, akik elnyomóiktól meggyötörve, megtagadják az éneklést, nem hasonlítható sem a folyónál ötven évvel korábban éneklő koporsókészítő házaspár, sem a múltját ugyanott később felidéző Jakov Ivanov. A két szöveghely között két motívumkomplexum mindazonáltal kapcsolatot teremt: a zsidók elnyomása az idegen országban, különösen pedig a felejtés és az emlékezés témái. Csehovnak az elbeszéléshez készített első jegyzeteiben (a *Grop* [sic!] *dlja Ol'gi* [„Egy koporsó Olgának”], amelyekben még nem tervezte sem a koporsókészítő halálát, sem a zsidó téma felvetését, a leginkább kifejtetten – szabad beszéd-ként megformált módban – a haldoklónak az *emlékezésre* vonatkozó kérdése van rögzítve: „Emlékszel, harminc éve született egy szőke fűrtös kisgyerekekünk? A folyónál üldögéltünk”. (*A ford. tölem* – S. E.) (Она: „помнишь, 30 лет назад у нас родился ребенок с белокурыми [sic!] волосиками? Мы сидели на речке” – XVII. 109.)

csún, mint egy kisasszony, a folyón csak kacskák, libák úszkálnak, s az ember el se hinné, hogy itt valamikor bárkák is jártak.

A fából készült tárgyak sora (ebbe az odvas fűzfa, továbbá egy *élő* fa közvetítésével a nyírfaerdő, a fenyves és a nyírfa is beépül) a történet által aktualizált jegyek szerint különböző oppozicionális csoportokba rendeződik: az *idő* jegye szerint a *múlt* (fiatal fűzfa, nyírfaerdő, fenyves, bárka) vs. *jelen* (öreg, odvas fűzfa, magányos nyírfa, koporsó) oppozícióját, egy olyan oppozíciót alkotnak egységei, amely a természetnek és az élet teljességének elvesztését konnotálja. A *modalitás* aspektusából nézve a nem realizált *lehetőséggel* („halászik, hegedül, bárkát jár, libát nevel” – VIII. 303.) a rossz *realitás* (koporsót készít, ritkán hegedül) áll szemben. Ez az oppozíció a szerzés veszteségeit konnotálja. Az *organikus* élet jegye a *holt* fadarabot (bárka, hegedű, koporsó) megkülönbözteti az *élő* fától, az *átlekkésítés* jegye alapján pedig a *lélektelen* bárkákkal, koporsókkal és erdőkkel az *antropomorfizált* fák – az öreg fűzfa, a fiatal nyírfa és a hegedű – kerülnek szembeállításra.

E részsorok azonban sokrétű relációkba állíthatók egymással, és eközben igen eltérő konnotátumokra tesznek szert. Itt csak *egyetlen egy* befogadói értelmi vonalat húzunk meg a szerfelett nagy számú ekvivalencián keresztül – ezt arra a tudatra vonatkoztatjuk, amellyel a fából készült tárgyak vehetők szemügyre. Jakov alakja az oppozíciók szembenálló oldalaira vet fényt, miközben ezek az antinómiák az *idő* tengelyére és a *modalitás* spektrumára való kivetítésük során feloldást nyernek. Mint *koporsók* előállítója, azaz olyasvalaki, aki mind az *élő* fa, mind pedig az ember halálából profitot termel, Jakov a rossz *jelen* embere, s mint ilyen, a természetnek és az élet teljességének elvesztésével jellemezhető. A *bárkák* üzemeltetőjeként az élet-és nyereségteljes *múlt*hoz vagy a *potenciális*, de nem realizált valósághoz tartozik. *Hegedűsként* egyaránt hozzárendelhető a veszteséggel terhes, reális *jelen*hez (halála előtt a hegedűvel nem tud említésre méltó nyereségre szert tenni), de egyúttal a *potenciális jelen*hez, illetve a halála utáni *jövő*höz is: annak az „óriási” nyereségnek, amelyre ő, a kiváló hegedűs tehetett volna szert, halála után Rothschild jut a birtokába, akinek odaajándékozta a hegedűt.

A fából készültek sorával a *fém*ből készített dolgoké áll szemben. Ezt egyrészt a „vasmérce” (железный аршин) alapozza meg, amellyel a koporsókészítő mértéket vesz ügyfeleiről – ez aztán számára szó szerint az emberek besorolásának „mértékévé” lesz –, másrészt maga a *Bronza* („Bronz”) gúnynév.³¹

³¹ WÄCHTER (1992. 70.) a fémsorba a zsidó zenekar vezetőjét is bevonja, aki foglalkozását tekintve *cinező* (лудильщик), és Sahkesz nevét a jiddis *schacherre* (A Duden szerint: ‘rossz, alkuész üzletkötés’) és a középelnémet *schächra* (Lexer középelnémet kéziszótára szerint: ‘rablott holmi, zsákmány, rablás’) vezeti vissza. Ebből kiindulva, ki kell egészítenünk Wächtert, miszerint a *ludit’*, amelyből a *ludit’šcik* levezethető, nemcsak ‘cinezni’-t jelent, hanem ‘megcsalni, csibészkedni’-t is (így, И. Я. ПАВЛОВСКИЙ: Русско-немецкий словарь. 3. Aufl. Riga, 1900–02. 1911. *ludit’naja*; továbbá vö. МАХ ВАСМЕР: Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1950–58. *lđit’ I*; míg Vasmer az igét az

A *fa* vs. *fém* oppozíció a vonatkozások igen komplex hálójában többek között az *organikus* vs. *anorganikus*, *megformált test* vs. *megformálatlan anyag*, *puha* vs. *kemény* jelentéseket konnotálja. Jakov, aki mindkét sorozatnak részese – ‘Bronz’, vasmércével mér, de fatestekből és fatestek által él –, ismételten antinomikus jellemzéseket kap: koporsókészítőként fém, kemény, formálatlan, anorganikus anyag, hegedűsként puha, organikus, megformált test.

Ha tehát a fémsort (Bronz – vas) önmagában szemléljük, akkor a bronz az *archaikus* kiegészítő konnotációjára tesz szert, mert ez képviseli a fémkorszak sorában a legprimitívebb fokot. Ezt a jelentésértéket egy további tagnak a fém-sorba való beillesztése teszi aktívvá, mégpedig a Jakov által gyötört zsidóé, akinek a neve funkcionálisan és lexikai értelemben egyaránt ekvivalens a koporsókészítő nevével: Jakovot – őt valójában Ivanovnak hívják – az utcagyerekek „Bronz, a Bronz!” kiáltozással csúfolnak, azt pedig, aki felé az oroszban a pejoratív értelmű Жид! жид!*** kiáltást küldik, Rothschildnak. Ha a *Bronz* és a ‘Rot’(h)-‘Schild’ (német: ‘vörös pajs’) ekvivalens neveket szó szerint értjük, feltűnik bennük a *primitív* vs. *finom*, *nyers* vs. *megformált* és a *szegény* vs. *gazdag* valamint a *békétlen* vs. *békülésre kész* oppozíció is: a német nyelv sugallta asszociáció szerint a gazdag Rothschild neve a mítosz békés *Aranykorát*, míg a *Bronz* a békétlen, szegényebb *Vaskort* (oroszul: Бронзовый век) konnotálja.

A *Bronz* és Rotšil’d konnotálta jelentések oppozíciója végül nagyon komplex viszonyt alakít ki a „veszteség”/„károsodás” (убыток) és a „haszon” (польза) történetben domináló ellentétével. A Jakov gondolkodásában alapkategóriának számító „veszteség” eltérő tárgyak és különböző jelentések kapcsán ténylegesül. Mindenekelőtt a koporsókészítő nem realizálódó „nyereségét” jelöli: még a városka öregemberei közül is „olyan ritkán halt meg egy-egy, hogy az ember nem győzte kivárni.” (92.) (Умирили так редко, что даже досадно – VIII. 297.) Majd azt a tőkét jelenti, amelyet Jakov a halászatból, a hegedülésből, a bárkák üzemeltetéséből és a libatenyésztésből nyerhetett volna. A folyóparton, a fűzfa alatt játszódó jelenetben tűnik fel aztán először egy egészen másfajta „károsodás”: a természet és az életeljesség vesztesége: „Miért vágták ki a nyírfást és a fenyőerdőt?” (Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? – VIII. 304.). Végül a „károsodás” morális kategóriaként jelenik meg, amely az emberi együttélés nem humánus módját jelöli:

óorosz *ludból* ‘ostoba, tökfilkó’ vezet le, Pavlovskij az Észak-Oroszországban használatos *ludá* szóval hozza összefüggésbe 1. ‘káprázatos csillogás’, 2. ‘szemfényvesztés, csalás, szélhámosság’). A *ludá* és a *ludít* második jelentésével a *ludil* *šcik*ben egy olyan tematikus jegy aktiválódik, amely *Sahkesz* nevével (vö. ehhez a héber *sachar* ‘vmit kérni, vásárolni, elnyerni’ és a német *Schächer* ‘rabló’ [Lukács 23,32-ben a görög kakourgós ‘gonosztevő’ ekvivalenciája] konvergálva, azt a pénzéhes karnagyot jellemzi, aki magának tartja meg a mindenkori összemuzsikált nyereséget (amit a zsidógyűlölő Jakov figyelemreméltó módon egykedvűen fogad).

*** A magyar változatban nem szerepel – *A ford.*

Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу.

Általában miért zavarja egyik ember a másikat? Mennyi károsodás származik ebből! Mennyi temérdek károsodás! Ha nem lenne a világon annyi harag és gyűlölködés, mennyi haszna lehetne egyik embernek a másiktól!

Halálos ágyán Jakov, aki semmi esetre sem hagy fel azzal, hogy kommerciális fogalmakban próbálja megragadni az életet, az anyagi veszteségeket egy sorba sorolja a morálisokkal: „a halálnak egy haszna van: nem kell többé sem ennie, sem innia, sem adót fizetnie, sem embertársait megbántania” (от смерти будет одна только польза [‘a halálból csakis haszon származik’ – *a szerk.*]: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей). S íme, az iszonyatos képlet, amellyé Jakov ezt a következtetést tovább radikalizálja: „Az élet tehát károsodására van az embernek, a halál pedig hasznára” (От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза). A képlet abszurd és paradox egyszerre: abszurd, amennyiben kommerciális megfontolásból indul ki; paradox, tehát első látásra ellentmondani látszik az értelemnek, valójában azonban mélyen megfelel az igazságnak, ha figyelembe vesszük, hogy a haldokló Jakov ténylegesen véget vet azoknak a morális veszteségeknek, amelyek egész életén végigkísérték, és először tesz szert (anyagi és morális) haszonra: odaadja a gyűlölt zsidónak „árváját” (сирота), a hegedűt. Rothschild rászolgált arra, amit kap. Ő, az örök üldözött, akit kigúnyoltak és megvertek, megbocsátott kínzójának. Igen, az „átkozott zsidó”, aki – ahogy Jakov szabad függő beszédben elmeséli – „még a legvidámabb nőt is *keservesen, panaszosan* tudta eljátszani” (И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть *жалобно* – VIII. 298.), együttérző könnyekben tört ki, amikor meghallotta a „*panaszos*” (вышло *жалобно* – VIII. 304.³²), a „hiába pusztuló, haszontalan” életet (пропащая, убыточная жизнь) elpanaszoló dallamot, amelyet a könnyező koporsókészítő (a ház és a halál fából készült!) küszöbén ülve, hegedűjén megszólaltatott. Az a folyamat, ahogy Rothschild a hegedülő Jakovhoz közelít, már csupán tematikusan van motiválva, mégpedig Sahkesznek azzal a megbízásával, hogy meghívja őt egy gazdag lakodalomba muzsikálni. A részlet fonikus faktúrája egy további, ezzel konkuráló motivációt sugall: úgy tűnik, Rothschildot a hegedű panaszos hangja hívja oda. Valóban, a *pela skripka* („szólt a hegedűje”) és a *skripnula ščekolda* („a kilincs megnyikordult”) fonikus ekvivalenciája az elbeszélő diszkurzus felől is motiválja Rothschild közeledését. Úgy tűnik, nemcsak a hangszer hangja, de az azt denotáló szó hangzása is hívja Rothschildot. Így a novella befejezése is mélyebb értelmet nyer, mint egy anekdotikus csattanóé. A szegény zsidó, aki a gazdag Rothschild nevét viseli, tesz szert – bizonyára nem virtuóz hegedűsként – Jakov hegedűjével és a hegedű panaszos meg-

³² A kiemelés tőlem – Wolf Schmid.

szólaltatásával arra az „óriási haszonra”, amelyről Jakov álmódott. Nemcsak *anyagi* haszonra azonban, amely ahhoz az elrendelt sorshoz nyit utat, amelyet neve előlegez meg számára, hanem *morális* haszonra is, amennyiben az egész városban elterjeszti a zenébe átültetett, „haszontalan” életről szóló panaszt, könnyekre fakasztva a hallgatóit:

[...] когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут [...] И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз. (VIII. 305.)

[...] amikor megpróbálja eljátszani azt a melódiát, amelyet akkor Jakovtól hallott ott a küszöbön, olyan keserves, mélabús dallam árad hangszeréből, hogy hallgatói sírnak [...] És az új nótának olyan sikere van a városban, hogy kereskedők, tisztviselők egymással versengve hívják meg házukhoz Rothschildot, és egymás után tízszer is eljátsztatják vele.

Jó útra térése előtt Bronz szép hegedűjátéka ellenére is szegény maradt, mivel archaikus, primitív, egyszóval bronz volt; haldoklóként gazdag lesz, amennyiben Rothschildnak ajándékozza a számára legértékesebb tárgyát. A megbocsátani képes zsidó, akinek szó szerint saját bőrén kellett megtapasztalnia azokat a fájdalmas veszteségeket, amelyek egymáshoz fűzik az embereket, az áttelekített fadarab győzelmét a kemény fém fölé emeli. Ez a győzelem már a haldokló korporsókészítő belső megtérésében megtörténik, amiről az értelemmel teli muzsika jelenségének öröksége tanúskodik. Ezért lehet a novella címe joggal *Rothschild hegedűje*.

h) A formális ekvivalencia értelmi funkciói

A *Rothschild hegedűje* című elbeszélés azt hivatott bemutatni, miképp szolgáltatnak kategóriákat a tematikus ekvivalenciák a fiktív világ értelmének felépítéséhez, és hogyan válnak az ezeket megalapozó tematikus jegyek másodlagos jelentések hordozóivá. Felmerül azonban a kérdés, hogyan járulnak hozzá a nem tematikus jegyeken alapuló *formális* ekvivalenciák az értelem megkonstruálásához?

Az ismert asszociációs törvénynek megfelelően, melyből a strukturalista verselmélet indul ki,³³ azt mondhatnánk, hogy az ornamentális elbeszélésben amely-

³³ Ennek klasszikussá vált megfogalmazását Jakobsonnál (vö. ROMAN JAKOBSON: *Linguistics and Poetics*). = TH. A. SEBEOK: *Style in Language*. Cambridge, Mass. 1960. 368., 372.) találjuk: „Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence” – „In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning.”

re ugyanúgy érvényes minden formális vonatkozás szemantikusságának feltételezése – valamennyi *formális* ekvivalencia analóg és antinomikus *tematikus* ekvivalenciát *sugall* (és nem egyszerűen implikál!). A formális ekvivalenciák ily módon *apellatív* jelekként működnek, *szignálként*, melyek szükségessé teszik, hogy tematikusan is egymáshoz rendeljék azokat az elemeket, amelyekhez formaalkotó és elrendező céllal kapcsolódnak. E kényszer megvalósulása különböző tényállásokat eredményezhet:

a) A formális ekvivalencia olyan tematikus ekvivalenciát *vázol fel*, amely valamilyen módon már megjelölt.

b) A formális ekvivalencia egy már fennálló, de rejtett tematikus ekvivalenciát *aktualizál*.

c) A formális ekvivalencia történetben jelen nem lévő tematikus ekvivalenciát *konstituál*, amennyiben olyan tematikus jegyet *aktivál*, amely nem került kiválasztásra két történetbeli elem közül legalább az egyik vagy egyik elem számára sem. Abban az esetben, ha csupán a formális ekvivalencia állít majd elő egy a történetben meg nem jelenő tematikus ekvivalenciát, az alapozó jegyek kitöltendő réseket alkotnak a történet értelmi vonalán.

d) A formális szinten ekvivalens elemek a tematikusan *nem* ekvivalensek, hanem a *kontiguitás* viszonyát (oroszul смежность 'szomszédság') valósítják meg. Mindenekelőtt a fonikus ekvivalencia az, amely gyakran a tematikusan összehasonlíthatatlan elemek térbeli vagy időbeli összekapcsoltságát hangsúlyozza.

e) A formális szinten ekvivalens elemek között tematikus szinten *sem* ekvivalencia-, *sem* kontiguitásviszony nem áll fenn. Ekkor maga ez az *inkommenzurabilitás/összemérhetetlenség* léphet fel ismertető jegyként, azaz tematikus elemként.

Szerzőnként más és más lehet az egyes formális eljárások funkcionális súlya. *Belkin elbeszélései* a kompozíciós eljárások és a verbális prezentáció (stílus, beszédsémák) formáinak maximális értelmi relevanciáját példázzák, míg a fonikus ekvivalencia csak alkalmanként rajzolódik ki. Csehovnál ellenben a kompozíciós eljárások, különösen a Puskinnál oly nagy mértékben értelemhordozó permutáció csekély szerepet játszanak. Esetében a fonikus ekvivalenciák kerülnek előtérbe, ahogy ezt már a *Rothschild hegedűjéből* vett idézetek tanúsították. Nagyon általánosítva talán elmondhatjuk, hogy Puskinnál a formális ekvivalenciát mindent egybevetve nagyobb súllyal terheli meg az a funkció, hogy felvázolja, aktualizálja vagy konstituálja a tematikus ekvivalenciát – nagyobb súllyal, mint Csehov esetében, kinek a műveiben e feladat – ha eltekintünk a hangismétléstől – éppen azon tematikus ekvivalenciákhoz rendelődik hozzá, amelyek váltakozó profilúak. Mivel Csehovnál kevésbé pregnánsan emelik ki formális eszközök (pontosabban: a nem fonikusak) a tematikus ekvivalenciákat, ezért inkább kivonják magukat az azonosítás alól. Ez lehet az

oka annak is, hogy Csehov elbeszélései esetében feltűnően kevésbé van feltárva az ekvivalencia jelensége, jóllehet a struktúra egészét épp ez határozza meg.³⁴ [...]

(Fordította: Sándorfi Edina)

AZ EKVIVALENCIÁK BEFOGADÁSA

Az ekvivalencia jelenségében nem olyan objektív heurisztikus eszközt kell látnunk, mely megfelelő módon biztosítja a szöveg különálló részeitől annak értelmi egészéig tartó átmenet módszertanát. Feltétlenül tekintettel kell lennünk a részt meghatározó egész hermeneutikai szabályára. A hermeneuta nemcsak azt vetheti a maga elemzésének racionalitásában és objektivitásában hívő strukturalista szemére, hogy az nem képes módszertanilag megalapozni az összes lehetséges szövegbelső-viszony analízisétől a szöveg egészének értelmezését elválasztó hirtelen átmenetet, hanem azt is, hogy a strukturalista nem veszi figyelembe saját titkos „értelemkívánságait”, s hogy az egyes, a szövegben objektíve bennfoglaltnak tetsző értelmezések mindegyikét valójában a szövegegész intuitív érzékelésének öntudatlan projekciója alapozza meg.

Az ekvivalencia elve korrelációk beláthatatlan sokaságát viszi bele a szövegbe. Egy adott *A* elem *x* ismérv viszonylatában ekvivalensnek mutatkozhat *B* elemmel, *y* ismérv tekintetében pedig *C* elemmel. *A* és *B* ekvivalenciája egyik esetben a megfelelés jellemzőjével bírhat, míg más esetben, mikor másik ismérv válik hangsúlyossá, az oppozíció lesz rá jellemző. Az elemek ily sokféle összekapcsolhatósága alkotja az ekvivalencia elve mentén szerveződő szöveg meglehetősen bonyolult faktúrájának alapját.

Fölvetődik a kérdés, mi módon „emelődnek ki” egy műalkotásban azok az ismérvek, amelyek az ekvivalenciák alapjává válnak. Ezen ismérvek feltárására, ahogyan az ekvivalenciák elemzésére általában, nem létezik objektív módszer. Ezért azok a Csehov-kutatók is, akik egyenlő mértékben tanulmányozzák az ekvivalenciákat, ugyanabban a szövegben eltérő utalásokat állapíthatnak meg, vagy pedig, amennyiben ugyanabból az alapvető ekvivalenciából indulnak ki, eltérő jellemzőket (megfelelést vagy oppozíciót) tulajdoníthatnak neki. Az ekvi-

³⁴ Azok közül a nem nagyszámú munkák közül, amelyek többé vagy kevésbé szisztematikusan tárgyalják a csehovi ekvivalenciákat, a már említettek mellett lásd még НИКОЛАЙ М. ФОРТУНАТОВ: Ритм художественной прозы. = Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. 173–186. (a „szonátaforma” elemzése Csehov Fekete barát című novellája kapcsán) – Уб: Архитектоника чеховской новеллы (Спецкурс). Горький, 1975. – Уб: Принцип композиционно-структурного единства в чеховской новелле. = Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. т. 2. Горький, 1975. és mindenekelőtt van der Eng (vö. uő: The Semantic Structure of „Lady with Lapdog”. i. m. 1978.) módszertanilag is útmutató A kutyás hölgy elemzése említendő.

valenciák potenciális alapjául szolgáló ismérvek végtelen sokaságából a releváns ismérveket végsősoron csak ekvivalenciaképző képességük szerint emelhetjük ki. Vagyis az ismert hermeneutikai körrel találjuk szemközt magunkat: az ekvivalencia azonosításának feltétele a releváns ismérvek kiemelése. Az ismérvek relevanciáját azonban csak aszerint állapíthatjuk meg, hogy ezen ismérvek képesek-e megalapozni az értelemfeltáró ekvivalenciákat. Ez a kör nem feltétlenül ördögi. Felnyithatjuk és „hermeneutikai spirállá”³⁵ formálhatjuk a „próbák és hibák” (*trial and error*) módszerét követve. Ilyen megközelítést vázolt fel hermeneutikájában Friedrich Schleiermacher, aki rámutatott a megértés két módszerének, a „divinációnak”, vagyis az egész intuitív elérésének és a „konstrukciónak” mint az intuitív projekció racionalisztikus ellenőrzésének szükségszerű összekapcsolására.³⁶

A különféle szubsztanciákban és formákban megjelenő ekvivalencia felerősíti az olvasó érzékelő képességét. Az egyik szinten tapasztalható összeköttetések segítenek a másik szinten a megfelelő, de ugyanígy az ellentétes kapcsolatok kiemelésében is. Az ekvivalenciák rendszerének érzékelése a láncreakcióra hasonlít. Elegendő a fontos megfelelések bármilyen csoportját azonosítanunk, s lépésről lépésre, egyre inkább megvilágosodik az időn kívüli kapcsolatok sűrűn szövött hálója.

Az előző elemzések azt mutatják, hogy az ekvivalenciák kiemelik, megtámogatják, meghatározzák egymást. S mégis, azonosításukat és átgondolásukat az olvasónak kell elvégeznie. A mű potenciális ekvivalenciáinak aktualizációja szükségképpen mindig részleges marad. Ennek oka nem pusztán az adott szövegben feltárható ekvivalenciák mennyiségében keresendő, hanem elsősorban különféle kölcsönkapcsolataik határtalan lehetőségében, mikor is minden új kapcsolat új értelmet sugall.

Az ekvivalenciaháló, Csehov elbeszéléseiben például, olyannyira bonyolult és sűrű, hogy a mindig egy meghatározott nézőpontból szerveződő egyedi befogadásban nem mutatkozhat meg kimerítően. A felajánlott ekvivalenciák és kölcsönkapcsolataik közül az olvasó azokat fogja kiválasztani, melyekre az általa várt értelem eleve számít. Ezért a befogadás és a műalkotás közötti viszonyt az elmesélt történet és az annak alapjául szolgáló események közötti viszonytal hasonlíthatjuk össze. Minden befogadás szükségképpen redukálja a műalkotás bonyolultságát, mivel csak azokat a kapcsolatokat választja ki, melyek – az érte-

³⁵ E fogalomról lásd: J. BOLTEN: Die hermeneutische Spirale: Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie. = *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 17. Amsterdam, 1985. 355–371. – A „strukturális hermeneutikai kör” rokon fogalmáról lásd: Stierle K. Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels. = *ibid*, 340–354.

³⁶ Az ekvivalenciák elemzésének módszertani problémáiról a hermeneutika és a strukturalizmus közötti vita fényében lásd W. SCHMID: Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs „Nevesta”. = *Die Welt der Slaven*. Bd. 11. 1987. 101–120.

lemelvárástól függően – már mint ismertek identifikálódnak a számára. A szöveg olvasásakor és átgondolásakor a tematikus és a formális ekvivalenciákon, illetve a bennük megjelenő ismérveken keresztül egy értelevonalat építünk fel, miközben elkerülhetetlenül figyelmen kívül hagyunk rengeteg más ekvivalenciát és ismérvet. Ily módon az elmesélt történet minden olvasása a történet történetét alkotja meg.

(Fordította: Horváth Kornélia)

(*Wolf Schmid: Äquivalenzen in Erzählender Prosa. = W. S.: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. [Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Wolf Schmid.] Bd. 2. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Peter Lang 1992. 29–71. [Rövidített változat, 29–48., 54–57., 59–67.]*

SZEMLE

GRÁNICZ ISTVÁN

Az orosz nyelvészeti poétika – ma

Beszámolóinkat talán érdemes azzal kezdeni, hogy rögtön az elején visszapillantást vetünk a múltra. Folyóiratunk ugyanis mindig kiemelt érdeklődést tanúsított az irodalmi alkotások nyelvi megformáltsága iránt, és rendszeresen tájékoztatott a „szó poétikájára” vonatkozó tudományos vizsgálatok aktuális állásáról, különös tekintettel az oroszországi kutatások helyzetére, ahol – miután Sztálin ismert 1950-es állásfoglalása (a *Marxizmus és nyelvtudomány* a *Pravda* június 20-i számában)¹, amely deklarálta, hogy a nyelv nem része sem az alapnak, sem a felépítménynek, és ezzel véget vetett a „nyelvről szóló új tanítás”, a *marrizmus* hegemoniájának² – újra felelevenedtek, egyéb időlegesen háttérbe szorult diszciplínák mellett, az egyéni szóhasználat törvényszerűségeinek feltárását célzó lingvisztikai törekvések is a művészi beszéd vonatkozásában. Mégpedig olyan gazdag tapasztalattal rendelkező hagyományra támaszkodva és azt tovább fejlesztve, mint amilyen Alekszandr Potebnya,³ Lev Scserba,⁴ Alekszandr Peskovszkij,⁵ Borisz Tomasevszkij,⁶ Lev Jakubinszkij,⁷ Alekszandr Reformatszskij,⁸ Borisz Larin⁹ és az orosz formalisták ezirányú tevékenysége.

Az új eredményekről a *Modern stilisztika*,¹⁰ illetve *A stilisztika útja és lehetőségei*¹¹ című tematikus válogatásokban adtunk számot. Az említett áttekintéseket azért

¹ И. В. СТАЛИН: Относительно марксизма в языкознании. = Правда, 20 июня 1950 г. – Magyarul lásd: A szovjet nyelvtudomány kérdései (Marr-vita). Budapest, Szikra 1950.

² A diszkusszió részletes ismertetését lásd: АЛПАТОВ, В. М.: История одного мифа (Март и марризм). Москва, Наука 1991.

³ А. А. ПОТЕБНЯ: Эстетика и поэтика. Москва, Искусство 1976. – Magyarul lásd: ALEKSZANDR POTEBNYA: A költői műalkotás jelentése az alkotó számára. = Helikon 1981. 2–3., valamint GRÁNICZ ISTVÁN: A szó belső formája Potebnya nyelvészeti poétikájában. = Helikon 1992. 3–4.

⁴ Elsősorban az általa szerkesztett Русская речь (1923–1928) című kiadvány kapcsán.

⁵ А. М. ПЕШКОВСКИЙ: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Ленинград, 1925.

⁶ БОРИС ТОМАШЕВСКИЙ: Писатель и книга (Очерк текстологии). Ленинград, 1928.

⁷ Új kiadása írásainak Л. П. ЯКУБИНСКИЙ: Избранные работы (Язык и его функционирование). Москва, Наука 1986.

⁸ Összegyűjtött írásait lásd А. А. РЕФОРМАТСКИЙ: Лингвистика и поэтика. Москва, Наука 1987.

⁹ Б. А. ЛАРИН: Эстетика слова и язык писателя. Ленинград, Художественная литература 1974. – Magyarul lásd В. А. ЛАРИН: A líra mint a művészi nyelv válfaja. = Helikon 1978. 1–2.

¹⁰ GRÁNICZ ISTVÁN: Stilisztikai kutatások a Szovjetunióban. = Helikon 1970. 3–4.

¹¹ LEBOVICS VIKTÓRIA: Stilisztikai kutatások a Szovjetunióban. = Helikon 1988. 3–4.

soroltuk annak idején a stilsztika tárgykörébe, mert az irodalmi műalkotás poétikájának lingvisztikai megközelítése akkoriban még gyermekcipőben topogott, amit az irányzat egyik legjelesebb képviselője, Viktor Petrovics Grigorjev is elismert: „bizonyos trópusok és alakzatok tanulmányozása egy-egy művész alkotói gyakorlatán belül természetesen mindig is folyt, de maga a toposz- és alakzatelmélet az utóbbi évtizedekben jelentősen nem változott és jelenlegi állapotában aligha jogosult arra, hogy elméletnek nevezzük”.¹² Nem utolsósorban amiatt, mert a vizsgálat tárgyának mibenléte is viták tárgyát képezte: „Maga a költői nyelv kifejezés is metaforikus, egy sor konnotációs jelentés fűződik hozzá, s ezért több értelmezési lehetőséget egyesít magában: jelent egyrészt egy sajátos belső törvényekkel rendelkező külön költői nyelvet, másrészt viszont a „fennkölt” nyelvi kifejezőeszközök rendszerét, harmadrészt egy olyan nyelvet, amely az esztétikai aktualizáció jegyeit hordozza. Jelentheti ezenkívül a műalkotás nyelvi formáját, a költészet nyelvét, a szépirodalom nyelvét, a költői idiolektust és a nyelv poétikai funkcióját.”¹³

Különösen a műelemzéssel is többé-kevésbé kacérkodó konzervatív irodalomtörténészek vették zokon a kompetenciájukba történő, kívülről jövő idegen beavatkozást. Főként attól való félelmükben, hogy az „új szelek” megpróbálják feléleszteni az ideológiailag (egyszer már, s úgy tűnt mindörökre) sárba tiport megközelítést, amelyik formai, strukturális kritériumok alapján igyekezett megkülönböztetni a gyatra fércművet az igazán jelentős művészi alkotástól, kimutatva, hogy az utóbbiban a nyelv leginkább esztétikai funkciójában nyilvánul meg – a mélységesen utált, emigráns Roman Jakobson feltételezésének megfelelően.

Vagyim Kozsinov ezért is siet leszögezni: „az OPOJAZ ideje óta eltelt négy évtized alatt az orosz irodalomtudomány új, jóval alaposabb és gyümölcsözőbb elméletét dolgozta ki a művészi beszédnek”.¹⁴ Mielőtt bárki is követ vetne rá és meggyanúsítaná, hogy a hivatalos kultúrpolitika szekértolója, meg kell említenünk, hogy „a formális módszer” elleni küzdelem élharcosaiként olyan neves filológusokra hivatkozik, mint Mihail Bahtyin (lévén egyik „újralfedezője”), Szergej Bongyi és Grigorij Vinokur,¹⁵ akiknek sorsa egyáltalán nem arról árulkodik, mintha a hatalom kegyeltjei közé tartoztak volna.

Másról van szó. Kozsinov hittel vallja, hogy: „a gondolatok és a szavak csupán az alkotás anyagát képezik. Aki egy igazi verset olvasva csak a gondolatokra és a szavakra figyel, az valójában *nem fogja fel a verset* mint önmagában létezőt, nem tekinti a zene, a tánc, az építészet stb. valóságához hasonló művészi realitásnak.

¹² Уо. 510.

¹³ Уо. 511.

¹⁴ В. В. Кожин: Теория художественной речи в современном литературоведении Запада. = Слово и образ (Сборник статей). Москва, Просвещение 1967. 256.

¹⁵ Уо. 257. – A Bahtyinnál Magyarországon kevésbé ismert másik két tudós munkásságáról lásd: С. Бонди: О Пушкине (Статьи и исследования). Москва, Художественная литература 1978. – Г. О. ВИНУКУР: Филологические исследования. Москва, Наука 1990.

Ha elkülönítjük a versből a gondolatokat és szavakat – ez azt jelenti, hogy nem látjuk fától az erdőt”.¹⁶

Ezen az esztétikai totalitást igénylő álláspontján nem állt egyedül. A strukturalizmus körül kibontakozott polémiában egyre-másra záporoztak a vádak, hogy „nem lehet algebraival mérni a harmóniát”, és ha netán valaki mégis erre vete-medik, akkor ugyanolyan méregkeverő, mint a középszert megtestesítő „tuskó” Salieri, aki képes volt irigységből halálba küldeni a rivális és általa meg nem értett „zsenit” – Mozartot.

Jellemző erre az elutasító magatartásra Alekszej Csicserin kijelentése, amely a szovjet irodalomtudományak a klasszikus örökséghez való viszonyát tárgyaló kerekasztal értekezleten hangzott el: „A Jurij Lotmanhoz és Viktor Grigorjevhez hasonló strukturalista irodalomtudósok javára írható újító lelkesedésük. Ilyen értelemben méltók figyelemre az írásaik. De egyetértek Vagyim Kozsinovval, érdekes lesz megnézni (és nem pusztán kíváncsiságból), hogy mi sül ki belőle a végén. Hiszen túlságosan fenn hordják az orrukát a strukturalisták, azzal kérkedve, hogy újítani akarnak, mert nincsenek megelégedve tudományunk jelenlegi állapotával és jobbra törekcszenek.”¹⁷

Nos, éppen annak köszönhetően térünk vissza ismételen erre a témára, mert megvalósult a Viktor Grigorjev professzor által kezdeményezett vállalkozás: a Szovjet (majd később Oroszországi) Tudományos Akadémia moszkvai Orosz Nyelvi Intézetében az általa vezetett munkacsoport hosszú évek kutatómunkája árán elkészítette *A XX. századi orosz költői nyelv történetének vázlatát*, amelynek utolsó – ötödik – kötete nemrégiben látott napvilágot.

Mielőtt azonban érdemben rátérnénk a párját ritkító kompendium értékelésére, időzzünk el még egy kicsit az előzményeknél. A felhívást, amely együttműködésre szólította fel az ország felsőoktatási intézményeinek orosz nyelvű tanszékeit, hogy vegyenek részt az orosz-szovjet költészet nyelvének gazdagságát és változatoságát szemléltető szótár összeállításában, 1962-ben tették közzé.¹⁸ A gyakorlati munka természetesen anyaggyűjtéssel kezdődött, hiszen meg kellett teremteni egy olyan adatbázist, amely statisztikailag feldolgozható és lehetőséget nyújt általánosabb elméleti következtetések levonására.¹⁹ Viktor Grigorjev elsődlegesen egyéni költői szótárak létrehozását szorgalmazta, amelyek kiindulási pontul szolgálva rögzítenék 30 szerző (a régi időszámítás szerint) 1917. október 25-e után született verseinek lexikai sokféleségét a már filológiailag ellenőrzött és hitelesnek tekinthető kiadások alapján, feltételezve, hogy „azok a szovjet költészet fejlődésének különböző irányzatait reprezentálva elég széleskörű kitekintést biztosítanak a költői nyelv

¹⁶ В. В. КОЖИНОВ: Как пишут стихи (О законах поэтического творчества). Москва, Просвещение 1960. 214–215.

¹⁷ Вопросы литературы 1967. 9. 64.

¹⁸ В. П. ГРИГОРЬЕВ: О словаре языка русской советской поэзии. = Русский язык в школе 1962. 5.

¹⁹ А „cédulázás” szabályairól lásd В. П. ГРИГОРЬЕВ: О подготовке картотеки Словаря языка русской советской поэзии. = Вопросы современного русского литературного языка и методики преподавания его в школе. Свердловск, 1963.

kifejező eszközeinek jellemzése szempontjából a későbbi négy és fél évtizedre vonatkozóan is.”²⁰

Az általa kidolgozott és imént idézett útmutató – amelynek egyik mottója Grigorij Vinokur kijelentése, miszerint „a nyelv, ha költői műben nyilvánul meg, már *önmagában véve* egyfajta művészi alkotást képez” – az elméleti alapvetés mellett konkrét gyakorlati példákat és instrukciós mintákat is tartalmazott, ami megkönnyíthette volna az akadémiai kezdeményezéshez szívesen csatlakozni kívánó számos szovjet pedagógiai főiskola összehangolt tevékenységét.

Ámde a számítógépes kapacitásra való igényt az illetékes hatóságok válaszra sem méltatták, és 1967-ben a SZUTA Nyelvi és Irodalmi Osztálya, miután zártkörűen megvitatta a tervezetet, nem támogatta azt, és Borisz Filin akadémikus a téma kutatását 1972-ben – előterjesztőjének tudta nélkül – megszüntette. Hiába érvelt később az utóbbi avval, hogy külföldön egyre-másra készülnek a komputeres konkordanciák, és híre járja, hogy a Moszkvai Egyetemen hozzáláttak Alekszandr Blok és Oszip Mandelstam műveinek számítógépes feldolgozásához. Csak – tette hozzá ironikusan – az a város meg az az egyetem Idahóban – az Egyesült Államokban található; „márpedig nem engedhetjük meg, hogy ezen a téren is lemaradjunk tőlük”.²¹

Az 1962 júniusában alakult kis létszámú és csalárdul magára hagyott intézeti szótárkészítő kutatócsoport azonban – a nyilvánvalóan akarattal támasztott – nehézségek ellenére sem retirált és 1973-ban közreadta *A költő és a szó* címmel²² kísérleti jellegű próbálkozását, amely Nyikolaj Aszejev, Eduard Bagrickij, Gyemjan Bednij, Alekszandr Blok, Szergej Jeszenyin, Nyikolaj Zabolockij, Borisz Kornijlov, Vlagyimir Lugovszkoj, Vlagyimir Majakovszkij, Borisz Paszternak, Velimir Hlebnyikov és Marina Cvetajeva egyes példaként kiválogatott költeményeinek lexikográfiai interpretációját tartalmazza a lingvisztikai poétika szempontjainak megfelelően. Igaz, minden tiltakozás dacára, a cenzúra törölte az elméleti koncepciót leginkább kifejezésre juttató mottót Szergej Averincev tollából, aki egy patrisztikai témájú előadása kapcsán akkoriban „fekete bárány” hírébe keveredett: „Az elfogulatlanság – a filológia lelkiismerete (...). A szeretet mint a másik megértése iránti felelősségteljes akaratmegnyilvánulás, az a caritas, amit megkövetel a filológia etikája (...). Hogy algebrával ellenőrizzék a harmóniát, azt nem a Salieri kompániájába tartozó mizantrópok találták ki, hanem a tudomány törvénye. De a harmóniát nem lehet csupán az algebrára visszavezetni (...). A filológia pontos, de nem egzakt tudomány – a megértést szolgálja.”²³

²⁰ В. П. ГРИГОРЬЕВ: Словарь языка русской советской поэзии. Москва, Наука 1966. 6–67.

²¹ В. П. ГРИГОРЬЕВ: К теории художественной речи. = Уб: Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. Москва, Наука 1993. 10–11.

²² Поэт и слово. Опыт словаря. Москва, Наука 1973.

²³ С. АВЕРИНЦЕВ: Похвальное слово филологии. = Юность 1969. 1.

Két év múltán pedig a kollektíva tanulmánykötettel jelentkezett – *A szó az orosz-szovjet költészetben*²⁴ –, amelyben összegezték a művészi beszédben transzformált *köznap* szó funkcionálásáról és új tulajdonságairól szerzett tapasztalataikat, vitába szállva azzal a közkeletű felfogással, miszerint „az irodalmi nyelv, magától értetődően, tágabb fogalom a szépirodalom nyelvénél”.²⁵

Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy következő kötetükkel már nem volt szerencsésük. A terven felüli, „szocialista felajánlasként” elkészített tanulmánygyűjtemény – *A nyelvészeti poétika problémái* – megjelentetése kudarcba fulladt (pedig nagyon megbecsült, munkát ösztönző kategóriának számított annak idején az önkéntes felajánlás), mert az akadémiai kiadó – *anonim* – belső recenzense azzal vádolta meg a felelős szerkesztőt (Viktor Grigorjev) meg a szerzőket, hogy semmibe sem veszik a szovjet irodalomtudomány és nyelvészet eredményeit (egyebek mellett Viktor Vinogradov, Mihail Hrapcsenko akadémikusok és mások munkáit), hanem Oszip Brik és formalista társainak tevékenységét magasztalják fel, miközben még témaválasztásuk is visszataszító. (Hozzátehetjük: a szó szoros értelmében, mivel valóban *visszavisz* a múltba, hiszen a résztvevők a századelő olyan nagy egyéniségeinek költői munkásságát vetették vizsgálat alá, mint Andrej Belij, Velimir Hlebnjikov, Borisz Paszternak, Oszip Mandelstam, Marina Cvetajeva.) A galád inszINUÁCIÓNAK köszönhetően természetesen nemcsak az említett kiadvány hiúsult meg, hanem a tervezett évkönyv – *Strukturális nyelvészet és nyelvészeti poétika* – sorsa is megpecsételődött. Saját fórumot a művészi nyelv lingvisztikai kutatására irányuló törekvések évekig nem kaptak. Igaz, 1979-ben napvilágot látott ugyan a *Nyelvészet és poétika*²⁶ című tanulmánygyűjtemény, amely egy új szakmai sorozat nyitókötetének volt szánva, és Emile Benveniste-nek a IX. Nemzetközi Nyelvészkongresszuson, 1962-ben elhangzott szavait próbálta meg átültetni a gyakorlatba, aki szerint a továbbiakban minden nyelvészeti társaság megnevezésében, valamint minden folyóirat, kiadvány címében ajánlatos feltüntetni az „*és poétika*” kiegészítést. A folytatás azonban elmaradt, és a költői nyelv kutatásának eredményeiről beszámoló írások „albérltetbe” kényszerültek *A strukturális lingvisztika problémái*²⁷ – több-kevesebb rendszeres-

²⁴ Слово в русской советской поэзии. Москва, Наука 1975.

²⁵ Р. А. БУДАГОВ: Литературные языки и языковые стили. Москва, Высшая школа 1967. 372. – Már a stilisztikai kutatások újraindulása idején Borisz Tomasevszkij felhívta a figyelmet, hogy nem szabad egyenlőségjelet tenni az *irodalmi nyelv* és az *irodalom nyelve* közé. Rámutatott, hogy e két fogalom egyáltalán nem fedi egymást. Egyrészt „az irodalmi nyelv nem azonos az irodalom nyelvével vagy a költői nyelvvel. Az irodalmi nyelv alkalmazása messze túlterjed a szépirodalom határain”. Másrészt pedig „bár a műalkotások nyelvének alapját az irodalmi nyelv képezi, az irodalom nyelve mégsem korlátozódik csak azokra a fordulatokra és kifejezésekre, amelyek az irodalmi nyelvben találhatóak”. Lásd Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Язык и литература. = Октябрь 1951. 7. 167., 172. – A későbbiekben a kölcsönös összefüggés fontossága elfelejtődött és hol egyik, hol másik pólus dominanciája érvényesült a különböző koncepciókban.

²⁶ Лингвистика и поэтика. Москва, Наука 1979.

²⁷ Проблемы структурной лингвистики. Москва, Наука (1970–1987).

séggel megjelenő – évkönyvben, mígnem annak megszűnte után végre megindult *A poétika és stilisztika*²⁸ sorozat.

Mindezen történelmi körülmények nemrégiben váltak ismeretessé, mégpedig Grigorjev 1993-as, betiltott írásait tartalmazó, retrospektív könyvében – *A nyelvészeti poétika és interlingvisztika múltjából*²⁹ –, amire a fentiekben hivatkoztunk. A szituáció kísértetiesen hasonlít arra a képre, amelyet Sinkó Ervin az *Egy regény regényében* felrajzolt a kiadói intrikákról a Szovjetunióban. Csakhogy úgy látszik négy évtized sem volt elég arra, hogy a helyzet valamit is változzon.

A nyelvészeti poétikáról vallott eretnek nézetek propagálására persze helyelközzel – többnyire vidéken – mégis akadt nyomdafesték.³⁰ Elképzeléseit Viktor Grigorjev *A szó poétikája*³¹ című könyvében foglalta össze legrészletesebben, ahol már a költői nyelv dinamikus változásait is figyelembe vette a költészetben és a prózában, amelyekről a *Nyelvi folyamatok a mai orosz szépirodalomban* című kétkötetes kiadvány³² adott számot.

Szándéka szerint a filológia hajdani egységét próbálta helyreállítani, amely megingott, miután Ferdinand de Saussure javasolta a *langue* és a *parole* megkülönböztetését. A század elején bekövetkezett fordulat ugyanis arra ösztönözte a nyelvészeket, hogy a rendszerként felfogott nyelvet egyedüli és kizárólagos tárgyként önmagában és önmagáért tanulmányozzák, elhanyagolva a nyelvhasználat során realizálódó individuális és esetleges funkciókat. Borisz Ejchenbaum már 1923-ban észrevételezte, hogy meglazult a lingvisztika és a poétika közti szoros kapcsolat, és míg az előbbi a természettudományok felé közelít, addig az utóbbi megmarad humán tudománynak.³³ Jóllehet a filológiai kutatások kiemelkedő egyéniségei – Potebnyától kezdve – mindvégig megkülönböztetett figyelmet fordítottak a szépirodalomban manifesztálódó költői nyelvre is, amely a 60-as évek közepén kibontakozott *szövegnyelvészet* kapcsán került újfent az érdeklődés homlokterébe. Felelevenedett az a hagyomány, amelyet annak idején az orosz formalizmus jeles képviselői – Viktor Sklovszkij, Borisz Ejchenbaum, Viktor Zsirmunszkij és a többiek – teremtettek, akik lévén maguk is olyan kitűnő nyelv-

²⁸ Поэтика и стилистика: 1988–1990. Москва, Наука 1991.

²⁹ В. П. ГРИГОРЬЕВ: Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. Москва, Наука 1993.

³⁰ В. П. ГРИГОРЬЕВ: О задачах лингвистической поэтики. = ИЮЛЯ 1966. 6. – Уб: О единицах художественной речи. = Поэтика и стилистика в русской литературе (Памяти академика В. В. Виноградова). Ленинград, Наука 1971. – Уб: О некоторых проблемах лингвистической поэтики. = Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1971. – Уб: К проблеме перифразы. = Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества. Калинин, 1974. т. 4. – Уб: Лингвистическая поэтика и „языковая критика“. = Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Кишинев, Штиинца 1977. – Уб: Поэтический язык (ПЯ) как предмет лингвистической поэтики. = Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин, 1979.

³¹ В. П. ГРИГОРЬЕВ: Поэтика слова. Москва, Наука 1979.

³² Языковые процессы современной русской художественной литературы (Поэзия). Москва, Наука 1977. Языковые процессы современной русской художественной литературы (Проза). Москва, Наука 1977.

³³ Б. ЭЙХЕНБАУМ: О поэзии. Ленинград, Советский писатель 1969. 337.

vészek tanítványai, mint Bouduin de Courtenay, Lev Scserba, Alekszej Sahmatov – poétikai tanulmányaikban különleges figyelmet szenteltek a műalkotások nyelvi megszervezettségének, mi több, Jurij Tinyanov az irodalmat sajátos szabályoknak engedelmesskedő művészeti nyelvenszernek tartotta. Ugyanakkor a nyelvészek is szívesen fordultak megfelelő példákért a kortárs irodalomhoz, abban a meggyőződésben, hogy „a költői szó magának a nyelvteremtésnek az eszköze” és Grigorij Vinokur váltig hirdette, hogy „a futurista szóújítás, akárcsak az értelmén túli nyelv, természetesen meg fogja kapni a történelmi igazolást és elfoglalja saját helyét a költői nyelv fejlődésében”.³⁴

Viktor Grigorjev, amikor az irodalmi szövegek és a művészi beszéd egyéb formáit kísérli meg a nyelvészeti poétika módszereivel megközelíteni, akkor arra törekszik, hogy minél pontosabban meghatározza a költői nyelv rendszerének mi-
benlétét. Mivel az véleménye szerint eltér mind a köznapi nyelvtől, mind az irodalmi nyelvtől, mind a szépirodalom nyelvétől. Konceptiója Eugenio Coseriu³⁵ 1971-ben előterjesztett tézisein alapszik, aki szerint a költői nyelv az összes nyelvi lehetőség megtestesülése, és éppen ezért a művészi szövegeket kell alapmodellnek tekinteni, mert az összes többi egyrészt funkcionálisan szegényesebb, másrészt jobban magán viseli a standard bélyegét. Rendszerét illetően a történelmileg kialakult anyanyelvvvel esik egybe, ezért a köznyelvet kell a költői nyelvtől való eltérésnek minősíteni, nem pedig fordítva. Vagyis a nyelvészeti poétika tárgyát a nyelv kreatív aspektusa (a Humboldt és Potebnya által is emlegetett *energeia*) képezi összes manifesztációjával együtt. Mivel azonban az anyanyelv a maga teljességében nem ragadható meg, ezért a lingvisztikai poétika kénytelen kutatásainak tárgyát a szépirodalom nyelvére redukálni, azaz a létező műalkotások kifejezőkészletéből a vizsgálat céljaira elvonatkoztatni azt a koherens lingvisztikai bázist, amely eltéréseket is tartalmaz az irodalmi nyelvhez képest. Utóbbi a koncentrikus körökkel ábrázolható hármás hierarchia legszűkebb terepnuma, mondhatnánk központi magja. Az okkasionális szóhasználat eseteihez, valamint a neologizmusokhoz való viszonyuk fényt vet a köztük levő tartalmi különbségekre. Míg az irodalmi nyelv – mint a szabálynak ellentmondó jelenségeket – a parole szférájába utalja őket, addig a szépirodalom nyelvében felértékelődnek a langue szintjére és szervesen beépülnek a többi uzuális elem közé, mivel itt a nyelvteremtő normák a mérvadóak. Az irodalmi nyelv a korrekt információátvitel általános megegyezésen alapuló elengedhetetlen feltétele és egyszersmind a közlés kulturált megformálására szolgáló minta, de ugyanakkor paradox módon jóval inkább a tudományos értekezés és a publicisztika eszköze, mintsem az irodalomé, mert normativitása és szigorú purizmusa folytán gátat szab annak, hogy az alkotók egyéni szókincsüket más nyelvi rétegekből vett elemekkel gazdagítsák.

³⁴ Г. ВИНОКУР: Культура языка. (2 изд.; испр. и доп.) Москва, Федерация 1929. 318.

³⁵ E. COSERIU: Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“. = Beiträge zur Textlinguistik. Hrsg. V.-D. Stempel. München, 1971.

Az irodalom nyelvészeti megközelítésének ezek az alapelvei fogalmazódtak meg Viktor Grigorjev előadásában akkor is, amikor 1984 novemberében a költői nyelv vizsgálatának szentelt intézeti tudományos tanácskozáson előterjesztette *A XX. századi orosz költészet nyelvének történeti vázlata* tervezetét.³⁶

Immáron kézben tarthatjuk a másfél évtizede elkezdett nagyszabású program eredményeiről számot adó kiadványokat, amelyek szemléletesen igazolják Vale-rij Brjusov megállapítását, hogy „a költészet története (egyebek mellett) a költői eszközök állandó tökéletesedésének folyamata”.³⁷

Az első kötet³⁸ alcímének megfelelően *A költői nyelv és az idiosztílus összefüggéseinek* általános kérdéseit, valamint a szöveg fonetikai megszerveződésének mi-kéntjét tárgyalja. Ahogy minden individuum csakis rá jellemző *idiolektusban* beszél, ugyanúgy az irodalomban is minden író és költő kialakítja a maga sajátos *idiosztílusát*. A költői nyelv fejlődési problémáinak szentelt első részben a szerzők ezt a felismerést bizonyítják, kimutatva, hogy a kodifikált irodalmi nyelv által diktált szabályok áthágásának mennyiségileg és minőségileg mérhető foka kü-lönbözteti meg az individuális stílusokat a szépirodalom nyelvének keretein be-lül. A második rész az orosz avantgárd vezéralakjának, Velimir Hlebnjikovnak a példáján szemlélteti az egyes alkotói idiosztílusok leírásának módszerét, akinek nyelvteremtő tevékenysége már korábban is foglalkoztatta Viktor Grigorjevet.³⁹

A második kötet⁴⁰ a költői nyelv grammatikai kategóriáit és szövegszintaxisát vizsgálja. A kollektív tanulmánygyűjtemény részvevői a grammatika szerepét a köl-tészetben három aspektusból – és ennek megfelelően három fejezetben – tárgyalják, mégpedig főként arra fordítva a figyelmet, hogy miként függ össze a versszerkezettel, a költői szemantikával és az irodalmi nyelvvel. De kitérnek a trópusok nyelvtani szerkezetének és variációs lehetőségeinek az elemzésére is, akárcsak a ritmus és a szintaxis kölcsönviszonyára, valamint a lírai vers szimmetrikus és aszimmetrikus szerkezetére és a rá jellemző ritmikai-mondattani fordulatokra, továbbá a nominatív és infinitív kapcsolatok szerepére a költészeti alkotások kompozíciójában.

A harmadik kötet⁴¹ a trópusok és az alakzatok hosszú ideig háttérbe szorult problematikáját állítja újra a kutatás homlokterébe, különös tekintettel a meg-személyesítésre (J. A. Nyekraszova), a metaforára (O. I. Szeverszkaja) és a metonimiára (Ny. Ny. Ivanova). A három kifejező eszköz kölcsönviszonyának tisztázása érdekében a megszemélyesítést megpróbálták megkülönböztetni a

³⁶ A tanácskozás anyagát lásd: *Язык русской поэзии XX века*. Москва, Наука 1990.

³⁷ ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ: *Сила русского глагола*. Москва, Советская Россия 1973. 51.

³⁸ *Очерки истории языка русской поэзии XX века (Поэтический язык и идиостиль)*. Москва, Наука 1990.

³⁹ В. П. ГРИГОРЬЕВ: *Грамматика идиостиля (В. Хлебников)*. Москва, Наука 1983. – Уф: *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта*. Москва, Наука 1986.

⁴⁰ *Очерки истории языка русской поэзии XX века (Грамматические категории. Синтаксис текста)*. Москва, Наука 1993.

⁴¹ *Очерки истории языка русской поэзии XX века (Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке)*. Москва, Наука 1994.

nominatív metaforától és a metonímia bizonyos válfajaitól, miközben a szó és a kép egymással való kapcsolatának általános modelljeként a metaforát vették tüzetes vizsgálat alá, de a metonímia sokrétű esztétikai alkalmazásáról sem feledkeztek meg, aminek szemléltetésére Innokentyij Annyenszkij meglehetősen bonyolult idiosztílusát hozták fel példaként.

A negyedik kötet⁴² a költői nyelv kifejező eszközeit és transzformációjukat mutatja be rendkívül sokoldalúan és nagyon gazdag anyagon. A szerzők itt már igyekeznek rendszerbe foglalni a trópusok – hasonlatok, jelzők, párhuzamok, metaforák stb. – változásait a XX. századi orosz költői nyelv fejlődése során. Ugyancsak az esztétikai funkció szempontjából veszik számba Annyenszkij, Makszimilian Volosin, Igor Szeverjanyin szóalkotó tevékenységének jellemzőit. Megkísérik továbbá egy művész (adott esetben Borisz Paszternak) szemantikai világképének mélystruktúráját leírni, mivel az – mind prózában, mind versben – az idiosztílusban bekövetkező változásoknak köszönhetően egész munkásságában nyomon követhető.

Az ötödik kötet⁴³ zárul be a kör, ugyanis benne valósul meg az eredeti célkitűzés, ami egyéni költői szótárak összeállításával kezdődött, mégpedig az a szándék, hogy kiemelkedő alkotói személyiségek – Andrej Belij, Igor Szeverjanyin, Borisz Paszternak, Marina Cvetajeva, Vlagyimir Majakovszkij, Szergej Jeszenyin, Nyikolaj Zabolockij, Danyiil Harmsz, Alekszandr Mezsirov – idiosztílusainak komplex leírásával vázolják fel magának a költői nyelvnek a történetét lingvisztikai szempontból.

Mielőtt még egyoldalú elfogultsággal vádolnának meg, hogy ismertetésünkben csupán egy tudományos műhely elért eredményeinek a bemutatására szorítkoztunk, emlékeztetnünk kell, hogy a moszkvai Orosz Nyelvi Intézet már évek óta elismert központjává lett nyelvészeti poétikai kutatásoknak, és az ilyen jellegű vizsgálatok szerte az országban többnyire azoknak az elméleti útmutatásoknak megfelelően folynak, amelyeket Viktor Grigorjev dolgozott ki. Az iránta tanúsított hazai és nemzetközi tisztelet jele a 70. születésnapjára megjelentetett tanulmánykötet.⁴⁴ Az általa vezetett munkacsoport tagjai egyéni monográfiák sorában kamatoztatták a tőle tanultakat.⁴⁵ A közös erőfeszítéssel létrehozott ötkötetes összefoglalás az orosz költői nyelv sajátosságairól és történeti fejlődéséről pedig olyan egyedülálló kiadvány, amely még évtizedek múltán is nélkülözhetetlen kézikönyv marad a russzisztikával foglalkozó diákok, tanárok, tudósok számára.

⁴² Очерки истории языка русской поэзии XX века (Образные средства поэтического языка и их трансформация). Москва, Наука 1995.

⁴³ Очерки истории языка русской поэзии XX века (Шпыты описания идиостилей). Москва, Наследие 1995.

⁴⁴ Язык как творчество (К 70-летию В. П. Григорьева). Москва, Институт русского языка РАН 1996.

⁴⁵ А. Д. ГРИГОРЕВА–Н. Н. ИВАНОВА: Язык лирики XIX в. (Пушкин. Некрасов). Москва, Наука 1981. – Е. А. НЕКРАСОВА–М. А. БАКИНА: Языковые процессы в современной русской поэзии. Москва, Наука 1982. – А. Д. ГРИГОРЕВА–Н. Н. ИВАНОВА: Язык поэзии XIX–XX вв. (Фет. Современная лирика). Москва, Наука 1985. – Н. А. КОЖЕВНИКОВА: Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. Москва, Наука 1986. – И. И. КОВТУНОВА: Поэтический синтаксис. Москва, Наука 1986.

HORVÁTH GÉZA

A szó és a szerző

A szóhoz hasonlóan a szerző fenoménje is folyamatosan az orosz irodalomelméleti kutatás központjában állott. Elég itt csupán arra a közismert tényre utalnunk, hogy az irodalomkutatást a tudományosság rangjára elsőként emelő formalista iskola éppen a kutatás tárgyához való közelebb jutás érdekében választotta le a biográfiai vagy empirikus szerző személyiségét, és vele együtt a filozófiai, a társadalomtörténeti, az ideológiai, a pszichológiai előfeltevéseket a műalkotás immanensnek tételezett belső világáról, míg a szerző fogalmát a műalkotást létrehozó eljárások (приём) összességével azonosította. Ugyanennek a formalista iskolának az egyik központi alakja Viktor Sklovszkij, az iskola programadó cikkének *A szó feltámasztása* címet adta.¹ Sklovszkij szerint a szó holt materiából élővé változtatása – Alekszandr Potebnya tételeinek megfelelően – a szó mindhárom összetevőjének (jelentés, hangalak, belső forma) aktívvá tételével érhető el. A művésznek az eleven forma megalkotásához először is új, eleven szót kell alkotnia. Látható tehát, hogy a szerző kettős meghatározása – úgy is, mint a műalkotás immanens világából felfejthető kép (az eljárások összessége), és úgy is mint szóalkotó nyelvi tevékenység – kezdettől fogva jelen volt az orosz poétikai hagyományban.²

Részben ennek is köszönhető a probléma továbbélése és talán legproduktívabb megfogalmazása Mihail Bahtyin elméleti munkáiban. Elsőként *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* című fenomenológiai alapozású esztétikai tanulmányában,³ de utalhatunk itt a megnyilatkozáselmélet alapjait lefektető *A beszéd műfajai* című művére,⁴ amelynek előzménye a regény műfajelméletét vizsgáló, *A regényi szó előtörténetéből* című tanulmánya⁵ és a két – az 1929-es és 1963-as –

¹ В. ШКЛОВСКИЙ: Воскрешение слова. 1914.

² S hogy nem csak a poétikában, hanem az irodalomban is, bizonyítja ezt Puskin vagy Gogol példája, akik az irodalmi nyelvet addig elképzelhetetlen mértékben tágtították ki és oltották be a népi nyelvvel; de jó példa lehet Dosztojevszkij esete is a „felszívódni” (стусеваться) szóval, melyet – mint iróniával vegyes büszkeséggel írja –, a tinta felszívódásának mintájára (ahol a belső forma az elgondolás módjáról is hírt ad) ő maga hozott létre, és hamarosan az irodalmi nyelv részévé vált. (История глагола стусеваться. = Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: Об искусстве. Москва, 1973. 328–332.)

³ М. М. БАХТИН: Автор и герой в эстетической деятельности. = Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 7–180.

⁴ М. М. БАХТИН: Проблема речевых жанров. = Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 237–280. – Magyarul: A beszéd műfajai. Ford. Kőnczöl Csaba. = М. М. БАХТИН: A beszéd és a valóság. Budapest, 1986. 357–419.

⁵ М. М. БАХТИН: Из предыстории романного слова. = Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. 408–447. – Magyarul: A regénynyelv előtörténetéhez. Ford. Kőnczöl Csaba. = М. М. БАХТИН: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Budapest, 1976. 217–257.

Dosztojevszkij-monográfiájára.⁶ Bahtyin a szerző fogalmát olyan tágas keretek között s olyan sok irányba hatóan írta le (narratológia, műfajelmélet, szövegszemiotika, intertextualitás, befogadélmélet stb.) amikor a szerzői alanyiságot a megnyilatkozásra adott válasszal, a másik megnyilatkozását ábrázoló aktív, alkotó individualitással azonosította, hogy úgy tetszik, tételeinek termékeny továbbgondolása (de nem leszűkítése) még csak ezután kezdődhet meg.

A továbbiakban két tanulmányt szeretnénk ismertetni és szembeesíteni a bahtyini állásponttal, melyek e produktív továbbgondolásra tesznek kísérletet. A két tanulmány *A szerző és a szöveg* című kötetben jelent meg 1996-ban Szentpétervárott.⁷ E kötet szerzői a posztstrukturalizmus utáni szerzőkép kimunkálásán fáradoznak, és azt vizsgálják, hogy miben és mely szinten ragadható meg a művészi szöveg egészségesége és intencionáltsága a konkrét műalkotásokban. Amellett ugyanis, hogy a műalkotás világát illetően törvényszerű és szükséges a szerzői monocentrizmus lebontása, mégis kétséges – mint írják –, hogy a szerzői intenció feloldódna a gondolkodás és a nyelv személytelen és általános struktúráiban.

Aage Hansen-Löve tanulmányában (*Diszkurzív folyamatok Dosztojevszkij A kamasz című regényében*)⁸ egy új irodalmi elbeszélő diszkurzus, az apofatikus műfaj meghatározását és az irodalomtudományba való fogalmi igényű bevezetését kívánja elvégezni. *A kamaszban* – mint Hansen-Löve írja – Dosztojevszkij olyan „fantasztikus” elvekre építi az elbeszélést, amelyekkel jóval meghaladja kora elbeszélői típusait. Az apofatikus műfaj gyökereit a kutató a gogoli szkázban, illetve az 1840-es évek korai Dosztojevszkij elveszéléseiben, elsősorban a *Szegény emberek*, *A hasonmás*, és a *Feljegyzések az egérlyukból* című művekben véli felfedezni, folytatását és kiteljesedését, vagyis nyílt, deklaratív eljárásá alakulását pedig a korai szimbolizmushoz, az avantgárd korszakhoz és a 10-es évek futurizmusához köti. (Ugyanakkor nem esik szó arról a hatásról, melyet *A kamasz* Gide-re, Proustra és a francia új regény megszületésére gyakorolt.) Az apofatikus műfaj jellemzőit a XIX. századi orosz elbeszélő művek szűzsé nélküliségében, a „szép” és a „tökéletes” esztétikai kritériumainak átértékelésében látja, ahol a tökéletlenségre, a szándékolt antiesztétikusságra való törekvés váltja fel a romantika esztétikai elveit. Az elbeszélés szintjén mindez a deklarált „antinarrativitásban” mutatkozik meg, a beszéd diszkurzív aktusaira és eljárásaira való orientáltságban. A narráció alanya az ún. „idióta elbeszélő”, akinek a beszélt nyelvet imitáló, afáziás, dadogó beszéde a markírozott frazeológiai és stilisztikai hibákkal együtt alkotja az elbeszélői nyelvet. A kommunikatív, referenciális jelöltet feltételező beszéd szintjének leépülése egyfelől a szintaxis fel-

⁶ М. БАХТИН: Проблемы творчества Достоевского. Москва, 1929. – Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1963.

⁷ Автор и текст. Сборник статей. Совместное серийное издание научных трудов. Выпуск 2. Под редакцией В. М. Марковича–Вольфа Шмида. Санкт-Петербург, 1996. 471.

⁸ ОГЕ ХАНСЕН-ЛЕВЕ: Дискурсивные процессы в романе Достоевского „Подросток”. = Автор и текст. 229–268.

bomlásához és a beszélő elhallgatásához vezet (ezt Hansen-Löve apofatikus eljárásnak, az elhallgatás alakzatának [Aposioposes] nevezi), másfelől bőbeszédűséghez, illetve g afomániához. A kutató szerint a dilettáns, nem professzionális elbeszélő megjelenésének következménye, hogy a beszéd alanya elveszti „saját” szavát, szubsztanciáját, és az „autonóm én” önkifejezésének egyedi volta feloldódik az idegen szavak, tipizált diszkurzusok, sablonos frázisok és közhelyek sokaságában. Az individualitás itt nem az egyszeri és megismételhetetlen feltalálásában és létrejöttében rejlik, hanem a beszéd alanyiságát megelőző diszkurzusoknak, szociolektusoknak, kulturális és szubkulturális stílusoknak, műfajoknak és retorikai fogásoknak a kombinációjában és összevegyítésében, melyek – mint Hansen-Löve feltételezi – szükségképpen értelmetlen, „idióta” diszkurzust eredményeznek. A „disszemináció” elve az elbeszélő „szétszóródott” szubjektumával kapcsolódik össze, aki nem képes „egy pontra összpontosítani” és megalkotni az elbeszélést.

A regényben az ún. „idióta elbeszélő” egy eljárás, nem a beszéd forrása, hanem médiuma, rajta keresztül nyilatkoznak meg, lepleződnek le és neutralizálódnak az egyes diszkurzusok. A formai eljárás azonban tartalmi funkciót tölt be, mivel a narráció végső instanciája az elbeszélői diszkurzus létrejötte lesz, mely azonban nem bír autonóm szubsztanciával. A dilettáns elbeszélő mögött tehát a szerző áll, aki a kulisszák mögül szervezi meg az elbeszélés és a leírás diszkurzusainak különböző szálait. A zűrzavar, a szűzsé nélküliség, a kaotikus asszociativitás – mint a kutató írja – a szerző-demiurgosz pozíciójából szigorúan és szuverén módon van kikalkulálva, ahonnan egyúttal a befogadó összes létező és lehetséges reakciója is számba vétetik. A káoszban és az értelmetlenségben egy sajátos rendszeresség és értelem rejlik, egy bonyolult, paradox, mégis pontosan működő szisztéma.

Ezzel párhuzamosan, valamint ennek következményeként megy végbe az alakok nyelvi képének felbomlása. A személyiség eltűnik – és megmutatkozik a diszkurzív maszk, hogy azután beszédtevényé váljon: az új, karnevalizált elbeszélői nyelv részévé. A szerző ilyen módon leleplezi hőseit, akik lényegében beszédmódok (gyakran komikus és szakrális beszédmódok) együttesének szubsztancia nélküli kombinációi. A tények és az események szerepét egyúttal a beszédesemények veszik át, a cselekedet a szó vagy a beszéd által kerül behelyettesítésre. A szerző művészete abban van – írja a kutató –, ahogyan az elbeszélő lelepleződik, illetve felszínre kerül beszédének (az adott diszkurzus, stílus, beszédműfaj által megelőzött) tipizáltsága. A megnyilatkozás, mely valamely tárgyra irányul (legyen az esemény, alak, eszme, ideál), lényegében nem bír referencialitással, hanem pusztán az elbeszélő projekciója.

Világosan látszik Hansen-Löve bahtyini intenciója, amikor az alakok különböző esztétikai minőséget képviselő diszkurzusokra való széteséséről beszél, valamint a szerzőről mint e diszkurzusok kulisszák mögötti megszervezőjéről. Bahtyin *A regényi szó előtörténetéből* című tanulmányában fejt ki a regényi szó műfaji specifikumát, amelynek értelmében a regény a hősök által manifesztálódott nyelvek képeire esik szét, olyan kiürült vagy parodizálni kívánt beszédmódok és stílusok sokaságára, melyek elvesztették ábrázoló jelentőségüket, és amelyekhez a regényi szó kritikusan

viszonyul. Az *Anyegin*ben, mint írja, jóformán nincs egyetlen közvetlen puskini szó sem (amely alatt Bahtyin narrátori szót ért), így nem jöhet létre egységes nyelv és egységes stílus sem. A szerző, a regényi „egész” megalkotója, aki nem ragadható meg egyetlen nyelvi síkon sem, az egyes síkok metszéspontjában található. Pozícióját leginkább a műfaj és a nyelv, vagyis a regényi szó működésének síkján írhatjuk le. E működés lényegéhez tartozik, hogy az irodalmi nyelv a regényben nem egységes, nem lezárt és megalkotott nyelv, hanem keletkezésben és megújulásban lévő, amely az eleven stilisztikai és beszédműfaji sokféleségben mutatkozik meg. Ha megszüntetnénk minden intonációs idézőjelet – írja Bahtyin – (vagyis az egyes stílusok szerzői reflexióját, az ábrázoltság momentumát), úgy különféle nyelvek és stilisztikai formák stílustalan és értelmetlen konglomerátumát kapnánk. Kétségtelen, ezt az értelmetlenné tetsző nyelvi konglomerátumot nevezi Hansen-Löve „idióta diszkurzusnak”. Jóllehet Bahtyin másról beszél, amikor azt állítja, hogy mindezek ellenére van a regénynek nyelvi centruma. A sablonok, a stílusok és a tipizált beszédek kiüritésének célja ugyanis az irodalmi nyelv megújítása – jelen esetben a népi nyelv, Tatjana nyelvének irodalmi minőségre emelése révén – és az új szerzői nyelv létrejötte.

Érzékelhető a feszültség egyfelől a szerzői pozíció feloldódása, másfelől valamely nyelvi centrum kialakulása között. Arról van szó ugyanis, hogy Bahtyin a szerző nyelvi tevékenységét a hős nyelvével folytatott dialógusban írja le, mely dialógus egy ábrázolt és egy ábrázoló nyelv között zajlik. Az ábrázolt nyelvet nevezi a kutató az idegen szó regényi képeének. A hős már csak azért sem lehet az egyes diszkurzusok szubsztancia nélküli egyvelege, mivel a szerző egy sor „lényeges gondolatot és megfigyelést csak e nyelv segítségével tud kifejezni”, annak ellenére, hogy tisztában van annak korlátoltságával és tökéletlenségével. A szerző beszéli ezt a nyelvet, de egyszeresmind kívül is áll rajta, olyan módon, hogy belülről dialogizálttá teszi és ábrázolja. Míg a kívülállás egyes hősök esetében feltűnően érzékelhető (Lenszkij nyelve), mások esetében a távolság kisebb (*Anyegin* nyelve), Tatjana nyelve pedig az ábrázoltság momentuma ellenére is a lehető legközelebb áll a szerzői beszédhez. Az ábrázoló szerzői nyelvet feltételező kívülállás (внеаходимость) terminusának megértéséhez a korai esztétikai traktátumhoz, *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* címűhöz fordulunk. Mint azt Bahtyin kifejti, az *én* számára csak a *másik* életszituációja, etikai-megismerő pozíciója, világnézete lehet az esztétikai látásmód tárgya. Az *én* szempontjából csak a *másik* lehet a hős, akit az *én* egy, a *másikon* kívül álló, nem etikai-megismerő, esztétikán kívüli, hanem esztétikai (térbeli, időbeli, értelmi) látásmódból mint szerző tud lezárni, beteljesíteni. Az esztétikai beteljesítés lehetősége a kívülállásból származó többlet értékből származik, az életen és a hős értelmén kívül álló aktivitásból, amely egy új értéksíkot, új értékkontextust teremt. Ez az esztétikai látásmód a művészetekben és az irodalomban mint a hős művészi megalkotása és meghatározása fejeződik ki. A szerző eme látható és megformált individualitása a hősök individuális világának (alakjának, nyelvének) megalkotásában, illetve formálisan az elbeszélői szóban tárgyasul. Azonban létezik egy harmadik sík, egy nem megformált és nem látható individualitás, a látásmód és a formálódás aktív individualitása, a szerző

mint alkotó „nem esztétikai”, alkotói individualitása. Ezt Bahtyin *elvnek*, az alkotó elvek összességének, aktív látásnak nevezi (másutt értelmi egésznek vagy intenciónak, mely produktív és alkotó jellegű), mely az alkotás folyamatában alakul ki, s amelyet az olvasónak követnie kell: a szerző az olvasó vezetője, az ő aktivitása válik az olvasó aktivitásává a mű olvasása során. Az olvasás végén ezt az intenció értelmében vett aktivitást tárgyiasítja el a szerző képének megformálásával, ami az olvasót alkotói, míg a szerzőt passzív pozícióba hozza. A szerzőnek talán ezt az eltárgyasítást nevezi Foucault a szerző megkonstruálásának, mely korok és diszkurzusok típusai szerint változik.⁹ Az előbbi példához visszatérve, az esztétikai síkhoz láthatóan a hősök (Lenszkij, Anyegin) és nyelvük megformálása tartozik, míg az alkotó individualitás az esztétikain való kívülállásban, vagyis Lenszkij és Anyegin nyelvén való ábrázoló kívülállásban, valamint Tatjana nyelvének megalkotásában mutatkozik meg. Ez a „nem esztétikai” nyelvi intencionalitás, melynek alanya a fentiekben említett nyelvi centrum lesz, a szándékos „antiesztetikusságon” túl valamely alkotói aktust feltételez. Ennek tükrében a szerző nem leleplezi a hősök nyelvét alakító stílusokat és beszédmódokat, hanem dialógusba lépve velük egy új nyelvet alkot, megnyilatkozást a megnyilatkozásról, nyelvet a nyelvről. Ha így közelítjük meg a kérdést, akkor ezt a nyelvalkotó aktivitást, nem pedig a kulisszák mögött zajló leleplező, apofatikus játékot tekinthetjük a mű végső instanciájának.

Mindezek hivatottak biztosítani többek között a művészi megnyilatkozás egészlegességét is, amely ilyen módon nem oldódik fel a nyelvek, a diszkurzusok egymást kioltó sokaságában. *A beszéd műfajai* című tanulmányban szerzői intencionalitásán Bahtyin a megnyilatkozás egyedi, konkrét és individuális voltát érti, valamely meghatározott értelmi pozíció személyes, nyelvi úton létrejövő kifejeződését. Ebben az értelemben tartja az irodalmi művet valamely alanyisággal bíró egészleges megnyilatkozásnak, melynek határait a beszélő alany megváltozása jelöli ki. „A beszéd szubjektuma – adott esetben a műalkotás szerzője – individualitását a stílusban, a világlátásban és általában műalkotásának összes mozzanatában kinyilvánítja. Ez az individualitás művé tárgyiasult lenyomata jelöli ki azokat a különleges belső határokat, amelyek az éppen adott művet elválasztják a többi műalkotástól, annak ellenére, hogy az adott kultúrközeg beszédkapcsolatainak folyamatában összefügg velük: e határok révén válik el az elődök minden olyan művétől, amelyek befolyásolták a szerzőt, mindazoktól a kortársi művektől, amelyek vele egy irányzathoz tartoznak, valamint a szemben álló irányzatok műveitől, amelyekkel a szerző harcot folytat stb.”¹⁰ Mindez érdekes lehet mind az intertextualitás „szöveg univerzum” felfogása, mind pedig Roland Barthes *A szerző halála* című

⁹ MICHEL FOUCAULT: *Mi a szerző?* = Világosság 1981. 7. 26–35.

¹⁰ М. М. БАХТИН: *A beszéd műfajai*, 382. – Az eredeti fordítás némi módosításra szorult, elsősorban az orosz индивидуальность szó kapcsán, amely a magyar szövegben mint a szerző „egyéniisége” szerepel. Ez azonban teljes mértékben vakvágányra futtatja a bahtyini intenció fogalmát, melyhez az alkotó individualitás tartozik, s amelynek a legcsekélyebb köze sincs az író egyéniiségéhez (личность).

eszmefuttatása tükrében.¹¹ Barthes, amikor a szerzőnek a nyelvi megnyilatkozás alanyává válását a személyesség feloldódásával teszi egyenlővé a nyelvi megnyilatkozás üres folyamatában, lényegében úgy fogadja el a bahtyini megnyilatkozáselmélet egyik felét (a beszédműfajok általi megelőzöttséget), hogy közben a másik felét, a megnyilatkozás individualitásáról szólót – melyben megnyilvánul a szerzőség – elutasítja. A redukció érezhető provokációt jelentett a szerzőről való gondolkodásban. Michel Foucault felvetése az irodalmi mű és a mosodai számla közötti különbségtétel lehetetlenségéről, úgy tetszik, részben ugyancsak megválaszolható a megnyilatkozáselmélet felől.¹² A szerzőség, mint a megnyilatkozás alanyisága, ugyanis kétségtelenül létezik a mosodai számla esetében is, azonban a mosodai számla műfajisága nemcsak értelmetlenné teszi a beszéd individualitásának kérdését, de lehetőséget sem ad az individualitás megnyilvánulására, szemben például a regény műfajával.

Visszatérve az apofatikus diszkurzus problémájához, azt mondhatjuk, hogy Hansen-Löve egy olyan síkot kísérel meg leírni a Dosztojevszkij-regényben, amikor az elbeszélői síkot alanyisággal ruházza fel, amelyről Bahtyin lényegében nem vesz tudomást. A polifonikus regénymodell, a dosztojevszkiji regényforma ugyanis kitüntetett szerepet foglal el a regény műfaji fejlődésének történetében. A polifonikus regényben a szerző ábrázoló kívülállása kisebb mértékű és nehezebben ragadható meg, mint például az *Anyegin*ben. Dosztojevszkij – mint Bahtyin írja –, a szerző és az elbeszélő szempontjainak, a hősről adott leírásoknak, jellemzéseknek és meghatározásoknak valamennyi elemét a hős saját világcépébe emelte át, s ezzel a hős saját, befejezett, egész valóját a hős tudatának anyagává változtatta. A szerző nem típust, jellemet alkot, hanem a hős szavát alkotja meg önmagáról és a világról. A hősök – formailag az átszüremlő, a másokra tekintő szó révén – képesek magukat a másik szemével látni és esztétikailag beteljesíteni, egy külső nézőpontból önmagukat ábrázolni. A magukról kimondott szó ezért lehet mindig csak feltételesen végső szó, mivel az önábrázolás mindvégig az ő kompetenciájukban marad. A szerzőt Dosztojevszkij a szó szoros értelmében a hős világcépébe emeli, amikor Makar Gyevuskinnal Gogol *A köpönyeg* című elbeszélését olvastatja, és úgy értelmezteti vele mint saját magáról szóló elbeszélést. A hősnek a teljes tárgyi világot magában foglaló világcépével egy szinten csak egy másik hős világcépe és vele egyenrangú tudata állhat. A szerző úgy építi fel hőseit, hogy annak egyéni szavában a kétszólamú dialogikus szó révén tükröződhessen a másik szemléletmódja és világa. A szerző belül állása az ábrázolt világban abban mutatkozik meg, hogy pusztán egy az egyenrangú tudatok között, vagyis a dialógus aktív résztvevője. A kívülállás pozíciója formálisan abban mutatkozik meg, ahogyan a szerző a hős szavára mint idegen szóra tekint, és a tulajdonképpeni függő beszéd révén a narrátori szó által ábrázolja azt. Ezért azután minden, a hősről vonatkozó szerzői szó voltaképp a szóra

¹¹ ROLAND BARTHES: A szerző halála. = A szöveg öröme. Ford. Babarczy Eszter. Budapest, 1996. 50–55.

¹² MICHEL FOUCAULT: Mi a szerző? = Világosság 1981. 7. 26–35.

vonatkozó szó, szó a szóról, olyan kontextus, melyben a hős szava mint szó a szóban kihallható. Bahtyin tehát azt állítja, hogy a szerző maga a dialogikus elv, a dialogikus aktivitás, amelyen az alkotó intenció dialogikusságát és megosztottságát kell értenünk. A regény nagy dialógusának létrejötté a mű végső instanciája.

Hansen-Löve ezzel szemben a kívülállást az elbeszélői diszkurzus megszületése fölött bábáskodó szervező-demiurgosz szerzői pozícióban látja, amely értelemszerűen kívül áll az elbeszélői síkon. A hős alanyiségének kiürítése és a szerzői mozzanatoktól való megfosztása együtt jár az analitikus vagy „szerzői olvasó”, a „sophisticated reader” emancipációjával, aki a nézőpontok, diszkurzív stratégiák kritikus értője. A „szerzői olvasó” olyan módon válik egyfajta társszerzővé, hogy az elbeszélői sík feletti magaslatról figyelheti meg az elbeszélő öneleplezési aktusainak folyamatát, amely egyedül és kizárólagosan képezheti az interpretáció tárgyát a regényben, tekintve, hogy az elbeszélés korábbi alkotóelemeinek (szűzsé, tények, szituációk, motivációk, alakok) értelmezése lehetetlenné, következésképp értelmetlenné vált. Szerző és olvasó „összekacsintását” az elbeszélő feje fölött jól kifejezi az akarat (ХОТЕНИЕ) és a nevetés (ХОХОТ, ХА-ХА) anagrammatikus összengetése, amely a beszéd síkja feletti értelemképződésről tanúskodik.

A regény Hansen-Löve interpretációjában egyúttal olyan esztétikai kísérletnek minősül, amelynek egyetlen célja valamely új irodalmi jelenség, új eljárás kipróbálása. Az apofatikus játék (a cselekedetek, témák, eszmék, alakok egymással, illetve a beszédtevékenységekkel való behelyettesíthetőségének) tétje Dosztojevszkij számára a „Hogyan írjunk?” kérdésben gyökerezik – állítja a kutató –, vagyis abban, hogyan lehet az elbeszélés tradicionális formáinak kiürülése után regényt írni. A regény műfaja ezért fantasztikus, fiktív státuszba kerül, és helyét az igaz, totális kifejezőmód keresésének folyamata fogja képezni. Hasonló módon problematizálódik az elbeszélés aktusa. A fikció itt nem a referenciális értelemben vett fikcionalitás (régfi fikció, régi fantasztikum), hanem az új, eddig nem létező műfaji diszkurzus értelmében vett fikcionalitás, az apofatikus diszkurzus fikcionalitása, ahol nem valamiről van szó (azaz a beszédnek nincs tárgya, jelöltje), hanem csak a beszédesemény valós és magáért való. A szubsztancia, az igazság kimondása így folyamatosan elhalasztódik, helyét a derridai „différance” veszi át, ahogy az autonóm beszéd helyére az események és a valóság heteronómiája kerül. Dosztojevszkij tehát a régi fikcionalitás értelmében posztfikcionalista szerző, aki átlépte a történet és a nagy narratívák határát, és akinek nincs szüksége fikcionáló eljárásokra ahhoz, hogy elvonja az olvasót a valóságtól, az élet szövegének és az irodalom szövegének egyidejűségétől. Ez az avantgárdot megelőlegező törekvés – Hansen-Löve feltételezése szerint – csírájában már magában rejti nemcsak a regény, de általában az irodalmi műfajok felszámolását, és végeredményben az irodalom végét is jelenti. Az az állítás azonban, hogy a regény az esztétikum és az irodalmiság felszámolásán és kiürítésén keresztül halad a valóság, az élet szövege felé, kevésbé látszik igazolhatónak a hősök világa felől nézve. Másképpen szólva, nem világos, vajon a hősök világában mi igazolja ennek a

tisztán művészi, tisztán irodalmi síknak, álláspontnak a jelenlétét. Bahtyin úgy fogalmaz, hogy a művészi álláspont minden egyes műalkotás esetében egy olyan kivívandó pozíció, melyre a szerző a megismerő-etikai álláspont leküzdése révén tesz szert a műben és nem eleve adott.¹³ Jó példa erre a *Feljegyzések az egérllyukból* című elbeszélés főhős-elbeszélője, aki feljegyzéseiben a filozófiai-etikai értekezés felől halad az elbeszélés (*A nedves hó kapcsán*) megalkotása felé. Úgy gondoljuk, hogy a művészi álláspont motiváltságának dilemmája csak úgy oldható meg, ha nem vonjuk meg Arkagyijtól, *A kamasz* elbeszélőjétől sem az önábrázolás, sem a másik ábrázolásának képességét. Arkagyij nem a hősök leleplezésének funkciója, formális szerzői médiuma: alanyisága a másik beszédének és e beszéd műfaji jegyeinek ábrázolásában mutatkozik meg. Arkagyij feljegyzéseiben, úgy tetszik, a hős szerzővé válásának útját követhetjük végig, a másik szavára reagáló szó, az új személyes elbeszélői nyelv megszületését. A magunk részéről mi ezt a síkot nevezzük diszkurzív szintnek, eltérően Hansen-Lövétől. A szerzővé válást leíró és interpretáló felettes szerzői intencionalitás pedig, úgy véljük, csak az elbeszélői nyelvnek a megnyilatkozás egységénél alacsonyabb szintjein, a szó-szimbólumok szintjén ragadható meg.

Míg Hansen-Löve a szerző kívülállásának megragadására, vagyis a polifonikus túlmutatató értelemképződés leírására tett kísérletet *A kamasz* kapcsán, Wolf Schmid *A Karamazov testvérek* elemzése során a szerzői pozíciót csak a polifonikus regénymodell feladásával látja leírhatónak (*A Karamazov testvérek – a szerző kitörése, avagy A regény két vége*).¹⁴ Schmid a posztstrukturalista szövegkritika gyakorlatának megfelelően a szöveg retorizáltságát veszi vizsgálat alá. A reális szerző elgondolása szerint – mint azt Schmid Dosztojevszkij levelei és publicisztikája alapján feltételezi – *A Karamazov testvérek*nek a teodícea regényi megvalósulásává kellett volna válnia, melynek célja: Isten igazolása a világban létező szenvedés és rossz színe előtt. A teodícea műfaji előzményeit Schmid Leibniz traktátumaiban látja. A regény feladata ilyen módon az lett volna, hogy meggyőzze az olvasót az intuitív hit felsőbbrendűségéről és a szellemi alázat szükségességéről. E mögött az olvasónak szánt üzenet mögött Dosztojevszkij orosz kereszténysége áll, az a monologikus centrum, amely – mint azt a kutató feltételezi – nem tűri a polifóniát, ezért nem válhatott az ábrázolás tárgyává, csak elvévé. „Mindenesetre Bahtyin tétele Dosztojevszkij művészi gondolkodásáról kevésbé igazolódik be *A Karamazov testvérek*ben, mint más regényekben – írja Schmid.¹⁵ Ha azonban a teodícea megvalósult volna, az – a műfaj sajátosságánál fogva – tendenciózus mű megszületését eredményezte volna, amely Iván elbukásában a felvilágosult értelem és az Istentől való eltávolodás végeredményét pél-

¹³ М. М. БАХТИН: Автор и герой в эстетической деятельности, 171.

¹⁴ Вольф ШМИД: „Братья Карамазовы” – надрыв автора, или Роман о двух концах. = Автор и текст, 268–288.

¹⁵ Вольф ШМИД, i. m. 268.

dázta volna, míg Mitya sorsában a keresztényi alázat útján megtalált bűnbocsánatot. A regényben azonban egy ezzel ellentétes értelem realizálódik, ezt nevezi Schmid a szerző „kitörésének”, mely terminust magából a regényből kölcsönzi. A kitörést a kutató úgy definiálja, mint valamely pszichoetikai szituációt, az ember saját magán tett morális erőszakát, valamely kívánt, de nem sikeredett diadalt önmaga, a gyöngye „én”-je fölött, valamely nem autentikus idealizmust. Ez a regény szerzőjére nézve azt jelenti, hogy miközben tagadja az értelem erejét és hirdeti az intuitív vallást, valójában saját kételyeit igyekszik leküzdeni, mivel Ivánhoz közel állva esetleg maga sem képes az intuitív hit teljes elfogadására. A teodícea ebben az esetben a nyílt szerzői intenciót jelenti, az elgondolást, míg az azzal ellentétes értelmi pozíció a szöveg rejtett intenciója. E rejtett értelem legfőbb szövegi előzményét Schmid *Jób könyvében* látja megtestesülni. A kétfajta intencionáltság szükségszerűen a szerző megkettőződéséhez vezet, és felosztódásához Dosztojevszkij I-re, az igaz hit hirdetőjére, és Dosztojevszkij II-re, a kételkedő, lázadó szerzőre, a tudat alatti antagonistára, akinek szócsöve Iván lesz.

Schmid lényegében arról beszél, hogy az alak beszéde és értelmi pozíciója behatol a szerzői beszédbe, és az elgondolás intencióját két szólamná, egy, az intenciónak megfelelő és egy azzal szembeszegülő, ellenszólamná változtatja. Ezt a jelenséget Bahtyin mint a szerzőség krízisét interpretálta. A hős eluralkodik a szerző felett, aki nem képes a hősnőn kívül állását meggyőzően kifejezni, ezért egységes pozíciója felbomlik, szétszóródik. Schmid ugyanakkor a polifónia feletti vagy nem polifonikus mintára szerveződő sík létrejöttének kérdését veti fel, amikor bevezeti az absztrakt szerző fogalmát, aki a két beleírt szerzői pozíciót kapcsolja össze. Az absztrakt szerzőt a kutató úgy határozza meg mint egyfajta szövegretorikai alakzatot, a „kitörés” alakzatát, melyet szintén a regényből vett metaforákkal definiál, mint „a bot két vége”, „kétélű fegyver”, „az érem két oldala”. A metaforák jellemző módon egy erőteljesen retorikus műfajból, a Mitya tárgyalásán elhangzott védőbeszédből származnak. Ebből azonban könnyen arra a redukálónak bizonyuló következtetésre juthatunk, hogy a regény műfajiságát egy kitüntetett beszédműfaj kódjának dominanciája határozza meg.

A rejtett, ellentétes értelem – mely nem a szerző tudatos értelemalkotó gesztusából származik, ugyanakkor a regény objektív szemantikai rétegét képezi – teszi lehetővé, hogy az olvasói szubjektivitáson vagy értelmi posztulátumtól függetlenül a regénynek kétféle olvasata legyen: úgy is olvasható mint teodícea, és úgy is, mint a világtéremtő elleni lázadás. Az üzenet, a szerzői pozíció ilyen módon a két értelem, a pro és a contra közötti oszcillálásban rejlik, amely biztosítja s egyben kijelöli azt az értelmi intervallumot, amelyen belül az olvasó jelentéstulajdonító szabadsága biztosított. Az ingadozás, az oszcilláció – írja Schmid – principiálisan különbözik a polifóniától. A sokszólamúság ugyanis a szerző tudatos önkorlátozásából fakad, az oszcilláció pedig a nem tudatos, a szerző által akaratlanul megengedett aktusból, a szerző szándékán kívüli megkettőződéséből származik. Az oszcillálás a szerzőt mint uralkodó, kontrolláló instanciát meg-

fosztja hatalmától. Schmid tehát a szerzői pozíció egységét a maga megragadhatatlan voltában írja le, amely teret enged az interpretátori aktivitásnak. Az értelmezés azonban nem irányulhat szöveg mögött rejlő monologikus centrum lebontására –mivel azt a kitörés alakzata révén maga a szöveg építi le –, sokkal inkább az oszcilláció folyamatának leírására.

Mindazonáltal az a vád is érhető a kutatót, hogy a meglehetősen mechanisztikus dualista felosztás a pro és a contra, isten-ördög, elutasítás-elfogadás egy olyan, általa rekonstruált szembenállás, amely ilyen formában nincs jelen a regény világában. Úgy gondoljuk, ennek oka az értelmi pozíció felfogásában rejlik, vagyis abban, hogy a szövegben megvalósuló értelmet Schmid nem a szöveg szemantikai vizsgálata, hanem valamely logikai alapú előfeltevés alapján rekonstruálja. A megnyilatkozásban ugyanis pusztán a tárgy síkját vizsgálja és egy kitüntetett műfaji síkot, miközben eltekint a többi műfaj és a kifejezés (nyelvi) síkjától. Véleményünk szerint a regénybeli értelmi pozíció minden, a „meggyőzést szolgáló érv” esetében a műfaji síkjával együtt vizsgálendő. Úgy tetszik, azzal, hogy Schmid redukálta a vizsgálat máshol (például Puskin prózáján) általa alkalmazott eszköztárát, és nem foglalkozik például motívumelemzéssel, narratológiai elemzéssel, ezzel magát a regény értelemképző terét is beszűkítette. A mechanisztikus oppozíciók defektusa éppen ott mutatkozik meg, ahol a szemantikai vizsgálat a regény másik síkjára átlépve biztosíthatná az egységet, az átmenetet a két pozíció között.¹⁶

Schmid értelmezése egyúttal a hősök Bahtyin által feltételezett „egész” mi voltának részleges megcsonkításával jár, hiszen a hősök egészlegessége így valamely értelmi pozíció képviselőjére szűkül, amely – miután élesen ellentétben áll a másikkal – nem hordozhatja vagy tükrözheti magában saját oppozícióját. Az intenció ellenében ható intenció, az intenció intenciója csak a hősök két pólus közötti megosztottsága révén jöhet létre, amely ellentmond a szólamok belső dialogizáltságának is. Mindez tehát egy erőteljesebb strukturáltságot feltételez a regény világában, amit jól kifejez a nyelvi alapú polifónia tágasabb terminusának felváltása az oszcilláció fogalmával, amely végeredményben a szövegstruktúra által orientált értelemképződés mellett teszi le a voksot.

Úgy véljük, a fentiekben részletesen ismertetett két tanulmány is jól illusztrálja, hogy *A szerző és a szöveg* című tanulmánykötet új értelmezői horizontot kísérel meg bevezetni az irodalomtudományban. A posztmodern utáni szerzőképnek a bahtyini tradíciókra támaszkodó megfogalmazását azonban csak részben tekinthetjük sikeresnek. Miközben ugyanis a két tanulmány pontos fogalmi apparátus-

¹⁶ Ilyen torzítást érzünk például Iván mosolyának – mint egyértelműsített ördögi attribútumnak – a leírásában. A motívum kiragadása az elbeszélői síkból és a szemantikai közezből nem teszi értelmezhetővé Iván mosolyának mint „egy egészen kicsi, szelíd kisfiú mosolyának” a leírását a regény egyik kulcshelyzetében, A nagy inkvizitor poéma előtt, vagy problematikussá teszi az Aljosa arcán megjelenő mosoly értelmezését.

sal és Bahtyinnál jóval differenciáltabban írta le az általa metaforikusan „egész”-nek emlegetett szerzői pozíciót, az „egész” láthatóan mindkét esetben csorbát szenvedett. Hansen-Löve a Bahtyin által esztétikainak nevezett sík felbomlásának leírása mellett nem tett kísérletet a művészi intenció, a művészi nyelvteremtés folyamatának megragadására, pontosabban a művészi intenciót valamely bomlasztó, destruktív erővel (antiideológiával) azonosította. Ezzel egyúttal feladta a dialogikus elv ontologikusságát is, helyette a művet a szubsztancia nélküli jelölők apofatikus játékára vezette vissza. Schmid az értelmi pozíciót nyelvi alapok nélkül rekonstruálta, míg a szerzői intenció leírását a freudista pszichológia világából kölcsönözte. Schmid érdeme, hogy pontosan bemutatta a feltételezett ideologikus szerzői elgondolás elbukásának folyamatát a műben, bár ezzel nem annyira a szerzőt „leplezte le”, hanem inkább az ideologikus olvasatokat. Látható az a pozitív törekvés is, hogy a két kutató a szerzői intenciót mint a szövegben létesülő, nem polifonikus, ábrázoló álláspontot kívánta megragadni.

A szerző problémájának újragondolása a bahtyini hagyományok felől azonban elsősorban azt követeli meg, hogy ne szűkítsük le azt a viszonyt, amely Bahtyin szerint nyelv és szubjektum között fennáll, és amely egyben a dialógus alapja is. A kérdést tehát így tehetjük fel: a nyelvben a szubjektum (és a szerző) halála megy végbe vagy pedig a nyelvi megnyilatkozás a személyesség megnyilvánulásának formája. Ezen a ponton úgy gondoljuk, továbbgondolható Bahtyin elmélete, mégpedig a humboldti–potebnyianus nyelvfelfogás felől. Ismeretes e szubjektumfelfogás képviselőjének, Emil Benveniste-nek az idevágó meghatározása: „A szubjektivitás: a nyelv fundamentális sajátosságának megnyilvánulása az emberben.”¹⁷ A nyelv ebből a nézőpontból nem az alanyiség felszámolásának színtere lesz, hanem az ön- és világértelmezés eszköze, és ilyen módon a személyesség megnyilvánulásának formája. Természetesen itt differenciáltabbá kellene tennünk a hétköznapi beszédmódok és a költői beszédmódok elkülönítését annál, mint azt Bahtyin tette, amikor arról beszélt, hogy az individuális beszéd létrejöttére „a szépirodalmi műfajok jelentik a leghálásabb terepet”, valamint az irodalmi beszédmód „nem a reális valósághoz kötődő, összetett beszédmód”.¹⁸ Erre azonban e rövid tanulmány keretei között nincs mód. Annyit azonban jelezhetünk: a költői beszéd a jelentő (nyelv) újraértelmezése és újateremtése. Az irodalmi mű szerzője a műalkotás világában létrejövő, nyelvteremtő személyesség, a szemantika újateremtésének alanyiséga, amely nem eleve adott, hanem minden egyes műben újra és újra létesül. Ezen a ponton lép be a képbe a diszkurzív poétika, amely e fentiekben kifejtett szerző felfogásának az irodalmi művek értelmezésére kidolgozott módszertana.

¹⁷ É. BENVENISTE: De la subjectivité dans le langage. = Journal de Psychologie 1958.

¹⁸ M. M. BAHTYIN: A beszéd műfajai, 362–363.

SZILÁGYI ZSÓFIA

*A vers és a próza dichotómiájáról:
hangisméltés és költői szemantika a prózaszövegben*

„Próza – mondod fitymáló ajkrándítással –, csak próza. Eközben pedig azt érezteted, hogy valaki leszáll a lováról és gyalog kel útra. Lovagolni nem mindenki tud, de járni a földön mindenki tud. Tévedsz, barátom. Aki prózát ír, talán leszáll a vers táltosáról, de nem a földre száll, hanem egy másik, éppoly szilaj és kiismerhetetlen lóra, mely gyakran a vers úrlovasait is úgy leveti, hogy szörnyethalnak.”

(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ)¹

A költészet és a próza, más megfogalmazásban a próza- és a versnyelv vagy a költői és a prózai beszédmód elkülönítésének, szembeállításának problematikája egész tudományos paradigmát épített ki a formalista iskolával kezdődő orosz, illetve russzisztikai irodalomelméleti gondolkodásban. A teoretikus alapállítását illetően poszt-posztstrukturális fázist képviselő Igor Szmirnov 1987-es *Úton az irodalom elmélete felé* című könyvének² harmadát ennek a problémának szenteli, s csak a vers-próza dichotómia eddigi megközelítéseit két fejezetben dolgozza fel. Mi ezúttal nem vállalkozunk egy, a Szmirnovéhoz hasonlóan átfogó összefoglalásra és új, teljesnek szánt elméleti modell kidolgozására sem – a problémát elsősorban abból a szempontból kívánjuk áttekinteni, hogyan közelítenek az egyes elméleti modellek a hangisméltés mint a prózaszöveg líraiságát biztosító tényező kérdéséhez és hogyan hasznosíthatók a megállapítások a prózapoeitika műelemzésben.

A problémát számunkra Lermontov *Korunk hőse* című regényének elemzése vetette fel – a vers-próza dichotómia napjainkban nemcsak teoretikusan tűnik megkerülhetetlennek, de Lermontov életműve esetében több szempontból is erőteljesen artikulálódik. A XIX. századi orosz romantika korának két reprezentáns képviselője, Puskin és Lermontov pályájának alakulásában nemcsak a lírai művektől a regényig, de a versektől a prózáig haladó mozgást is tetten érhetünk. Míg azonban Puskinnak ismerjük olyan megnyilatkozásait, amelyek azt mutatják, hogy vers és a próza viszonyának kérdése a költőt magát is élesen foglalkoztatta (a leghíresebb közülük az *Anyegin* kapcsán született meg, s ebben „ördögi különbségnek” nevezi azt, hogy regényét nem prózában, hanem versben írja), addig a saját művei kapcsán igen hallgatag Lermontovnak csak a végül

¹ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Próza. = Uő: Nyelv és lélek*. Budapest, 1990. 530.

² ИГОРЬ СМІРНОВ: *На пути к теории литературы*. Amsterdam, 1987.

verses formában megírt *Démon* című poémáról maradt fenn egy olyan szűkszavú megjegyzése, hogy „a *Démont* jobb lett volna prózában írni”. Egyáltalán nem tekinthető véletlennek, hogy a kérdés erősen foglalkoztatja a költőként és prózaíróként is tevékenykedő szerzőket (ide kapcsolható a mottónak választott idézet szerzője, Kosztolányi is), s úgy tűnik, a probléma teoretikus végiggondolására alkalmasabbnak tűnnek a lírikusok prózai művei, mert demonstratívabb módon tárható fel elemzésük során a probléma, még akkor is, ha a megállapításoknak elviekben ugyanúgy érvényesnek kell lenniük a „csak” prózaíróként működő szerzők művei esetében is.

A Lermontov életművéről született munkákban szinte közhelyszerűen bukkan fel az az elméletileg voltaképpen meg nem alapozott kijelentés, hogy Lermontov prózája különösképpen lírai, s kimondottan igaz ez a *Korunk hőse* Tamany és Mary hercegisasszony fejezeteire – erről beszél például Tomasevszkij, akit Markovics idéz Lermontov prózájának líraisága kapcsán: „Azonban a [Tamany – Sz. Zs.] struktúráját belülről hatja át a líraiság, olyannyira, hogy a lírai kezdet nem kevésbé határozza meg jellegét, mint a novellisztikus. Itt sem kevésbé érzékelhető, mint a *Mary hercegisasszony* lírai részleteiben, a beszéd ritmizáltsága, melodikus szervezettsége, a »képzetek ritmusát« harmonizáló érzelem és az a lírai szerkezetekre jellemző nyílt törekvés, hogy a »lehető legnagyobb művészi hatást« keltsék”.³ A szakirodalom effajta megállapításaira való hivatkozás talán megalapozatlannak tűnhetne, a líraiság kategóriája azonban, még ha teoretikusan át nem gondolt fogalomként szerepel is némely munkában és esetenként kissé metaforikus meghatározásnak kell tartanunk, mindenképpen gondolkodásra készíthet gyakori előfordulása okán.

A továbbiakban tehát a prózaszövegek „líraiságát” biztosító tényezők kérdésének középpontba állításával tekintjük át Igor Szmimov, Jerzy Faryno, Wolf Schmid és Jurij Lotman teóriáit (a felsorolás nem a kronologikus rendet jelzi, hanem valamiféle belső összefüggésrendszert), végül pedig a *Korunk hőse* egy kiválasztott részletének modellszerű elemzését kíséreljük meg az áttekintett elméletek beépítésével és továbbgondolásával.

Szmimov két elméleti vonulatot különít el a vers-próza dichotómia vizsgálatának történetében: az egyiket kontrasztív, a másikat kontradiktórikus felfogásnak nevezi. A kontrasztív vagy másképpen versközponitú megközelítésnél a próza lesz az oppozíció meg nem jelölt eleme, amelyből a másik taghoz, a vershez képest valami hiányzik; a kontradiktórikus felfogás esetében a próza és a vers szintén valamiféle oppozicionális viszonyban van egymással, de a próza nem jeltelen tag, hanem fordított irányú folyamatok, ellentétes jelenségek figyelhetők meg benne, mint a versben. A kontrasztív szemléletet képviselő Zsirmunszkij a prózát úgy határozza meg, hogy „a verses beszéd a prózaitól hangformájának

³ В. М. МАРКОВИЧ: И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX-ого века. Ленинград, 1982. 41.

törvényszerű rendezettsége miatt különbözik”.⁴ Az orosz irodalomtudomány egyik legkorábbi kontradiktórikus nézőpontú megszólalója, Borisz Tomasevszkij véleménye szerint a „prózától eltérően a versbeszéd ritmizált beszéd, vagyis olyan hangszegmensek formájában épül fel, amelyeket egyenrangúakként, egymással összehasonlíthatóakként fogadunk be.”⁵ A versbeszédben „a jelentést és a jelentések közti kapcsolatokat a prózából hiányzó ritmikus megfelelések vezetik”, azonban a prózából sem hiányzik a ritmikai rendezettség, ott azonban „éppen fordított a helyzet, itt a ritmikus megfelelések a beszéd kifejezési sorának szavai mentén épülnek fel.”⁶ Szmirnov tehát a következőt állapíthatja meg: „Tomasevszkij meghatározásai azt vetítik előre, hogy a költészet és a próza egymást kizáró folyamatok révén generálódnak: a költészet létrejöttének útja a hangtól a jelentésig vezet, a próza születésének folyamata pedig éppen ezzel ellentétes – a jelentéstől indul el a hang felé.”⁷ Szmirnov szerint ezt a kontrasztívhoz hasonlóan komoly tudományos hozadékkal bíró felfogást „sem lehet logikailag kifogástalannak elismerni”, hiszen míg az előbbi szerint „a próza vagy a gyakorlati beszéddel azonosítódik vagy a költészet sajátosságaiból a kivonás művelete segítségével kapja meg a sajátosságait”,⁸ addig a kontradiktórikus felfogás lehetetlenné teszi az irodalom mint olyan meghatározását, hiszen a verbális művészet így két alternatív, egymással ellentétben álló kiinduló típusból tevődik össze – ennek feloldására állítja Szmirnov a vers és a próza eddigi megközelítéseinek helyére saját elképzelését az irodalomról mint rekurrens beszédmódról.

Szmirnov felfogásában vers és próza egy archetípus két realizációja, olyan, a visszatérésen alapuló szöveggeneratív eljárás, amely csak a rekurrencia irányában különbözik egymástól. A költészet esetében a rekurrencia vertikális, vagyis a kifejezés, a grammatikai manifesztáció és a tartalom síkjainak egységei között zajlik, a prózában pedig horizontális, vagyis egy-egy szint egységei között realizálódik (pl. a grammatikai manifesztáció síkján a morféma, szóforma, szintagma és a mondat között). A költészetben tehát „nemcsak a grammatikát szabályozza a szemantika, de ennek fordítottja is igaz: az értelem, a jelentés grammatikalizálódik”,⁹ vagy másképpen: Tomasevszkijjellel ellentétben Szmirnov azt állítja, hogy „a verses művészet értelmi dinamikáját nemcsak a hangzásnak a jelentésre gyakorolt hatása határozza meg, de a tartalom síkjának grammatikalizálódása is”.¹⁰ S bár „a meglehetősen szigorú rendezettség” a prózától sem idegen Szmirnov

⁴ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: Введение в метрику (1925). = Уб: Теория стиха. Ленинград, 1975. 8. Idézi: SZMIRNOV, i. m. 49.

⁵ Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Теория литературы (Поэтика). Ленинград, 1925. 72.

⁶ TOMASEVSKIJ, i. m. 74.

⁷ I. m. 53.

⁸ I. m. 52.

⁹ I. m. 63.

¹⁰ I. m. 67.

szerint, itt a horizontális rekurrencia miatt az ugyanazon a szinten lévő egyre nagyobb egységek lesznek ekvivalensek az egyre kisebb egységekkel, vagyis például a kifejezés síkjához tartozó szótag a fonémával lehet egyenértékű, a rekurrencia vízszintes iránya miatt azonban a fonéma és a széma viszonya a versbeszéddel ellentétben nem merül fel. Hangszegmenseket azonban Szmirnov a versbeszéd esetében sem vizsgál: vagy szótagról mint ritmikai egységről beszél vagy „kvázimorfémáról”. A prózában a szmirnovi elmélet szerint az auto-, illetve a korreferencialitás a legfontosabb, s elsősorban ezen a ponton fog hozzá csatlakozni Jerzy Faryno: két egymást követő, ugyanarra a referensre vonatkozó szóforma közül az elsőnek még referenciális jelentése van, a második azonban már törli a referencialitást, morfémafunkciót kap – példaként itt az orosz népmeséknek az „Egyszer volt, hol nem volt...” formulával azonos funkciójú, „Valamely cárságban, valamely királyságban élt-éldegélt...” kezdőmondata szerepel, amelyben az elmondottakat a *cárság-királyság* szóformák viszonya pontosan tükrözi.¹¹

A szövegelméletek Szmirnov utáni következő jelentős állomását képviselő Jerzy Faryno *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*¹² című, teóriáját átfogóan bemutató és példákkal részletesen illusztráló tanulmánya időben Szmirnov elméletének első, még egyes tanulmányok formájában közölt megfogalmazásai után született ugyan, Faryno mégis úgy definiálja önmagát, hogy „beírja” elméletét a Jakobson és Szmirnov közötti „résbe”: „Onnan indulunk el tehát, ahol Jakobson megállt, és – felettébb váratlanul – odáig jutunk el, ahonnan Szmirnov kezdi a műalkotás rekurrens jellegéről szóló tanulmányát. [...] Írásunk ezért teljesen indokoltan kaphatta volna a következő címet: A jakobsoni „poétikai funkciótól” a szmirnovi „rekurrenciáig”.¹³ Vélhetőleg indoklást igényel, miért kapcsoljuk ide ezt az elméletet, amely a vers-próza dichotómia teoretikus újragondolására nem vállalkozik: a Szmirnov elméletéhez igen szorosan kapcsolódó Faryno-féle teória mintha ismét törölné a próza és a vers Szmirnov által kidolgozott differenciálását, s ez a lépés igen fontos a kérdés történetében. Faryno elméletében a tartalom és a kifejezés síkjának viszonya az autoreferencialitással kapcsolódik össze. „Könnyen felfedezhetjük tehát, hogy az autoreferencialitás a tartalom síkjának (a szemantikának) és a kifejezés (fono-grammatikai) síkjának helycseréjén alapul. Az, ami a kifejezés síkjához tartozik, igyekszik önállóságot kapni és önálló, jelentéses egységként (szémaként) a kombináció tengelyére kerülni. Az viszont, ami a tartalom (a referenciális jelentések) síkjához tartozik, arra törekszik, hogy elveszítse önállóságát és nem önálló, formális elemként (pl. mor-

¹¹ „А царство-государство [cárság-királyság] szókapcsolatban az első elem a referenciális valószínűségről szóló információt hordoz, ugyanakkor a második elem nem hoz a beszédbe új jeltárgyat, vagyis végső soron nyelven belüli (szinonim) viszonyra kódolja át a referenciális viszonyt.” SZMIRNOV, i. m. 68.

¹² JERZY FARYNO: Роль текста в литературном произведении. = Studia Russica XI. Budapest, 1987. 118–166. 128.

¹³ FARYNO, i. m. 141.

fémaként, fonémaként stb.) a hierarchikus tengelyre kerüljön. Rövidebben: a tartalom a kifejezés síkjává válik, a kifejezés síkja pedig tartalommal.¹⁴ Faryno azt a kérdést veti fel, hogyan lehet mégis referenciája egy autoreferenciális szövegnek, másképpen szólva, hogyan vehet részt egy szöveg úgy a kommunikációban, hogy közben önmagáról mint világmodellről szól. A felvetett kérdésre részben az lehet a válasz, hogy a jakobsoni kivetítés¹⁵ voltaképpen nem egyszeri, hanem kettős: ha a megnyilatkozás tárgya például a sötétség, akkor egyrészt a predikátumok (tartalom) szintjén meg kell jelennie a sötétség valamely szinonimájának, a kifejezés síkján pedig a sötétség szónak hangalakilag vagy grammatikailag meg kell ismétlődnie. A szinonimasorok effajta kialakulása azonban még nem hoz létre szöveget – szöveg csak akkor keletkezhet, ha szintaktikai kapcsolatok is vannak az egyes nyelvi egységek között. A válasz másik fele pedig az lehet, hogy ez a szöveg még mindig nem egyenlő a műalkotással – Faryno ezért is korlátozza úgy saját elméletét, hogy *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*.

Ha most visszatérünk ahhoz a kérdéshez, hogy Faryno elmélete a vers-próza dichotómiájának megközelítéséhez mivel járul hozzá, azt kell mondanunk, amit a szerző maga is állt: „a mi autoreferencialitás-konceptiónk még nem képes arra, hogy általánosságban felvesse a próza és a költészet megkülönböztetésének kérdését; nem lehetetlen, hogy ez azért van, ahogy Kovács Árpád az előadás elhangzásakor a budapesti konferencián vita közben megjegyezte, mert az általunk javasolt koncepció a művészi „kód” (a művészet „nyelve”) kérdései felé mutat, Szmimov pedig a szövegképzés mechanizmusait dolgozza ki.”¹⁶ A vers és a próza *elkülönítésére* tehát ez az elmélet nem alkalmas, sokkal inkább a szöveg általános szemiotikai, mindkét aldiskurzusra jellemző működésének leírására, s ezért bizonyos keretek között igen produktív a prózaelemzésben is. A műalkotás mint egész azonban Szmimovnál és Farynonál egyaránt „eltűnik”, igaz, más-más lép a helyébe: Szmimov a szöveggenerálódás folyamatát írja le, Faryno pedig a „kód” megragadására törekszik, így elmélete a mű *elemzése* helyett egy, a műalkotás „mögött” álló (motívum-, szimbólum-, mitológéma-) *szótár* megalkotása felé mozog.

A vers-próza dichotómiát az orosz irodalomelméleti gondolkodásban többen próbálták a befogadó, az olvasó felől is megközelíteni: a Szmimov szerint a kontrasztív felfogást „legátgondoltabban megújító Ju. M. Lotman”, aki a strukturális elemzés egyik alapművét jelentő, de voltaképpen már a poszt- vagy szemiotikai strukturalizmus fázisát képviselő könyvében¹⁷ diakronikus értelmet adott a teóriának, azt mondja: „a próza, látszólagos egyszerűsége és a hétköznapi beszéd-

¹⁴ I. m. 128–129.

¹⁵ „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti, az egyenértékűség a szekvencia lényeges eszközévé lép elő.” – R. JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika*. = *Uő: Hang – jel – vers*. Budapest, 1972. 229–276., 242.

¹⁶ I. m. 156.

¹⁷ Ю. М. ЛОТМАН: *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. 1. (Введение, теория стиха). Brown University Press Providence, Rhode Island 1968. (Első kiadás: Труды по знаковым системам. 1. Тарту, 1964.)

hez való közelsége ellenére esztétikailag bonyolultabb a költészetnél, egyszerűsége másodlagos. A köznapi beszéd valóban egyenlő a szöveggel, a művészi próza = szöveg + a költőileg feltételes beszéd »mínusz-eljárásai«¹⁸. Lotman a formalistáktól átvett „eljárás” (приём) fogalom bevezetésével az olvasóhoz kapcsolja a vers-próza különbség érzékelésének kérdését: a próza azért másodlagos jelenség, mert „a próza esztétikai befogadása csak a költői kultúrához viszonyítva látszott lehetségesnek”.¹⁹ A „mínusz-eljárások” jelenlétének feltételezése tehát Zsirmunszkijéhoz hasonló felfogást mutat: a Lotman által a versek kapcsán részletesen vizsgált hangismétlések *hiánya* miatt érzékeljük a prózát prózaként.²⁰ Lotman gondolatainak felidézésekor ugyanakkor mindenképpen észben kell tartanunk, hogy a tudós *verselméletnek* szánta ezt a munkáját, és pályájának ebben a korai szakaszában elsősorban modellelméletekben gondolkodott, s azt ő maga is elismeri, hogy összehasonlíthatatlanul nehezebb feladat modellt építeni a prózához, mint a vershez.²¹

A vers-próza viszony befogadó felőli megközelítése másoknál is felmerül lehetőségként: a szmirnovi és a farynoi elmélet másfajta olvasót feltételez, bár a prózai és a verses szövegek befogadója egyiküknél sem különbözik markánsan egymástól – Szmirnovnál, aki a posztstrukturalizusból a hermeneutika irányába lép tovább, olyan olvasó rajzolódik ki, aki nem leír, hanem interpretál, de úgy, hogy megismétli a szövegalkotás folyamatát (ezzel is megerősíthető, hogy Szmirnovot a szövegképződés mechanizmusa foglalkoztatja), Farynonál azonban az olvasó úgy működik, mint egy sajátos *dekóder*, aki az ún. szövegkódot igyekszik feltárni. A posztstrukturalizmust Szmirnovhoz hasonlóan a hermeneutika egyes eredményeivel ötvöző, s az orosz, illetve a ruszisztikai irodalomtudományi gondolkodásban a vers-próza dichotómia elméleti megközelítésének szintén jelentős állomását képviselő Wolf Schmidnél²² az olvasó kérdése ugyancsak központi szerepet kap, és nála az olvasásmód különbsége már a vers és a próza elkülönítésének alapja lesz – a Schmid-féle olvasó az ismeri bennfoglalt olvasóhoz áll közel, a szöveg konstruálja meg, s olvasásmódja lehet költői vagy prózai. A prózai olvasásmód gyors, a cselekményre összpontosító, a szöveg linearitásához kötődik, míg a költői lassú, a szöveg belső kapcsolatrendszerére koncentrál, felismeri az ekvivalenciák és a paradigmák rendszerét, értelmi kapcsolatot teremt

¹⁸ LOTMAN, i. m. 52.

¹⁹ I. m. 51.

²⁰ A későbbiekben Lotman álláspontja némileg változott, későbbi munkáiban „kontradiktorikus pozícióba lépett át”. – Szmirnov ezt a véleményét a Замечания о структуре повествовательного текста. (= Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.) című Lotman-cikkre alapozza.

²¹ I. m. 58.

²² Lásd WOLF SCHMID: Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. München, Wilhelm Fink Verlag 1991., ill. Вольф Шмид: Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина”. Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского Университета 1996.

egyres motívumok között.²³ A prózai szövegek esetében Schmid szerint *mindkét* olvasási mód realizálódhat, vagyis a költői „lassú” olvasás egyáltalán nem pusztán a verses szövegekhez köthető.

Schmid elmélete szerint tehát a költői olvasásmódot rekonstruktív, a művészi eljárásokat (приём) állítja vissza – ebben az értelemben a szmirnovi teória befogadójához hasonlítható, Szmirnov azonban nem véli úgy, hogy emellett jogosult lenne egy célelvű, gyors, „próza” olvasásról is beszélni. A Schmid-féle költői olvasásmód a Faryno elméletében konstituálódó dekóder-befogadóhoz is köthető, annyiban, hogy a pretextusokba való elmélyedést is megköveteli. A Schmid által felvázolt költői olvasás annyiban azonban mindenképpen eltér a szmirnovi és farynoi elméletből kirajzolódó befogadástól, hogy *nem* egyetlen lehetséges, a prózaszövegekre alkalmazható ideális olvasásmódként tételeződik, kizárólag Puskin prózája esetében tűnik érvényesíthetőnek – ebből a szempontból Schmid meglehetősen óvatos, a „költői próza” terminust az elemzett Puskin-életmű határain túlra nem terjeszti ki, csak annyit állít, hogy esetleg a századforduló, illetve a XX. század ún. ornamentális prózájára alkalmazható valamilyen transzformált változatban a meghatározás.

A próza költőisége ugyanakkor Schmidnél nem pusztán az olvasásmód felől határoztatik meg – a költői próza véleménye szerint paradigmaticusan rendezett,²⁴ különböző szövegbelső ekvivalenciák által átszótt próza. Elméletében a hangszintű rendezettség kérdése is előtérbe kerül – a költői prózáról szólva Schmid ún. „fonikus archimotívumokról” is beszél. Ezt úgy foghatjuk fel, hogy a versbeli *rím* szerepét átvevő *anagramma* vagy *hangszekvoencia* alkot motívumpárokat. Ezen a ponton is viszonylag óvatossá tekinthetjük ezt a teóriát: a Puskin *Koporsókészítő* című novellájában feltárt fonikus archimotívum Schmid szerint *nem* irányítja az olvasót, *nem* konstruál meg szövegbelső kapcsolatot, csak a kezdet és a vég oppozícióját jelzi fonikusan *is* (vagyis inkább Tomasevszkijnek ahhoz a felfogásához áll közel, amely szerint a prózában a jelentés – Schmidnél valamilyen nem a hangszinten realizálódó viszony – irányítja a hangszintű kapcsolatokat).

²³ Schmid felidézi a századeleji orosz hermeneutikai gondolkodás egyik központi alakjának, Gersenzonnak azt a metaforikus formában megfogalmazott, Puskin munkái kapcsán született gondolatát, hogy a mai (akkori) olvasók gyorsan olvasnak, mintha biciklivel hajtanának végig a szövegen, holott Puskin művein csak lassan, gyalogosan lehet végighaladni. Schmid azonban abban a vonatkozásban vitázik ezzel az elképzeléssel, hogy Puskin prózája mindkét olvasásmódot lehetővé teszi, vagyis lehet gyorsan, a cselekményre összpontosítva is olvasni a prózai műveit, mert rendkívül dinamikus szövegek. Lehetséges, hogy a kétféle olvasásmód dilemmája az első olvasás–újraolvasás terminusokkal is feloldható lenne, vagyis a prózaszövegek esetében az első olvasás lenne a „gyors”, prózai, az újraolvasás pedig a „lassú”, költői olvasásmód.

²⁴ A költészet-próza megközelítésben Szmirnov szerint kontradiktórikus pozíciót elfoglaló Todorov szerint költészet és próza úgy áll szemben, hogy a prózában a lineáris (ok-okozati, illetve időbeli) a költészetben pedig a paradigmaticus rendezettség uralkodik. Lásd Tz. TODOROV: La quête du récit. = Uő: Poétique de la prose. Paris, 1978. 144. – idézi: SZMIRNOV, i. m. 56.

Schmidnél tehát az ún. fonikus archimotívum a prózaszövegben hozzájárul a szövegbelső ekvivalenciák létrehozásához, vagyis megközelítőleg olyan funkciót kap, mint Lotman elmélete szerint egy rímpár által képzett archiszéma, amely az olvasást úgy szabályozza, hogy visszatérésre készíti az olvasót. Lotman ugyan *kizárólag* a versekre vonatkoztatja ezt a megállapítását, mégis hasznosíthatjuk ezt a kijelentést a prózaszövegek elemzésénél is, ha a rím helyére az anagrammát helyezzük, hiszen Lotman a verselemzés elmélete kapcsán arra a prózaszövegek vizsgálatakor is megkerülhetetlen kérdésre mutat rá, hogy a legnehezebb feladat az elementáris fonológiai egységeket a lexikai jelentéssel összekötni, vagy más-keppen fogalmazva a hangismétlést összekapcsolni a szemantikával.

A továbbiakban egy, Lermontov *Korunk hőse* című regényéből vett részlet elemzésén keresztül kíséreljük megmutatni, hogy egyfelől az eddig összefoglaltak figyelembe vételével hogyan vizsgálható egy prózaszöveg költőisége/líraisága, másfelől egy konkrét szövegszegmens és az azt magában foglaló műegész együttes (még ha nem is teljes és kimerítő) elemzése milyen kérdéseket vet fel a vers/próza dichotómiára vonatkozó teóriák kapcsán, illetve milyen pontokon támasztja alá, gondoltatja újra az áttekintett elméleteket. A vizsgált részlet a Mary hercegisasszony fejezetben, vagyis Pecsorin naplójában található:

„Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я – как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова? – прошайте!”²⁵

Az első felmerülő kérdés a szelekció, illetve a szegmentáció indokoltsága a szövegegész felől nézve, tehát az, miért választhattuk ki elemzésre pontosan ezt a szövegrészletet. Szmirnovnál is felmerül az elemzett részlet kiválasztásának kérdése: a prózaszövegekben érvényesülő horizontális rekurenciát a varázsmesék nyitóformulájával demonstrálja, s azt állítja, hogy ez a rövid részlet modellül szolgálhat a műegész szövegeképződéséhez. Választása tehát egy kitüntetett pozícióban lévő szövegszegmensre esik, ennek a résznek és a mesének mint egésznek a vizsgálatát pedig nem tekinti feladatának, illetve nem vet számot azzal a problémával, hogy az általa felvázolt prózai, rekurrens szövegeképződés milyen hosszúságú szövegszegmensre terjeszhető ki, valóban ugyanígy leírható-e egy teljes varázsmese szövegeképződési mechanizmusa. „Líraiságról” a felidézett elméletek két vonatkozásban beszélnek – egy prózai mű mint egész lírai voltát (ezt teszi pl. Schmid), illetve egyes részletek sajátos líraiságát emelik ki. Ezúttal

²⁵ М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: Собрание сочинений в четырех томах. т. 4. Ленинград, 1981. 289. – Magyar fordításban: „No és? Ha meghalok, hát meghalok! Nem sokat veszít a világ; de már magam is eléggé meguntam az életemet. Olyan vagyok, mint a bálban ásító ember, aki csak azért nem megy haza lefeküdni, mert még nincs itt a kocsija. De már vár a kocsí ... Isten veletek!” M. J. LERMONTOV: *Korunk hőse*. Ford. Áprily Lajos. Budapest, 1989. 125–126.

megkíséreljük mindkét lehetséges megközelítési módot érinteni: egyrészt a kiválasztott szegmens, másrészt a részletet magában foglaló műegész líraiságának lehetséges vizsgálatát kíséreljük meg röviden vázolni.

A kiválasztott bekezdés a napló kitüntetett helyén található, a szövegalkotás fiktív linearitása szerint Pecsorin és Grusnyickij párbajának előestéjére datálódik, tehát a naplóíró főhős sorsának egyik fordulópontjához köthető. A megelőző és a rákövetkező szövegrészek közül azonban kiemeli az, hogy ennek a bekezdésnek már az ún. első olvasás (первочтение) során sincs az olvasó számára referenciája már a tematikus szinten sem – a napló előszavából pontosan tudjuk, hogy Pecsorin *nem* párbajban hal meg, s tisztában vagyunk azzal is, hogy a napló még folytatódik, vagyis ezek a szavak nem vonatkozhatnak Pecsorin közeli halálára. Ez a szöveg folyamatában a fiktív szerző (Pecsorin) által külön is megjelölt (egy bekezdésben elkülönített) szegmens tehát már a szavak szintjén autoreferenciális, a rekurrenciára épülő szerveződéssé változik: az *умереть* első előfordulása megkapcsolatban állhatna valamilyen tárgyi referenciával, a második *умереть* azonban már a szó első előfordulásához téríti vissza az olvasót, s ennek a második *умереть* szónak a referenciája maga a 'meghalni' szó, vagyis hasonlóképpen épül fel ennek a bekezdésnek a kezdete, mint a Szmirnov által elemzett nyitóformula, ahol a *царство-соцударство* szavak kerülnek effajta viszonyba, vagy Faryno példája az *A Mester és Margaritából*, ahol a Mester naplóját olvasó Margarita utolsó mondata, az „Igen, a sötétség...”, tehát a sötétség szó ismételt előfordulása már a „sötétség értelmébe való elmélyülést fejez ki”.²⁶ Ez az autoreferencialitás alapján megszerződő szövegrész azonban nemcsak a szószinten készletti visszatérésre az olvasót, hanem a fonikus szinten is – az *умереть* szó ismétlése után a *померя* szó következik, amelyet (ahogy ezt Faryno nyomán is kijelenthetjük) a tartalom síkján az *умереть* szinonimájának tekinthetünk ('halál' – 'veszteség'), a kifejezés síkján pedig a *-pe-* anagramma irányítja vissza az olvasót az *умереть* szóhoz, s egyben jelöli ki a bekezdés egyik domináns anagrammáját: *-pe-, -ep-, -epe-*. A fonikus szekvencia a bekezdésen belül egy külön megjelölt helyen ismétlődik meg újra, ismét egy szó kétszeri előfordulása révén: *кареты – карета*. Ez a bekezdés végén szereplő újabb ismétlés egyrészt az egész szövegszegmenst rekurrens szerveződéssé változtatja, térbelivé fordítja a lineáris rendet az *умереть – померя – карета* egységek egymás mellé rendelésével, másrészt a fonikus ismétlés kialakít egy szemantikai egységet, és a *карета* szót ebben az idioszemantikus térben a halál és a veszteség szinonimájává teszi. (Hiszen az *умереть – карета*, illetve a *померя – карета* szópárok között a szövegen kívül nincs szinonimikus kapcsolat.)

A választott szövegszegmens *megjelöltségét* tehát két irányból közelíthetjük meg: nemcsak a referencialitás hiánya s a szöveg szószinten rekurrens szervező-

²⁶ I. m. 123. – Érdekes, hogy a magyar fordító számára mennyire lényegtelen volt ez a Faryno által az autoreferencialitás döntő bizonyítékaként elemzett félmondat – ez az „Igen, a sötétség...” fordulat a magyar változathoz egyszerűen hiányzik.

dése jelölheti ki ezt a szövegrészt és irányíthatja a hangszintre a figyelmet, de a fonikus ismétlődések is megjelöltté teszik a bekezdést, és rámutatnak autoreferenciális jellegére. Ha most Tomasevszkij megállapításához térünk vissza, azt mondhatjuk, hogy nem a hang irányítja a jelentést, mint véleménye szerint a versben, s nem a jelentés a hangot, ahogy a prózáról állítja, hanem a hang és jelentés kölcsönös, kétoldalú függő viszonyban van egymással.

Nem elégedhetünk meg azonban azzal, hogy rámutatunk ennek az elkülönítve vizsgált szövegrésznek az autoreferenciális, rekurrens – akár lírainak is nevezhető – felépítésére; narratív prózaszövegről lévén szó, mindenképpen szembe kell néznünk azzal a problémával is, hogy vajon a narráció folyamatában ugyancsak megjelöltek tekinthető-e ez a szegmens. Schmid, aki Szmirnovval ellentétben messze nem általános törvényszerűségeket állít fel a prózai szövegszerveződéstről, csak a puskinai próza leírására törekszik, úgy véli, hogy azért különíthetjük el a Puskinéhoz hasonló „lírai” prózát a „prózai” prózától, mert – Aage Hansen-Löve nyomán bevezetve ezt a fogalompárt a vers-próza vagy a líra-epika dichotómia helyett – létezik ún. verbális és narratív (словесное-повествовательное) művészet, s a *verbálisnak* nevezhető prózában nem a narráció a domináns, hanem – Jakobson nyomán – az ok-okozati és időbeli egymásutániságot elfedő ekvivalencialitás. Ha most mindezt az általunk elemzett példa szempontjából közelítjük meg, kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a *Korunk hőse* szövege akkor lesz különösképpen „lírai”, ha megállni látszik a történet – pontosabban az eseménymondás (jellemzően ilyenek a tájleíró részek), vagyis – alkalmazva Hansen-Löve fogalmait –, ha a narratív szöveg „verbálissá” változik. Ezzel a Schmid által igen termékenynek nevezett fogalompárral tehát véleményünk szerint nem is annyira műveket, sokkal inkább művek egyes részeit különböztetjük meg. A gyakran idézőjelbe tett terminusok („lírai”, „verbális” próza) is azt mutatják, hogy a pontos fogalmi definíció még várat magára; ha – egyéb meghatározásunk egyelőre nem lévén – fenntartjuk ezeket a fogalmakat, akkor azt sugalljuk, hogy létezik nem lírai, nem verbális próza is, vagyis voltaképpen visszatérünk a Szmirnov által kárhozott kontrasztív, kontradiktorikus felfogáshoz, csak azúttal magának a prózának a meghatározásán belül.

Ugyanakkor hiába határoltuk el az általunk vizsgált szövegszegmenst a regényegésztől, nem elégséges pusztán azt megmutatni, hogyan lesz ez a részlet olyan ekvivalenciákkal átszőtt rekurrens szövegrész, amelyben a lineáris szintaktikai sor paradigmává fordul át – nem beszélhetünk líraiságról, ha csak a bekezdés belső szerveződését vizsgáljuk, hiszen a hangismétléseknek és a velük összefüggő szemantikai paradigmának a regényegészen betöltött funkcióját is fel kell fejtenünk, hacsak vázlatosan is – a fonikus ismétléseknek nem tulajdoníthatunk pusztán ornamentális vagy művészi hatást keltő funkciót, és nem elégedhetünk meg azzal sem, hogy a létrejött fonikus-szemantikai paradigma kizárólag egy kijelölt bekezdésen belül realizálódik. A *-pe-*, *-ep-*, *-epe-* anagramma egyfelől a műegész egyik domináns hangszekvenciájának tűnik, hiszen már a

regénycím visszatérő hangszegmense is ez (*Герой нашего времени*). Ugyanakkor a bekezdés másik visszatérő anagrammája az *-ор-, -ро-* (*порядочно – который – прощайте*) szintén jelen van a címben és a főhős nevében is – *Герой*, illetve *Grigorij Alekszandrovics Pecsorin*. Ez utóbbi anagramma centrális jellegét megerősíti az is, hogy a *Korunk hőse*ben egész motívumparadigmát szervez meg (ezúttal részletes elemzés nélkül, csak felsorolásszerűen álljon itt néhány fontos eleme): ebbe beletartozik a *родиться* ('születni'),²⁷ *порода* ('jó fajta, nemesség'),²⁸ *родинка* ('anyajegy')²⁹ – (e lexémák között etimologikus és szemantikai kapcsolat is van), illetve a *матрос* ('tengerész'), amely köré a Mary hercegisasszony fejezetet záró bekezdésben egész fonikus-szemantikai paradigma épül:

„Я как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа жила с бурями и битвами, и, выброшенный на этот берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...”³⁰

Ennek a szintén megjelölt helyzetű szövegszegmensnek a fonikus-szemantikai szerveződése természetesen jóval bonyolultabb ennél: voltaképpen a *матрос* szó „szóródik szét” a bekezdésben hangszegmensek formájában, és így épül ki paradigma a lexéma köré (*матрос – рожденный – выросший – всматривается* stb.), sajátos költői értelmezést adva ezzel a 'tengerész' jelentésű szónak, voltaképpen

²⁷ Pecsorin „egyetlen meggyőződéséeként” hangoztatott mondata: „Я богаче вас – сказал я: – у меня, кроме этого, есть еще убеждение – именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье *родиться*.” – i. m. 244. – „Én önnél gazdagabb vagyok – feleltem –, nekem ezenkívül van még egy meggyőződésem, mégpedig az, hogy egy csúnya este volt szerencsétlenségem *megszületni*.” – i. m. 77.

²⁸ Pecsorin a Tamany fejezetben szereplő lányról: „В ней было много *породы*... *порода* в женщинах, как и в лошадях, великое дело” – i. m. 231. [„Sok volt benne a faj ... a faj pedig, éppen mint a lónál, nagy dolog a nőnél” – i. m. 61.] – A regény elbeszélője Pecsorinról: „Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак *породы* в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади” – i. m. 220. [„Szőke hajával ellentétben, bajusza és szemöldöke fekete volt – ez pedig az emberben *jó fajta* jele, mint fehér lónál a fekete sörény s a fekete farok.” – i. m. 48.]

²⁹ Vera szövegbeli attribútuma és egyben megkülönböztető jegye a regény tárgyi világában: anyajegyéről ismeri meg őt Pecsorin.

³⁰ I. m. 305. – Magyar fordításban: „Olyan vagyok, mint a kalózvitorlás fedélzetén született s felnőtt tengerész: lelke összeszokott a viharral és a küzdelemmel, s ha partra vetődik, unatkozik, epekedik, bárhogy csábítgassa az árnyékos berek, bárhogy süssön rá a békességes nap; jár egész nap a parti homokban, hallgatja a parti hullámok egyhangú moráját, s csak néz, csak néz a ködös távolba, nem villant meg a halovány vonalon, mely a kék tengert a szürke fellegektől elválasztja, az az óhajtott vitorla, mely egy ideig tengeri sirályhoz hasonlít, de lassanként elválik a habok tajtékjától, és egyetlen futással közeledik pusztá kikötőhelyéhez...” – i. m. 142.

„kvázietimologizálást” hajtva végre: a tengerész az, aki születik, felnő, mereng stb. A két elemzett bekezdés alapján úgy tűnik, hogy egyrészt vannak a regény szövegében *koncentráltan lírai szöveghelyek*, amelyekben egy fonikus-szemantikai paradigma a befogadó számára is jól érzékelhetően szerveződik meg, másrészt az így kapcsolatba került egységek épülnek bele a művész ekvivalencia- vagy motívumrendszerébe, illetve lépnek kapcsolatba olyan kitüntetett egységekkel, mint a regénycím, a szereplők nevei stb. E két részlet alapján azt is felfedezhetjük még, hogy ezekre a koncentráltan lírai szövegszegmensekre a metaforikus beszédmód a jellemző, vagyis a „hagyományosan” költőinek tartott eszközök (mint a rím, metrum stb.) nem érzékelhetőek bennük ugyan, de a képi beszédmód külön is rámutat a líraiságukra. Az egyik részletben a *halál* és az *utazás* kerül metaforikus kapcsolatba, a másikban az *én* és a *tengerész* – az eddigieken túl ezeknek a részleteknek a líraiságát még az is megerősíti, hogy motivikusan a Lermontovi lírához kapcsolódnak (gondoljunk csak a matróz-metafora és a *Vitorlás* című vers lehetséges kapcsolatára), alátámasztva ezzel a tanulmányát az egyik legkorábbi híres Lermontov-tanulmánykötetben megjelentető Borisz Fischernek azt a megállapítását, hogy Lermontov költői és prózai életműve az „alapvető részleteket” illetően (jelzőket, képeket stb. ért Fischer ezalatt) egy egységnek tekinthető.³¹

A fonikus szegmensek által összefűzött paradigmáknak a szemantikája *nem* valamiféle mitológiai- vagy szimbólumszótár segítségével fejthető meg (ahogy ezt Faryno elmélete sugallja), hanem elsősorban a szöveg idioszemantikus tere, illetve (ha két műről van szó³²) a szövegek idioszemantikájának viszonya alapján – nem is annyira az egyes egységeknek a „szótárral” való azonossága, hanem az attól való eltérése a fontos.

Ez az általunk kiválasztott szövegrész azonban úgy is kapcsolatba hozható a regényegésszel, hogy a halál-utazás (*умереть – карма*) szemantikai kapcsolat Pecsorin halálával tematikusan, szimbolikusan is összeköthető – elsősorban arra gondolhatunk itt, hogy a főhős halála nem abban a párbajban történik meg, amelyre a fikció szerint ezt a bejegyzést írva készül (vagyis amire a 'halál' jelentésű lexéma referenciálisan vonatkozhatna), hanem *útközben*, vagyis a fonikus-szemantikai paradigma változik témává – egy autoreferenciális, szövegbelső kapcsolatnak lesz a regényben voltaképpen referenciája. Nem tekinthetjük azonban véletlennek azt sem, hogy Pecsorin sorsát a regény szüzséje és fabulája közti viszony miatt egy végtelenbe tartó egyenes, az örök utazás szimbolizálhatja. (Arra a szakirodalomban mostanra már elfogadott álláspontra utalunk itt, hogy a

³¹ В. М. ФИШЕР: Поэтика Лермонтова. = Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва, Пг. 1914. 196–236., 198–199.

³² A fonikus ismétlődések intertextuális kapcsolatokban is relevánsak lehetnek: ez a -po- szekvenca látszik visszatérni a Pecsorin alakjának egyik „folytatásaként” felfogható Dosztojevszkij-hős, Nyikolaj Sztavrogin nevében.

regény sajátos szerkezete miatt Pecsorin a cselekményben voltaképpen nem hal meg, hiszen a regény közepén, a naplóhoz írt előszóból értesülünk haláláról.) Vagyis a *Korunk hőse* makrostruktúráiban is megvalósítja a linearitás (a fabula) ciklikus képződménnyé (szűzsévé) változtatását, a rekurrencia tehát a mikroegységektől a nagyobb szerkezetekig szervezi meg a regényt. Lehetséges, hogy ezért kell a *Korunk hőse* esetében nemcsak „lírai szövegszerveződésről”, de talán „lírai regényegésről” is beszélnünk.

Az ún. lírai próza vizsgálatánál éppen ezért továbbra is az tűnik a legfontosabb s egyben legnehezebb feladatnak, hogy a műalkotás maga ne tűnjön el se a „kód”, se a szövegképződési mechanizmus mögött, ugyanakkor ne állítsuk azt sem, hogy a hangismétlés a prózában csak valamiféle segédfunkciót kaphat – akár mint ornamentum, akár mint a szószintű ekvivalenciákat megerősítő elem. Úgy véljük, hogy a próza szerveződése generálisan nem tér el a versétől, hanem valamiféle skálán helyezhetjük el a „kevésbé lírai” vagy „dominánsan lírai” prózaszövegeket, vagyis nem tartható fenn sem a kontrasztív, sem a kontradiktórikus felfogás, de vélhetőleg a szmirnovi két irányú rekurrencia sem, hiszen véleményünk szerint mind a horizontális, mind a vertikális rekurrencia realizálódhat a prózaszövegben. Kérdéses azonban az is, hogy mennyiben tesszük a próza líraiságát értékkategóriává, vagyis mennyire tarthatjuk a lirizálást a „jól megformált” próza jellemzőjének (ez a lehetőség Schmid elméletében is benne rejlik). A fennmaradó kérdések ellenére is úgy véljük azonban, hogy a prózaelemzés során a vers-próza dichotómia problematikájának megkerülése lehetetlen, s a kérdéskör további kidolgozásához nemcsak további elméleti megközelítések, de újabb és újabb, teoretikusan is megalapozott elemzések járulhatnak hozzá.

BIBLIOGRÁFIA

- BACHTIN, M. M.: Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929). A cura di *Margherita De Michiel–Augusto Ponzio*. Edizione dal Sud 1997. 326.
- BACHTIN, M.: W stronę filozofii czynu. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Bogusław Żyłko. Słowo/obraz /terytoria. Gdańsk, 1997. 148.
- Bahtin in humanistične vede: zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19–21. oktober 1995. = Bakhtin and the humanities: proceedings of the international conference in Ljubljana, October 19–21. 1995. Edited by *Miha Javornik* (editor-in chief)–*Marko Juvan–Aleksander Skaza–Jola Škulj–Ivan Verč*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1997. 307.
- BAAK, J. J. VAN: The Place of Space in Narration. *Studies in Slavic Literature and Poetics*. Rodopi, 1983. 276.
- BUSHNELL, K.: Language as Activity: Formalism, The Bakhtin Circle, and the Debt to Humboldt and Potebnja. *Dissertation Abstracts International*. Ann Arbor, MI, 1994. May, 54:11. 4118A DAI No.: DA9410405.
- BYA, J.: Deux precurseurs du formalisme russe: Potebnja et Vesselovsky. = *Revue des Langues Vivantes*. Liège, 1971. 37. 753–65.
- CAPRETTINI, G-P.: All'uscita di Pirandello, con Benveniste e Lotman. = *Belfagor: Rassegna di Varia Umanita*. Florence, 1983. Sept. 30. 38:5. 523–535.
- CROWE, N. J.: Jurij Lotman and the Re-Presentation of Eighteenth-Century Russian Literature. = *Russian Literature* 1994. October. XXXVI–III. Special issue Jurij M. Lotman. 277–284.
- CROWLEY, T.: Bakhtin and the history of the language = *Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. *K. Hirschkop–D. Shepherd*. Manchester, Manchester University Press 1989. 68–90.
- Cultural Modells in Language and Thought*. Ed. by *D. Holland–N. Quinn*. Cambridge, 1978.
- DANOW, D. K.: Dialogic Perspectives: The East European View (Bachtin, Mukařovský, Lotman). = *Russian Literature* 1986. August 15. XX–II. 119–142.
- DANOW, D. K.: *The Thought of Mikhail Bakhtin: From Word to Culture*. New York, St. Martin's Press 1991.
- DELTCHEVA, R.–VLASOV, E.: Lotman's Culture and Explosion: A Shift in the Paradigm of the Semiotics of Culture. = *Slavic and East European Journal* Tucson, AZ, 1996. Spring 40:1. 148–52.

- DESSAIX, R.: Yuri Lotman: Theories of a Soviet Structuralist. = *New Literature Review* 1978. 5. 38–44.
- EAGLE, H. J.: The Semiotics of the Cinema: Lotman and Metz. = *Dispositio: Revista Hispanica de Semiotica Literaria* Ann Arbor, MI, 1976. 1. 303–13.
- EAGLE, H. J.: Verse as Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman. = *Extended Slavic and East European Journal* Tucson, AZ, 1981. Winter 25:4. 47–61.
- EIMERMACHER, K.: Arbeiten sowjetischer Semiotiker der Moskauer und Tartuer Schule (Auswahlbibliographie). *Skripten Literaturwissenschaft*, 14. Kronber Ts. 1974.
- EIMERMACHER, K. (ed.): *Semiotica. Sowjetische Arbeiten zur Theorie und Analyse sekundärer modellbildender Zeichensysteme*. 1975.
- EIMERMACHER, K.: Modelle Semiotischer Textanalysen (anhand von Arbeiter der Moskauer und Tartuer Schule) = *Russian Literature* 1980. July. VIII–IV. Special issue *Russian Symbolism IV*.
- EMERSON, C.: The outer word and inner speech: Bakhtin, Vygotsky and the internationalization of the language. = *Bakhtin: essays and dialogues on his work*. Chicago, L. 1986. 26–40.
- FARYNO, J.: Chlebnikovs Gedicht 'Ra – vidjascij oči svoi ...'. = *Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium*. Ed. *Nilsson, N. Aa*. April 24. 1983. Stockholm, 1985. 123–132.
- FARYNO, J.: Position of Text in the Structure of the Literary Work. = *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Eds. *Eimermacher, K.–Grzybek, P.–Witte, G.* Bochum, 1989. 291–319.
- FARYNO, J.: Kharm's '1st Destruction'. = *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*. Ed. & bibliog. *Cornwell Neil*. Afterword *R. Milner-Gulland*. *Bibl. J. Gruffy*. Houndmills, 1991. 171–74.
- FARYNO, J.: Pushkin in Pasternak's „Tema s variatsiiami“. = *The Slavonic and East European Review (SEER)*. London, 1991. July 69:3. 418–57.
- FARYNO, J.: Dešifrirajne ili nacrt eksplikativne poetike avangarde. *Hrvatsko filološko društvo. Biblioteka književna smotra* Zagreb, 1993. 180.
- FERRARI-BRAVO, D.: Il concetto di 'segno' nella linguistica russa (da Potebnja a Saussure); Contributi italiani al IX Congresso internazionale degli Slavisti, Kiev, 1983. = *Mondo slavo e cultura italiana*. Ed. *J. Kresalkova*. Roma, 1983. 360 pp. 122–139.
- FIZER, J.: Some Correlations in the Aesthetics of A. A. Potebnja and Benedetto Croce. = *W. E. Harkins–O. Horbatsch–J. P. Hursky*. *Symbolae in Honorem Georgii Y. Shevelov*. München, 1971. 122–28.
- FIZER, J.: Potebnja's Views of the Structure of the Work of Poetic Art: A Critical Retrospection. = *Harvard Ukrainian Studies (HUS)* Cambridge, MA, 1982. Mar. 6:1. 5–24.
- FIZER, J.: Alexander Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature. = *A Metacritical Inquiry* Cambridge, 1988.

- FLORENSZKIJ, K. P.: A szó szerkezete. = *Helikon Irodalmi Figyelő* XIX. 1973. 2–3. 323–325.
- FREJDENBERG, OLGA: Metafora. = *Kultúra, szöveg, narráció* (KSN). Orosz elmélet-írók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman. Szerkesztette: Kovács Árpád–V. Gilbert Edit. JPTE Irodalomtudományi Füzetek. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Orosz Filológiai Tanszékének és a Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtudományi Tanszékének kiadása. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó 1994. 211–249.
- FREJDENBERG, OLGA: A narráció eredete. = KSN 250–283.
- GALASSI, R.: Lotman, la 'semiotica' e Saussure. = *Il Simbolo e lo Specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca–Tartu*. A cura di Romeo Galassi–Margherita De Michiel. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997. 35–52.
- GASPAROV, M. L.: M. M. Bakhtin in Russia Culture of the Twentieth Century. Translation and commentary by Ann Shukman. = *Studies in Twentieth Century Literature* (special Bakhtin issue) 1984. 169–76.
- GOERING, L.-L.: Andrei Bely and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy. = *Dissertation Abstracts International*. Ann Arbor, MI, 1989. Sept. 50:3. 698A–699A.
- GRAFFY, J.: The Literary Theory of I. P. Smirnov. = *The Slavonic and East European Review* 1986. Volume 64. 117–122.
- GRÁNICZ, ISTVÁN: A szó belső formája Potyebnya nyelvészeti poétikájában. = *Helikon Irodalomtudományi Szemle* XXXVIII. A Név hatalma. 1992. 3–4. 379–388.
- GÜNTHER, H.: Функция. = *Russian Literature* XXI. 1987. I. 59–68.
- GÜNTHER, H.: Вещь. = *Russian Literature* XXIV. 1988. II. 151–160.
- GRZYBEK, P.: The Concept of 'Model' in Soviet Semiotics. = *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. Amsterdam, 1994. Oct. 1. 36:3. 285–300.
- GRZYBEK, P.: Poetik und Weltmodell: Mikro-, Meso-, Makrokosmos und V. N. Toporovs Anagrammtheorie der indoeuropäischen Poetik. = *Die Welt der Lyrik*. Ed. W. A. Koch. Bochum, 1994. 68–107.
- HALLE, M.–PANKRATOV, E.-S.–POMORSKA K.–USPENSKIJ, B.: Semiotics and the History of Culture. Columbus, Ohio. Slavica Publishers Inc. 1989.
- HAMMARBERG, G.: A Reinterpretation of Tynjanov and Jakobson on Prose (with Some Thoughts on the Baxtin and Lotman Connection); In Honor of Ladislav Matejka. = *Language and Literary Theory*. Eds. B. A. Stolz–I. R. Titunik–L. Dolezel. Ann Arbor, 1984. 379–404.
- HANSEN-LÖVE, A. A.: Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.
- HANSEN-LÖVE, A. A.: Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten. = *Wiener Slawistischer Almanach*. (WSA) 1982. Bd. 10. 197–252.

- HANSEN-LÖVE, A. A.: Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. = WSA. Sonderband 11. 1983. 291–360.
- HAYMANN, D.: Audelà de Bakhtine. = Poétique 1973. 13.
- HIRSCHKOP, K.: Bakhtin, Discourse and Democracy. = New left Review, 1986. 160.
- IVANOV, V. V. – TOPOROV, V. N.: Le myth indo-europeen du dieu de l'orage poursuivant les serpent: Reconstruction du schema, 2 vols. = Echanges et communications: Melanges offerts a Claude Levi-Strauss a l'occasion de son 60ème anniversaire. Ed. J. Pouillon–P. Maranda. The Hague, 1970. II:1180–1206.
- IVANOV, V. V. – TOPOROV, V. N. – LOTMAN, JU. M. – USPENSKIJ, B. A. – PJATIGORSKIJ, A. M.: Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts). = *Th. A. Sebeok: The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse, 1975. 119 pp. 57–83.
- V. V. IVANOV: Nyelv, mítosz, kultúra. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Hoppál Mihály. Ford. Kovács Zoltán–Orosz István. Budapest, Gondolat 1984. 432.
- IVANOV, V.V.: The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites. Tr. R. Reeder–J. Rostinsky. = *Carnival*. Ed. & foreword Th. A. Sebeok. Berlin–New York, 1984. 1–35.
- IVANOV, V. V.–TOPOROV, V. N.: Etimológia és szövegrekonstrukció. = V. V. Ivanov: Nyelv, mítosz, kultúra. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Hoppál Mihály. Ford. Kovács Zoltán–Orosz István. Budapest, Gondolat 1984. 81–106.
- JACCARD, JEAN-PHILIPPE: Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. *Slavica Helvetica* 32. Berne–Berlin–Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien, Peter Lang 1991. 611.
- JOHNSON, A. L.: Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text. = *New Literary History* 1982. XIV. 1. 33–61.
- JUVAN, M.: The parody and Bakhtin. = *Bakhtin and the humanities: proceedings of the international conference in Ljubljana, October 19–21. 1995. Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani*. Ed. by Miha Javornik (editor-in chief) – Marko Juvan–Aleksander Skaza–Jola Škulj–Ivan Verč. Ljubljana, 1997. 193–209.
- KAUCHTSCHISCHWILL, NINA: Florenskij, Bachtin, Lotman (Dialogo a distanza) = *Slavica Tergestina* 4. (Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее: Atti del Convegno Università degli Studi di Bergamo, 3–5 novembre 1994. A cura di Patrizia Deotto–Mila Northman–Maria Chiarta Pesenti–Ivan Verč). Trieste, 66–80.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: On the Methodology of the Theory of the Novel. Bachtin, Lukács, Pospelov. = *Studia Slavica Hung.* XXVI. Budapest, 1980. 291–302.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Das Romanmodell bei Dostoevskij in der Beschreibung durch Michail Bachtin. = *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*. Bearbeitung H.-G. Hilbert. Jena, Friedrich-Schiller-Universität 1984. 152–159.

- KOVÁCS, ÁRPÁD: The Poetics of „The Idiot”: On the problem of Dostoevsky’s Thinking about Genre. = Critical Essays on Dostoevsky. Red. *Robin Feuer Miller*. G. K. Hall Co. Boston/Massachusetts 1986. 116–126.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Előszó. [In Honorem Jurij Lotman]. = KSN 7–15.
- KRISTEVA, J.: On Yury Lotman. = Publications of the Modern Language Association of America. New York, 1994. May 109:3. 375–84.
- KULLIK, A.: Olga M. Freidenberg od mitu do literatury = Przegląd Humanistyczny 1987. No. 11. 149–162.
- Kultúra, szöveg, narráció (KSN). Orosz elméletírók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman. Szerkesztette: *Kovács Árpád–V. Gilbert Edit*. JPTE Irodalomtudományi Füzetek. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Orosz Filológiai Tanszékének és a Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtudományi Tanszékének kiadása. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó 1994. 290.
- KUPER, CH.: Roman Jakobson und Jurij Lotman: Die Entwicklung einer semiotischen Ästhetik. = Arbeiten zur Sprachentwicklung und Sprachbeschreibung. Berlin, Inst. für Ling., Technische Univ. Berlin, 1979. 30–62.
- LACHMANN, R.: Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman. = Russian Literature 1977. January V–1. Special issue Jurij M. Lotman. 1–36.
- LACHMANN, R.: Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation. = Dialogizität. Hrsg. *R. Lachmann*. München, 1982. 29–50.
- LACHMANN, R.: Potebnja’s Concept of Image. Tr. *G. A. Davis–R. Ch. Davis*. = The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička. Eds. *P. Steiner–M. Cervenka–R. Vroon*. Bibliogr. *F. W. Galan*. Amsterdam, 1982. 297–319.
- LACHMANN, R.: Value Aspects in Jurij Lotman’s Semiotics of Culture/Semiotics of Text. = Dispositio. Vol. XII. No. 30–32. 13–33.
- LACHMANN, R.: Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik. = Poetik und Hermeneutik, 11. München, 1984. 489–515.
- LACHMANN, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990.
- LAFERRIERE, D.: Potebnja, Šklovskij and the Familiarity/Strangeness Paradox. = Russian Literature 1976. April IV–2. 175–198.
- LAHUSEN, TH.: Le Mécanisme sémiotique de la culture et la nature de l’intraduisibilité: Approche critique de la théorie de la culture de Ju. M. Lotman. = *P. Brang–G. Nivat–H. Schroeder–R. Zett*. Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana, September, 1978/Contributions des savants suisse au VIII^e congrès international des slavistes a Zagreb–Ljubljana, septembre, 1978. Frankfurt, 1978. 131–36.
- LEVIN, S. R.: The Semantics of Metaphor. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press 1977.

- L'HERMITTE, R.: Science et perversion idéologique. Marr, Marrisme, Marristes: un page de l'histoire de la linguistique soviétique. Cultures et sociétés de l'Est, No. 8. Paris, Institut d'études slaves 1987.
- LOTMAN, JU. M.: Bachtin – sein Erbe und aktuelle Probleme Semiotik. = Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. Bearbeitung H.-G. Hilbert. Jena, Friedrich-Schiller-Universität 1984. 32–40.
- LOTMAN IURII–LIDIJA GINSBURG–BORIS USPENSKII: The Semiotics of Russian Cultural History. Ed. by *Alexander Nakhimovsky*. Ithaca–London, Cornell University Press 1985.
- LOTMAN, JU.: Puskin. Ford. és a jegyzeteket írta: *Gereben Ágnes*. Budapest, Európa 1987.
- LOTMAN, JU.: Megjegyzések a művészi térről (Dante és Bulgakov). Ford. *Heltai Gyöngyi*. = Kultúra és közösség 1988. 1. 62–78.
- LOTMAN, JU.–USZPENSZKIJ, B.: Mítosz – név – kultúra. Ford. *Pálfi Ágnes*. = Kultúra és közösség 1988. 1. 3–19.
- LOTMAN, JU.: A szemioszféráról. = Kultúra és közösség 1989. 1. 86–100.
- LOTMAN, JU.: A szó és a nyelv a felvilágosodás századának kultúrájában. Ford. *Szomor Kornélné*. = Helikon 1989. 2. 212–221.
- LOTMAN, JU.: „A XVIII. századi felvilágosodás szimbólumainak szótára” című nemzetközi tudományos kutatási program tervezete. Elhangzott: A felvilágosodás kutatóinak VII. nemzetközi kongresszusán. Bp. 1987. júl. 26.–aug. 2. Ford. *Gránicz István*. = Helikon 1989. 2. 254–260.
- LOTMAN, JU.: A kultúrák kölcsönhatásának elméletéhez. Szemiotikai megközelítés. Ford. *Pálfi Ágnes–Bartos Mariann*. = Kultúra és közösség 1989. 6. 3–14.
- LOTMAN, YURI M.: Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture. Transl. by *Ann Shukman*. Introduced by Umberto Eco. London–New York, I. B. Tauris 1991.
- LOTMAN, JU.: A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében. Ford. *Klujber Anita*. = KSN Pécs, 1994. 16–43.
- LOTMAN, JU.: Szöveg a szövegben. Ford. *Klausz Ildikó–Pálfi Ágnes*. = KSN Pécs, 1994. 57–81.
- LOTMAN, JU.: A szüzsé eredete tipológiai aspektusból. Ford. *Klausz Ildikó–Pálfi Ágnes*. = KSN Pécs, 1994. 82–118.
- LOTMAN, Y. M.: The text within the text = PMLA 1994. May Vol. 109. 3. 377–384.
- LOTMAN, JU.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Ford. *Szitár Katalin*. = Szép literatúrai ajándék. Irodalmi és bölcséleti újság Pécs, 1995. 3.–1996. 1. 118–136.
- DE MAN, P.: Dialogue and Dialogism = Rethinking Bakhtin: extension and challenges. Ed. by *Gary Saul Morson–Caryl Emerson*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press Series in Russian Literature and Theory. 1989. 105–114.

- MANDELKER, A.: Semiotizing the Sphere: Organicist Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky. = Publications of the Modern Language Association of America. New York, 1994. May 109:3. 385–96.
- MANDELKER, A.: Logosphere and Semiosphere: Bakhtin, Russian Organicism, and the Semiotics of Culture. = Bakhtin in Contexts: Across the Disciplines. Ed. A. Mandelker. Introd. C. Emerson. Evanston, IL 1995. 177–90.
- MARGOLIN, U.: Juri Lotman on the Creation of Meaning in Literature. = Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee Edmonton, Alberta, 2. 262–82.
- MARKIEWICZ, H.: Polyphony, dialogism and dialectics: Mikhail Bakhtin's Theory of the novel. = Literary theory and criticism. Festschrift presented to Rene Wellek in honour of his eightieth birthday. Ed. J. P. Strelka. Bern–New York, 1984. 98–124. (reprint =) „Literary Criticism”. I. Berlin–Frankfurt a. M.–New York, 1985. 439–456.
- MATEJKA, L.–POMORSKA, K.: Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge, 1971.
- MAYENOWA, M. R.: Lotman as a Historian of Literature. = Russian Literature 1977. January V–1. 81–90.
- MEIJER, J. M.: Semiotics in Russia. = Canadian Slavonic Papers. 1979. March. Vol. XXI. No. 1. 92–97.
- MIGNOLO, W. D.: Aesthetic Function, Literariness and Góngora's Poetry. = Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka. Ed. by B. A. Stolz–I. R. Titunik–L. Doležel. Ann Arbor/Michigan, 1984.
- DE MICHIEL, M.: La semiotica della cultura in Russia. La scuola di Mosca–Tartu oggi. = Il Simbolo e lo Specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca–Tartu. A cura di Romeo Galassi–Margherita De Michiel. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997. 7–34.
- MORSON, G. S.: Parody, History, and Metaparody. = Rethinking Bakhtin: extension and challenges. Edited by Gary Saul Morson–Caryl Emerson. Evanston, Illinois, Northwestern University Press Series in Russian Literature and Theory. 1989. 63–86.
- MORSON, G. S.–EMERSON, C.: Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics. Stanford, Stanford univ. press 1990. 530.
- MOSS, K. M.: Olga Mikhailovna Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context. = Dissertation Abstracts International. Ann Arbor, MI, 1984. Nov. 45:5. 1418A.
- NAGY, I.: Hagymány, amely válaszoló megértésre vár... (M. Bahtyin öröksége a vityebszki periodika – Dialógus. Karnevál. Kronotoposz – tükrében). = Helikon Irodalomtudományi Szemle XLIII. Hermeneutika az orosz századelőn. Budapest, 1997. 3. 291–302.
- PERLINA, N.: Ol'ga Freidenberg's Works and Days. = Strumenti Critici (SCr): Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria. Bologna, 1990. May 5:2 (63). 167–203.

- PERLINA, N.: Ol'ga Freidenberg on Myth, Folklore, and Literature. = *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*. Stanford, CA, 1991. Summer 50:2. 371–384.
- PERLINA, N.: Primeval and Modern Mythologies in the Life of Ol'ga Mikhailovna Freidenberg. = *The Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present*, Columbus, OH, 1992. Apr. 51:2. 188–97.
- PESONEN, P.: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. = *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. A. Viikari. Helsinki, SKS, 31–58.
- PETERS, J.-U.: Textdeskription und Textdeutung. Zu Ju. M. Lotmans Analysen russischer Lyrik des 19. und 20. Jh. 1980.
- PLIUKHANOVA, M.: Iurii Lotman on Old Russian Literature and the Eighteenth Century. = *The Slavonic and East European Review*. Volume 72. Number 4–October 1994. 601–608.
- POLUKHINA, V.–ANDREW, J.–REID, R. (eds.): *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman's. *Studies in Slavonic Literature and Poetics*. Amsterdam–Atlanta–Georgia, Rodopi 1993.
- POMORSKA, K.: The Legacy of the OPOJAZ. = *Russian Literature* 1983. XIV. 3.
- POMORSKA, K.: Mikhail Bakhtin and his dialogic universe. = *Semiotica* 1984. nr. 1–2 (48). 169–174.
- PONZIO, A.: *Semiotics between Pierce and Bakhtin* = *Kodikas/Code*. Tübingen, 1985. Vol. 8. 1–2. 11–28.
- PONZIO, A.–PETRILLI, S.: *Philosophy of Language and Semiotics in Michail Bachtin*. = *Russian Literature* Vol. XXXII. No 4. 393–416.
- PONZIO, A.: *Tra semiotica e letteratura: introduzione a Michail Bachtin*. Milano, Bompiani 1992. 227.
- PONZIO, A.: *Dialogo e polifonia in Dostoevskij: come e stato frainteso il pensiero di Bachtin*. = *M. M. Bachtin: Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*. A cura di Margherita De Michiel–Augusto Ponzio. Edizione dal Sud, 1997. Presentazione. 5–30.
- POTEBNIA, A. A.: *Lezione VIII: La parola non comunica il pensiero; il significato della parola per il parlante stesso; in che cosa consiste la comprensione dell'ascoltatore*. Tr. D. Ferrari-Bravo. = *Strumenti Critici (SCr): Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. Bologna, 1980. Oct. 42–43. 265–71.
- POTEBNIA, A. A.: *Le tre parti fondamentali dell'opera poetica*. Tr. D. Ferrari-Bravo. = *Strumenti Critici (SCr): Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. Bologna, 1980. Oct. 42–43. 272–75.
- POTEBNIA, A. A.: *Mito e parola*. Tr. D. Ferrari-Bravo. = *Strumenti Critici (SCr): Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. Bologna, 1980. Oct. 42–43. 276–93.

- POTEBNIA, A. A.: *Le due critiche*. Tr. *D. Ferrari-Bravo*. (Scr). Bologna, 1980. Oct. 42–43. 294–96.
- POTEBNYA, A.: A költői műalkotás jelentése az alkotó számára. = *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1981. 3–4. 208–217.
- POYTHRESS, V. S.: *Hierarchy in Discourse Analysis: A Revision of Tagmemics*. = *Semiotica* 1982. Vol. 40. No 1/2. 107–137.
- Psychopoetik: Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“*. München, 1991. WSA. Sonderband 31. 574.
- REID, A.: Who is Lotman and Why is Bakhtin Saying Those Nasty Things about Him? = *Discours Social – Social Discourse (DS/SD): Analyse du Discours et Sociocritique des Textes Discourse Analysis and Sociocriticism of Texts*, Montreal, PQ 1990. Spring–Summer 3:1–2. 325–38.
- REID, A.: The Moskaw–Tartu School on Bakhtin. = *European Journal for Semiotic Studies* 1991. Vol. 3. No. 1–2. 111–126.
- REID, A.: *Literature, Language and Linguistics: The Role of the Aesthetic Function in the Russian Formalist–Prague School Tradition*. = *Linguistica Silesiana*. Warsaw, 1992. 14. 61–77.
- RESTIVO, G.: *Riflessioni sulla tipologia della cultura di Juri Lotman: Il codice illuminista e la fine della dominanza*. = *Semeia: Itinerari per Marcello Pagnini*. Eds. *L. Innocenti–F. Marucci–P. Pugliatti*. Bologna, 1994. 51–65.
- RETHINKING BAKHTIN: *Extension and challenges*. Ed. by *Gary Saul Morson–Caryl Emerson*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press Series in Russian Literature and Theory 1989. 330.
- ROBERTS, M.: *Poetics. Hermeneutics. Dialogics: Bakhtin and Paul de Man*. = *Rethinking Bakhtin: extension and challenges*. Ed. by *Gary Saul Morson–Caryl Emerson*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press Series in Russian Literature and Theory 1989. 115–134.
- Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*. Bearbeitung *H.-G. Hilbert*. Jena, Friedrich-Schiller-Universität 1984. 197.
- Russian Philology & History. In Honour of Professor Victor Levin*. Jerusalem, Praedicta Ltd. 1992. 411.
- Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Ed. *Nils Åke Nilson*. Stockholm, Almqvist/Wiksell International 1979. 226.
- Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. = *Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. *Rainer Grübel*. Rodopi 1984. 426.
- SALVESTRONI, S.: *La dimensione temporale e lo sviluppo della conoscenza nell'opera letteraria: La proposta teorica dell'ultimo Lotman*. = *Strumenti Critici*. Bologna, 1996. Sept. 11:3 (82). 409–29.
- SCHMID, W.: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*. München, 1973.
- SCHMID, W.: *Der ästhetische Inhalt: Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse, 1977. 113.

- SCHMID, W.: Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“. = WSA. 1982. Bd. 9. 83–110.
- SCHMID, W. – STEMPEL W.-D. (ed.): Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien, 1983. 404.
- SCHMID, W.: Der semiotische Status der narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung', und 'Präsentation der Erzählung' = Problem der Semiotik, 1.: Zeichen und Realität. Akten der 3. semiotischen Kolloquiums der deutschen Gesellschaft für Semiotik. Hamburg, 1981.; Tübingen, 1984. 477–486.
- SCHMID, W.: A narratív szintek (a „történés“, a „történet“, az „elbeszélés“ és az „elbeszélésábrázolás“) szemiotikai státusa. = MTA I. Osztály Közleményei 33. (1982.) Budapest, 1984. 167–181.
- SCHMID, W.: Thematische und narrative Äquivalenz: Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. = Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. 79–118.
- SCHMID, W. (ed.): Mythos in der slawischen Moderne. = WSA. Sonderband 20. Wien, 1987. 421.
- SCHMID, W.: Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. München, 1991. 364.
- SCHMID, W.: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov – Babel' – Zamjatin. Slawische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Wolf Schmid. Band 2. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Peter Lang 1992. 200.
- Semiosis. Semiotic and the history of culture. In Honorem Georgii Lotman. Ed. Moris Halle–Ladislav Matejka–Krystyna Pomorska–Boris Uspenskij. Ann Arbor, Univ. of Michigan 1984.
- SEGRÉ, C.: Culture et texte dans la pansée de Jurij M. Lotman. = Semiosis. Semiotic and the history of culture. In Honorem Georgii Lotman. Ed. Moris Halle–Ladislav Matejka–Krystyna Pomorska–Boris Uspenskij. Ann Arbor, Univ. of Michigan 1984. 3–16.
- SHCHEGLOV, Y.–ZHOLKOVSKY, A.: Poetics of Expressiveness. A Theory and Applications. Amsterdam/Philadelphia, 1987.
- SHUKMAN, A.: The canonization of the real: Jurij Lotman's theory of Literature and analysis of poetry. = A journal for descriptive poetics and the theory of literature 1976. 1 (2). 317–338.
- SHUKMAN, A.: Jurij Lotman and the Semiotics of Culture. = Russian Literature 1977. January V–1. 41–55.
- SHUKMAN, A.: Literature and semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman. Amsterdam–New York–Oxford, North-Holland Publ. Co. XI. 1977.
- SHUKMAN, A.: Lotman: The Dialectic of a Semiotician. = R. W. Bailey–L. Matejka–P. Steiner. The Sign: Semiotics around the World. Ann Arbor, MI, 1978. 194–206.
- SMIRNOV, I. P.: Das zitierte Zitat. = WSA. Band 11. München, 1983. 273–90.

- SMIRNOV, I. P.: Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne. = Modelle des literarischen Strukturwandels. Eds. M. Titzmann–G. Jäger. Tübingen, 1991. 205–219.
- SMIRNOV, I. P.: Jenseits des Poststrukturalismus, oder lasst sich Literatur definieren? = Poetica: Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft München, 1985. 17:3–4. 183–201.
- SMIRNOV, I. P.: Über barocke Komik. = Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894–1977). Ed. R. Lachmann. München, 1983. 143–152.
- SMIRNOV, I. P.: On the Systematic-Diachronic Approach to Medieval Russian Culture of the Early Period. Tr. A. Shukman. = New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, Baltimore, MD, 1984. Autumn 16:1. 111–136.
- SOSNOSKI, P.: The Study of Diachronicity in Literature: Ralph Cohen and Jurij Lotman. = Dispositio: Revista Hispanica de Semiotica Literaria, Ann Arbor, MI, 1979. 4. 273–82.
- Soviet Semiotics: An Anthology. Edited, Translated, and with an Introduction by Daniel P. Lucid. Baltimore–London, The John Hopkins University Press 1977.
- STADTKE, K.: Das Erbe der klassischen russischen Literaturwissenschaft: A. N. Veselovskij und A. A. Potebnja. = Zeitschrift für Slawistik Berlin, 1972. 17. 215–33.
- STAROBINSKI, J.: Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.
- Studies in 20th Century Russian Prose. Ed. Nils Åke Nilson. Almqvist/Wiksell International. Stockholm, 1982. 249.
- Structure and tradition in Russian society: papers from an international conference on the occasion of the seventieth birthday of Yuri Mikhailovich Lotman. = Slavica Helsingiensia. Helsinki University Press 1994.
- Structure of Texts and Semiotics of Culture. Ed. by Van der Eng–M. Gryggar. The Hague–Paris, 1973.
- Subject Bibliography of Soviet Semiotics: The Moscow–Tartu School. Karl Eimermacher and Serge Shishkoff. Ann Arbor, University of Michigan 1977. 153.
- Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. Hrsg. K. Eimermacher. München, 1971.
- THOMSON, C.: The Semiotics of M. M. Bakhtin. = Revue de l'Université d'Ottawa – University of Ottawa Quarterly 1983. Vol. 53. 11–47.
- TOPOROV, V. N.: Parallels to Ancient Indo-Iranian Social and Mythological Concepts. = Pratidanam: Indian, Iranian, and Indo-European Studies Presented to Franciscus Bernardus Jacobus Kuiper on His Sixtieth Birthday. Eds. J. C. Heesterman–G. H. Schokker–V. I. Subramoniam. Bibl. A. Yuyama. The Hague, 1968. 108–120.
- TOPOROV, V.N.: The Semiotics of Prophecy in Suetonius. = Soviet Semiotics. Baltimore, 1977. 157–67.

- TOPOROV, V. N.: William Butler Yeats: 'Down by the Salley Gardens': An Analysis of the Structure of Repetition. = *A Journal for Descriptive Poetics and Theory*. Tel-Aviv, 1978. 3. 95-115.
- TOPOROV, V. N.: La poetica di Dostoevskij e gli schemi arcaici del pensiero mitologico: Delitto e castigo. Tr. S. *Signorini*. = *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. Bologna, 1980. Oct. 42-43. 419-444.
- TOPOROV, V. N.: Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik. = *Poetica: Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft*. München, 1981. 13:3-4. 189-251.
- TOPOROV, V. N.: Eine Seite aus der Geschichte des russischen barocken Concetismus: Petr Buslaevs Umozritel'stvo Dusevnoe. = *Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894-1977)*. Ed. R. *Lachmann*. München, 1983. 57-86.
- TOPOROV, V. N.: A Few Remarks on Propp's Morphology of the Folktale; A Festschrift in Honor of Victor Erlich. = *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. Ed. & foreword R. L. *Jackson*. Ed. S. *Rudy*. New Haven, 1985. 252-271.
- USZPENSZKIJ, B.: A kompozíció poétikája. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája). Budapest, Európa Kiadó 1984. 286.
- UŽAREVIĆ, JOSIP: Kompozicija lirske pjesme. Zagreb, 1991.
- VAN DER ENG, J.: The Poetic Text: A Completed and Accessible Structure. = *Russian Literature* 1977. January V-1. 103-112.
- WEINSTEIN, M.: Tynianov ou la poétique de la relativité. Paris, Presse Universitaires de Vincennes 1996. 224.
- WESTSTEIJN, W. G.: A. A. Potebnja and Russian Symbolism = *Russian Literature* 1979. Sept. VII-V. 443-464.
- VETIK, R.: The Platonism of J. Lotman. = *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies Revue de l'Association Internationale*. Hawthorne, NY 1994. 99:1-2. 67-79.
- WHITE, A.: Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction. = *The Theory of Reading*. Ed. F. *Gloversmith*. Sussex, New Jersey, Harvester Press 1984. 123-146.
- VIL'CYNSKYJ, JU.: Oleksandr Potebnja: Gedanken über Sprache und Nationalität. = *Jahrbuch der Ukrainekunde* 1991. 32-46.
- VOIGT, V.: In Memoriam of 'Lotmanosphere'. = *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies Revue de l'Association Internationale*. Hawthorne, NY, 1995. 105:3-4. 191-206.
- WUNDERLI, P.: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. *Linguistic und Literatur*. Tübingen, 1972.
- ŻOLKIEWSKI, S.: Bakhtine, et le problème fondamental de la sémiotique. = *Russian Literature XX-II*. Amsterdam, 1986. 97-118.

- АВЕРИНЦЕВ, А. А.: Авторство и авторитет. = С. С. Аверинцев: Риторика и истоки европейской литературной традиции. (РИЕЛТ) Москва, Языки русской культуры 1996. 76–100.
- АВЕРИНЦЕВ, А. А.: Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. = РИЕЛТ. 101–114.
- АВЕРИНЦЕВ, А. А.: Риторика как подход к обобщению действительности. = РИЕЛТ. 158–190.
- Автор и текст. Сборник статей. Под ред. *В. М. Марковича–Вольфа Шмида*. Санкт-Петербург, 1996. 472.
- АРУТЮНОВА, Н. Д.: Метафора и дискурс. = Теория метафоры. Москва, 1990. 5–32.
- АФАНАСЬЕВ, А. Н.: Происхождение мифа. Москва, 1996.
- БАЙБУРИН, А. К.: А. А. Потебня: философия языка и мифа. = А. А. Потебня. Слово и миф. Москва, 1989. 3–14.
- БАХТИН, М.: Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. (БСС-5). Работы 1940-х – начала 1960-х годов. Москва, Русские словари 1996.
- БАХТИН, М.: Сатира. = БСС-5. 11–38.
- БАХТИН, М.: „Слово о полку Игореве“ в истории эпоса. = БСС-5. 39–41.
- БАХТИН, М.: „О Флобере“. = БСС-5. 130–137.
- БАХТИН, М.: К стилистике романа. = БСС-5. 138–140.
- БАХТИН, М.: Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе. = БСС-5. 141–156.
- БАХТИН, М.: Проблема речевых жанров. = БСС-5. 159–206.
- БАХТИН, М.: Из архивных записей к работе „Проблемы речевых жанров“. = БСС-5. 207–286.
- БАХТИН, М.: Язык в художественной литературе. = БСС-5. 287–297.
- БАХТИН, М.: „Мария Тюдор“. = БСС-5. 298–303.
- Бахтинские чтения. Выпуск второй. Орел 1997. 328.
- Бахтинские чтения. Наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Материалы научно-теоретической конференции. Под ред. *В. И. Костина*. Орел 1997. 225.
- БЕЛЕЦКИЙ, А. И.: (1) В мастерской художника слова; (2) Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя). = А. И. Белецкий: В мастерской художника слова. Москва, Высшая школа 1989. 13–126.
- БЕЛЫЙ, АНДРЕЙ: Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) = Логос. Книга вторая. Москва, Мусагет 1910. 240–258.
- БЕЛЫЙ, АНДРЕЙ: Поэзия слова. Петербург, Эпоха 1922.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: Избранные труды по филологии (ИТФ). Составление, подготовка текстов, комментарии: *В. П. Вомперский–И. В. Анненкова*. Наследие 1996.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: (1) К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время; (2) Заметки о роли фольклора в развитии современного русского языка и русской литературы; (3) Заметки о некоторых особенностях развития русского литературного языка. = ИТФ. 135–340.

- БИЦИЛЛИ, П. М.: Этюды о русской поэзии: Эволюция русского стиха; Поэзия Пушкина; Место Лермонтова в истории русской поэзии; Дополнения). = ИТФ. 353–482.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: К вопросу о внутренней форме романа Достоевского; Проблема человека у Гоголя. = ИТФ. 483–578.
- БОНДАРКО, А. В.: Из истории разработки концепции языкового содержания в отечественном языкознании 19 века (К. С. Аксаков, А. А. Потебня, В. П. Сланский). = Грамматические концепции в языкознании 19 века. Ленинград, 1985. 72–123.
- БОЧАРОВ, С.: Об одном разговоре и вокруг него. = Новое литературное обозрение 2. 1993. 70–89.
- БРАГИНСКАЯ, Н. В.: О работе О.М. Фрейденберг „Система литературного сюжета“ = Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. 272–283.
- БРАГИНСКАЯ, Н. В.: Песнь горизонта. = Лотмановский сборник. 1. Москва, ИЦ – Гарант 1995. 719–731.
- VERČ, IVAN: Высказывание как проблема культурной эволюции. = Bakhtin and the humanities: proceedings of the international conference in Ljubljana, October 19–21. 1995. – Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Edited by Miha Javornik. (editor-in chief) – Marko Juvan–Aleksander Skaza–Jola Škulj–Ivan Verč. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1997. 117–123.
- VERČ, IVAN: Литературная этика как праксис художественного мышления = Studia Russica XI. Budapest, 1987. 167–196.
- VERČ, IVAN: Стих vs проза: от Бахтина к Лотману и дальше... = Slavica Tergestina 4. (Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее: Atti del Convengo Università degli Studi di Bergamo, 3–5 novembre 1994. A cura di Patrizia Deotto–Mila Northman–Maria Chiarta Pesenti–Ivan Verč). Trieste, 1996. 153–162.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н.: Миф и символ. = Русский фольклор. Ленинград, 1979. Т. XIX. 286–199.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н.: Историческая поэтика. Москва, 1989.
- ВИНОКУР, Г. О.: Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. Москва, Наука 1990. 450.
- ВИНОКУР, Г. О.: Понятие поэтического языка = Г. О. Винокур: Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. Москва, Наука 1990. 140–146.
- ГАСПАРОВ, Б. М.: Поэтика „Слова о полку Игореве“. = WSA. Sonderband 12. 1984. 405.
- ГАСПАРОВ, Б. М.: Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен. = WSA. Band 23. Wien, 1989. 7–21.
- ГАСПАРОВ, М.: М. М. Бахтин в русской культуре XX века. = Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. 111–114.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Москва, 1984.

- ГАСПАРОВ, М. Л.: Оппозиция „стих–проза“ и становление русского литературного стиха. = Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. Москва, 1985. 254–277.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи. = Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, Зинатне 1988. 15–24.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: Очерк истории европейского стиха. Москва, 1989.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: Поэзия и проза – поэтика и риторика. = Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, Наследие 1994. 126–159.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: Избранные статьи. Москва, 1995. 477.
- ГРИГОРЬЕВ, В. П.: Поэтика слова. Москва, 1979. 343.
- ГРИГОРЬЕВ, В. П.: Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. Москва, 1986.
- ГРЖИБЕК, П.: Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа. = Лотмановский сборник. 1. Москва, Издательство ИЦ – Гарант 1995. 240–259.
- ГУХМАН, М. М.: Литературный язык и культура. = Вопросы языкознания 1991. 6.
- ДОЛИНИН, К. А.: Интерпретация текста. Москва, 1985. 288.
- DROZDA, MIROSLAV: Нарративные маски русской художественной прозы (От Пушкина до Белого). = Russian Literature XXXV. North-Holland, 1994. 287–548.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: О ритмической прозе (1966). = В. М.: Жирмунский: Теория стиха. Ленинград, Советский писатель 1975. 569–586.
- ЖОЛКОВСКИЙ, А.–ЩЕГЛОВ, Ю.: Мир автора и структура текста. Нью-Йорк, 1986.
- ЖОЛКОВСКИЙ, А. К.: Philosophy of composition. = А. К. Жолковский: Инвенции. Москва, Гендальф 1995. 45–56.
- ЗУБОВА, Л. В.: Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой (Семантический аспект). Ленинград, 1987.
- ЗУБОВА, Л. В.: Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Ленинград, 1989. 263.
- ИВАНОВ, Вяч. ВС.–ТОПОРОВ, В. Н.: Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). Москва, 1965.
- ИВАНОВ, В. В.: Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. = Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. 5–44.
- ИВАНОВ, В. В.: Очерки по истории семиотики в СССР. Москва, 1976.
- ИВАНОВ, Вяч. ВС.–ТОПОРОВ, В. Н.: До, время, после. = Г. ФРАНКФОРТ–Г. А. ФРАНКФОРТ–ДЖ. УИЛСОН–Т. ЯКОБСЕН: В предверии философского сознания: Духовные искания древнего человека. Москва, 1984.
- ИВАНОВ, В. В.: Поэтика Романа Якобсона. = РОМАН ЯКОБСОН: Работы по поэтике. Сост. М. Л. Гаспаров. Москва, Прогресс 1987. 5–22.
- ИВАНОВ, В.: Доминанта творчества Бахтина: диалог и карнавал = Russian Philology & History. In Honour of Professor Victor Levin. Jerusalem, Praedicta Ltd. 1992. 320–332.

- ИВАНОВА, Н. Н.: Поэтические номинации в русской лирике. Москва, 1992.
- ИВАНЬО, Н.–КОЛОДНАЯ, А.: Эстетическая концепция А. Потебни. = А. А. Потебня: Эстетика и поэтика. Москва, 1976. 9–31.
- ИЛЬИН, И. П.: Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, Интрада 1996.
- Исследования по структуре текста. Москва, Наука 1987.
- КАССИДИ, Ф. Х.: От мифа к логосу. Москва, 1972.
- Концепция и смысл. Сборник статей в честь 60-летия профессора В. М. Марковича. Под ред. А. Б. Муратова–П. Е. Бухаркина. Санкт-Петербург, 1996. 380.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, Tankönyvkiadó 1985. 375.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Память как принцип сюжетного повествования. „Записки из подполья” Достоевского. = WSA. Band 15 (Erinnern – Vergessen – Gedachtnis. Künstlerisches Paradigma und Literarische Technik). Wien, 1985. 81–97.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Категория повествования в поэтике Б. М. Эйхенбаума. = Revue des Études slaves LVII. 1. 1985. 125–135.
- KOVÁCS, ÁRPÁD: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Slawische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Wolf Schmid. Band 7. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Peter Lang 1994. 231.
- КОВТУНОВА, И. И.: Поэтический синтаксис. Москва, Наука 1986.
- ЛАРИН, Б. А.: Эстетика слова и язык писателя. Ленинград, Художественная литература 1974.
- LACHMANN, R.: Диалогический принцип или риторика? (О „Записках из подполья” Достоевского). = WSA. Band 17. Wien, 1986. 33–42.
- LACHMANN, R.: Ценностные аспекты семиотики культуры/семиотики текста Юрия Лотмана. = Лотмановский сборник 1. Ред. Е. В. Пермяков. Москва, ИЦ – Гарант 1995. 192–213.
- ЛЕВИН, Ю. И.: Избранные труды: Поэтика. Семиотика. Москва, Языки русской культуры 1998. 820.
- ЛОСЕВ, А. Ф.: Миф – развернутое Магическое Имя. = Символ 28. Париж, 1992. 217–232.
- ЛОСЕВ, А. Ф.: Философия имени. = А. Ф. Лосев: Бытие. Имя. Космос. Москва, Мысль 1993. 613–880.
- ЛОСЕВ, А. Ф.: Форма. Стиль. Выражение. Москва, Мысль 1995. 944.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград, 1972.
- ЛОТМАН, Ю. М.: О содержании и структуре понятия «художественная литература» = Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. 20–36.
- ЛОТМАН, Ю. М.: О двух моделях коммуникации в системе культуры. = Труды по знаковым системам (ТЗС) 6. Тарту, 1973. 227–43.
- ЛОТМАН, Ю. М.–УСПЕНСКИЙ, Б. А.: Миф – имя – культура. = ТЗС 6. Тарту, 1973. 282–303.

- ЛОТМАН, Ю. М.: О.М. Фрейденберг как исследователь культуры. = ТЗС 6. Тарту, 1973. 482–486.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Риторика. = ТЗС 12. Тарту, 1981. 8–28.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Текст в тексте. = ТЗС 14. Тарту, 1981. 3–18.
- ЛОТМАН, Ю. М.: О семиосфере. = ТЗС 17. Тарту, 1984. 5–23.
- ЛОТМАН, Ю. М.: В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Москва. Просвещение 1988. 351.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Культура и взрыв. Москва, Гнозис 1992. 271.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Природа киноповествования. = Новое литературное обозрение 1. Москва, 1992. 42–53.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Избранные статьи в трёх томах. Таллинн, Александра 1992–93.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Лекции по структуральной поэтике (1964). = Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, Гнозис 1994. 17–246.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург, Искусство – СПб 1994. 400.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века. = Из истории русской культуры. Т. 4. Москва, Языки русской культуры 1996. 13–348.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, ЦИВЬЯН, ЮРИЙ: Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994. 216. Лотмановский сборник 1. Москва, ИЦ – Гарант 1995. 734.
- МАНН, Ю. В.: Автор и повествование. = Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, Наследие 1994. 431–480.
- МАКОВСКИЙ, М. М.: Удивительный мир слов и значений. Москва, 1989.
- МАКОВСКИЙ, М. М.: „Картина мира” и миры образов. Лингвокультурологические этюды. = Вопросы языкознания 1992. 6.
- МАКОВСКИЙ, М. М.: Язык–Миф–Культура. Символы жизни и жизнь символов. Москва, 1996. 330.
- МАРКОВ, В. А.: Моделирование литературной эволюции в свете идей Ю. Н. Тынянова. = Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, Зинатне 1988. 83–91.
- МЕЛЕТинский, Е. М.: Поэтика мифа. Москва, 1995.
- МЕЛЕТинский, Е. М.–НЕКлюдов, С. Ю.–Новик, С. Е.: Статус слова и понятие жанра в фольклоре. = Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, Наследие 1994. 39–104.
- МИНЦ, З. Г.: О некоторых „неомифологических” текстах в творчестве русских символистов. = Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник 3. Тарту, 1979. 76–120.
- Миф–фольклор–литература. Ред. В. Г. Базанов–А. М. Панченко–И. П. Смирнов. Ленинград, Наука 1978. 251.
- NAGY, ISTVÁN: Метафоризация отношения „я/ты”. (Наблюдения над процессом означивания в стихотворении М. Цветаевой „Я – страница твоему перу...”). =

- Studia Russica Budapestinensia II–III. Redigunt: *Kovács Árpád–Nagy István*. Budapest, 1995. 293–312.
- Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее = *Atti del Convegno Università degli Studi di Bergamo, 3–5 novembre 1994.* – *Slavica Tergestina* 4. Trieste, 1996. 319.
- НЕСБЕТ, ЭНН–НАЙМАН, ЭРИК: *Формы времени в „Формах времени...“* = Новое литературное обозрение 2. Москва, 1993. 90–109.
- НИКОЛАЕВА, Т. М.: *Единицы языка и теория текста.* = Исследования по структуре текста. Москва, 1987. 27–57.
- НИКОЛАЕВА, Т. М.: *Поэтика и лингвистика текста. „Слово о полку Игореве“ и пушкинские тексты.* Москва, Индрик 1997. 335.
- ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ, Д.: *А. А. Потебня как языковед-мыслитель.* Киев, 1893.
- ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ, Д.: *О значении научного языкознания для психологии мысли.* = Д. Овсянико-Куликовский: Литературно-критические работы. Москва, 1989. Т. 2. 65–82.
- ПАНЧЕНКО, А. М. – СМИРНОВ И. П.: *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала 20 века.* = Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 26. 33–44.
- ПОСТОВАЛОВА, В. И.: *Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта.* Москва, Наука 1982. 222.
- ПОТЕБНЯ, А. А.: *Эстетика и поэтика.* Москва, Искусство 1976. 614.
- ПОТЕБНЯ, А. А.: *Слово и миф.* Москва, 1989. 624.
- ПОТЕБНЯ, А. А.: *Теоретическая поэтика.* Москва, 1990. 344.
- Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сост. Д. Кирай–А. Ковач.* Budapest, Tankönyvkiadó 1982. 800.
- Поэтический строй русской лирики.* Ленинград, 1973.
- ПРЕСНЯКОВ, О. П.: *Поэтика познания и творчества: Теория словесности А. А. Потебни.* Москва, Художественная литература 1980. 218.
- ПРОПП, В. Я.: *Исторические корни волшебной сказки.* Ленинград, 1986. 365.
- ПРОПП, В. Я.: *Поэтика фольклора. Собрание трудов В. Я. Проппа.* Москва, Лабиринт 1998. 352.
- РАМИШВИЛИ, Г. В.: *Вопросы энергетической теории языка.* Тбилиси, 1978.
- РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: *Лингвистика и поэтика.* Москва, Наука 1987. 263.
- Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сборник статей. Под ред. В. М. Марковича–В. Шмида.* Санкт-Петербург, 1993. 275.
- Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, Тартуский университет. Кафедра русской литературы* 1992. 567.
- ПАДУЧЕВА, Е. В.: *Семантика нарратива.* = Е. В. Падучева: Семантические исследования. Москва, Языки русской культуры 1996. 193–418.
- Семиотика. Сост., вступительная статья и общая ред. Ю. С. Степанова.* Москва, Радуга 1983. 636.

- СМИРНОВ, И. П.: От сказки к роману. = Труды Отдела древнерусской литературы. Т 22. Ленинград, 1972. 287–320.
- СМИРНОВ, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Ленинград, 1977.
- СМИРНОВ, И. П.: Эпическая метонимия. = Древнерусские литературные памятники. Труды Отдела древнерусской литературы. Т 33. Ленинград, 1979. 175–203.
- СМИРНОВ, И. П.: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. = WSA. Sonderband 4. Wien, 1981. 262.
- СМИРНОВ, И. П.: Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза. = WSA. 15. 1985. 255–280.
- СМИРНОВ, И. П.: О специфике художественной (литературной) памяти. = WSA. 16. 1985. 11–28.
- СМИРНОВ, И. П.: Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). = WSA. Sonderband 17. Wien, 1985. 205.
- СМИРНОВ, И. П.: Катахреза. = Russian Literature. Amsterdam, XIX–I. 1986.
- СМИРНОВ, И. П.: На пути к теории литературы. Amsterdam, Rodopi 1987. 127.
- Смирнов, И.П.: Бытие и творчество. Marburg/Lahn, Blaue Hörner Verlag 1990. 107.
- СМИРНОВ, И. П.: О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. = WSA. Sonderband 28. Wien, 1991. 196.
- СМИРНОВ, И. П.: Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, Новое литературное обозрение 1994. 351.
- СТЕПАНОВ, Ю. С.: Система и текст. = Ю. С. Степанов: Язык и метод: к современной философии языка. Москва, Языки русской культуры 1998. 477–780.
- Текст: семантика и структура. Москва, 1983.
- [Творчество Гоголя] = WSA. 39. 1997. 316.
- Теория метафоры. Под ред. *Н. Д. Арутюновой–М. А. Журиной*. Москва, Прогресс 1990. 512.
- ТОЛСТОЙ, Н. И.: О некоторых этнолингвистических наблюдениях А. А. Потебни. = Потебнянські читання. Киев, 1981. 68–81.
- ТОЛСТОЙ, Н. И.: Слово в контексте культуры. = Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Москва, 1995. 289–372.
- ТОМСОН, К.: Диалогическая поэтика Бахтина. = Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. 1. 63–69.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления („Преступление и наказание“). = Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. 91–110.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Пространство и текст. = Текст: семантика и структура. Москва, 1983. 227–285.
- ТОПОРОВ, В. Н.: К исследованию анаграмматических структур (анализы). = Исследования по структуре текста. Москва, 1987. 193–238.

- ТОПОРОВ, В. Н.: Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. Москва, Прогресс 1995. 624.
- ТОПОРКОВ, А. Л.: А. А. Потебня: лингвистическая теория мифа. = А. Л. Топорков: Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Москва, Индрик 1997. 236–314.
- ТОРОП, П.: Проблема интекста. = Текст в тексте: ТЗС 14. Тарту, 33–44.
- ТОРОП, П.: Тотальный перевод. = Tartu Ülikooli Kirjatus, 1995. 220.
- ШМИД, Вольф: Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. Санкт-Петербург, 1994. 241.
- ШМИД, Вольф: Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина“. Санкт-Петербург, 1996.
- ШМИД, Вольф: Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. (Издание второе, исправленное, расширенное). Санкт-Петербург, Инапресс 1998. 352.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А.: Избранные труды. Т. 1. Семиотика культуры. Москва, Гнозис 1994. 430.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А.: Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. Москва, Гнозис 1994. 686.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А.: История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема. Статья первая. = Зеркало: Семиотика зеркальности. ТЗС 22. Тарту, 1988. 66–84.
- FARYNO, J.: Мифологизм и теологизм Цветаевой („Магдалина“ – „Царь-Девница“ – „Переулочки“). = WSA. Sonderband 18. Wien, 1985.
- FARYNO, J.: Роль текста в литературном произведении. = Studia Russica XI. Budapest, 1987. 118–167.
- FARYNO, J.: Литература как „повтор прекращенного повтора“: Игорь П. Смирнов: На пути к теории литературы. Amsterdam, Rodopi 1987. = WSA. 20. Wien, 1987. 151–164.
- FARYNO, J.: Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда = Wiener Slawistischer Almanach. Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Hrsg. R. Lachmann–I. P. Smirnov. Wien, 1988. 37–62.
- FARYNO, J.: Дешифровка I. = Russian Literature XXVI–I. Amsterdam, 1989. 1–67.
- FARYNO, J.: Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда. = Russian Literature XXXII–I. Amsterdam, 1992. 1–40.
- FARYNO, J.: Поэтика Пастернака („Путевые записки“ – „Охранная грамота“). = WSA. Sonderband 22. Wien, 1989.
- FARYNO, J.: Введение в литературоведение. Wydanie II poszerzone i zmienione. Warszawa, PWN 1991. 646.
- FARYNO, J.: Белая Медведица – Оляха – Мотовилиха и – Хромой из господ. Археопэтика „Детства Люверс“ Бориса Пастернака. = Meddelanden fran Institutionen för Slaviska och baltiska sprak. Nr 29. Stockholm, 1993. 84.
- FARYNO, J.: Как и что сообщается или оспаривается высказыванием? = Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. 3. 36–49.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П. А.: Антиномия языка (1922). = Studia Slavica Hung. 32. 1–4. 123–163.

- ФЛОРЕНСКИЙ, П. А.: Термин. = *Dissertationes Slavicae XVIII*. Szeged, 1986. 233–292.
- ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ, И.: К вопросу о развитии поэтической метафоры. = *Советское языкознание 1935*. Т. 1. 93–145.
- ФРАНЧУК, В. Ю.: А. А. Потебня. Москва, 1986.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: (1) Происхождение пародии. (2) Происхождение литературной интриги. (3) Что такое эсхатология? = ТЗС 6. Тарту, 1973. 490–514.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: Миф и литература древности. Москва, 1978.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: [Вступление к греческому роману, 1922] = *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. 1995. № 4 (13). Витебск, 78–85.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: Поэтика сюжета и жанра (1936). Москва, 1997. 448.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: (1) Этюды по семантологии литературных форм. (2) Паллиата. Глава 21[1945–1947]. = *Лотмановский сборник 1*. Ред. Е. В. Пермяков. ИЦ – Гарант, Москва, 1995. 704–717.
- НАН, ANNA: Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма. = *Dissertationes Slavicae XVII*. Szeged, 1985. 167–196.
- ЧЕРВЕНКА, М.: „Фоническая линия“ Мукаржовского и интонационный анализ стиха. = *Russian Literature 1982*. XII/3. 227–266.
- ЧУДАКОВ, А. П.: А. А. Потебня. = *Академические школы в русском литературоведении*. Москва, Наука 1975. 305–354.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: Поэзия и проза (публикация Ю.М. Лотмана). = ТЗС 5. Тарту, 1971. 476–480.
- Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. Москва, Гнозис 1994. 560.
- ЯКОБСОН, РОМАН: Работы по поэтике. Сост. М. Л. Гаспаров. Москва, Прогресс 1987. 461.

(Összeállította: Hermann Zoltán – Horváth Géza – Kovács Árpád)

KÖNYVEK

Борис Гаспаров: Язык. Память. Образ. Москва, Новое литературное обозрение 1996. 351.

Boris Gaszparov évtizedeken át a tartui-moszkvai szemiotikai iskolához tartozott. Ez a könyve azonban mind választott tárgyát – a mindennapi nyelvet –, mind pedig módszertanát tekintve határozott szakítást jelent a szerző strukturalista múltjával. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy B. Gaszparov – a változások valamilyen felszíni logikáját követve – a legutóbbi idők posztstrukturalista dekonstrukciója mellett kötött volna ki.

A bevezetés egyik alfejezete, melynek ezt a címet adta: „*Metodológiai dilemma: a »konstrukció« és a dekonstrukció között*”, meggyőző bizonyítéka annak, hogy a szerző tisztában van a jelenkori tudománytörténeti szituáció reális veszélyeivel. Miként írja, a dekonstrukció irányzatának az a törekvése, hogy az elődökkel szemben homlokegyenest ellentétes pozíciót foglaljon el, azt a veszélyt rejti magában, hogy paradox módon „fordított perspektívában” ismétli meg azt, ami ellen kritikája éle irányult. A szöveg integrációjának és rendezettségének kategorikus tagadása nem a determinizmustól való kívánatos megszabadulást eredményezi, hanem – a végletek találkozásának ismert elve alapján – újfajta rugalmatlanságot és sajátos *negatív determinizmust* szül. A „konstrukció” teljes megsemmisítése azt eredményezi, hogy abszolutizálódik a „dekonstrukció”, és ebben a helyzetben megjósolható ez utóbbi kemény diktátuma arra nézve, hogy miként kell bánni az értelmezésre kiválasztott tárggyal. A „dekonstruálás” parancsa ugyanazzal az uniformizáló hatással jár, mint a „konstruálásé”, csak az előjelek mások. Ezzel kapcsolatban szellemesen jegyzi meg a szerző, hogy „az új formáció tudósának nem kell választott tárgyában sokáig „keresnie” a mozaik-szerűséget, az ellentmondásokat, a heteroglosz-sziát, a különböző lehetséges értelmi és nyelvi

játékokat; ő is bármiféle ellenállás nélkül „megtalálja” azokat, miként elődje megtalálta ugyanabban a tárgyban a struktúrákat, az invariánsokat, a bináris oppozíciókat”. (35.)

A posztstrukturalista nyelvszemlélet érdeme ugyanakkor, hogy újfajta érzékenységet eredményezett, amennyiben a nyelvnek olyan oldalaira nyitotta rá a kutatók szemét, melyeket korábban a strukturalista ideológia eltakarta a vizsgálódó tekintet elől. Gaszparov monográfiája azt példázza, hogy ez az új nyelvtapasztalat, amely a nyelv uralhatóságának korlátaira emlékezteti a beszélő embert, már nem írható le úgy, hogy átengedjük egy totális szervező elv szűrőjén. Gaszparov is szembesül azzal a kérdéssel, hogy miként írható le a nyelvi/nyelvészeti kategóriákkal az a képlekeny, állandóan változó, csak korlátozottan megjósolható, teljességgel sosem racionalizálható és verifikálható folyamat, melyet úgy hívunk, hogy *mindennapi nyelvi létezés*. Gaszparov szerint a XX. századi tudomány babonája, hogy a nyelv, úgymond, „racionálisan szervezett berendezés”, amely a nyelvet helyesen használó ember fejében van. Ezt az a nyelvtapasztalat kérdőjelezi meg, amely a nyelv sugallta kép és a valóság dolgai között levő eltéréseken alapul.

Gaszparov azokat a kategóriákat igyekezett kidolgozni, melyekben a nyelvi tevékenység dinamikus és változó, valamint rugalmas természete megőrizhető, leírható, konceptualizálható, s melyekben ez a tevékenység ténylegesen is végbemegy. Olyan, a nyelvszemléleti változást már önmagában is jelző fogalmakról van szó, mint a „mindennapi nyelvi létezés”, „a nyelv mint közeg”, a „nyelvtapasztalat”, a „nyelvi emlékezet”, a „nyelvi idézés”, a „nyelvi létezés mnemonikus közege”, a „kommunikatív fragmentum”, a „megnyilatkozás kontúrja”, a „nyelvi megértés képi érzékanalógiái”, a „kommunikációs tér”, a „motívum szerepe az értelemalkotásban” és hasonlók. Már a pusztá felsorolásból

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

is kitűnhet, hogy a szerző a nyelvet az integráció és a dezintegráció, a bizonyosság és a kimondhatatlan kettőiségében gondolja el. Hogy mikor és melyik tendenciát érzi a kutató mérvadóknak a nyelvben, az nem utolsósorban függ attól a tudománytörténeti környezettől is, amely felől nézve a nyelvnek feltett kérdések megfogalmazódnak. Gaszparov esetében is arról van szó, hogy a saussure-i ihletésű rendszerszemlélet (a nyelv ergon) fokozatosan felváltotta, pontosabban kiegészítette a humboldtíanus nyelvfelfogás, amely tevékenységként érti a nyelvet (a nyelv mint *energeia*). Csak mellesleg említjük meg azt az egyáltalán nem mellékes körülményt, hogy ennek a nyelvészleleti változásnak a jóvoltából Gaszparov visszakanyarodott az orosz tradíciókhoz, mindenekelőtt a megnyilatkozás elméletére építő Bahtyinhoz és a mindennapi nyelvet rehabilitáló Vigotszkijhoz. Ahhoz a Bahtyinhoz, aki kidolgozta a heteroglosszia és a kommunikatív tevékenység dialogikus nyitottságának koncepcióját, és ahhoz a Vigotszkijhoz, akinek megfigyelései a gondolkodással összefonódott belső beszéd dinamikus jellegéről gazdagították a műakotások nyelvéről való ismereteinket.

Érdekes paradoxonra (metanyelvi munkamegosztás) hívja fel a figyelmet Gaszparov, melynek az a lényege, hogy mivel a posztstrukturalista elmélet nehezen tud hozzáférni a mindennapi nyelvi létezés megnyilatkozásaihoz, ezért a magasművészet nyelvi alkotásaira a posztstrukturalista nomenklatúrát alkalmazzák (nyelvjátékok, decentrált jelfelfogás, jelentés nélküli jel, metadiszkurzus stb.), a mindennapi nyelvet pedig – mondhatni változatlanul – a kód és a struktúra terminusokkal írják le. Gaszparov szerint valami hasonló történhetett a múltban Bahtyinnal, illetve a jelenben Derridával. Arról van szó, hogy Bahtyin a harmincas években írott munkáiban (*A szó a regényben, Eposz és regény*) egyetlen műfajra – a regényre – vonatkoztatva dolgozta ki a maga heteroglosszia elméletét, s csak későbbi munkájában, a *Beszédműfajok problémájában* kapcsolta be a „heteroglosszia” körébe a mindennapi nyelv beszédműfajait is. Derrida dekonstruktivizmusa is – mivel ő csak a magaskultúra íráspraxisát tartja szem előtt – jöllehet paradox módon és negatív, de mégis csak kötődik a leleplezni kívánt „logocentrikus” értékánonhoz.

Gaszparov úgy látja, hogy az új nyelvészlelet térhódításának furcsa mód éppen maga a nyelvtudomány az akadályozója, amely még mindig azon az úton jár, amelyet a felvilágosodás racionalizmusa és determinizmusa jelölt ki számára. A század harmincas éveire a *racionalista* „konstruktivizmus” mint az új korszak gondolkodásának uralkodó irányzata döntő győzelmet aratott. Ez a győzelem, hangsúlyozza Gaszparov, sehol sem volt olyan teljes és nem valósult meg olyan lendülettel, olyan következetességgel, mint a nyelv tanulmányozásának terén. Az 50-es és 60-as évek intellektuális életét Európában és az Amerikai Egyesült Államokban „*totális utópikus eszmények*” uralták (8.), melyek kedveztek a racionalizmusnak és a determinizmusnak s annak a nyelvtudományi tájékozódásnak, melyet joggal minősíthetünk neopozitivistának. A neopozitívizmus és a modernizmus összenövését az alábbi módon jellemzi: „Azt mondanám, hogy a modernizmus, miután kegyetlenül leleplezte és kinevette a „tények” változtathatatlanságába vetett pozitivistá hitet, lényegében osztozott „naiv” elődjével ezen a hiten – s csak annyi volt a különbség, hogy az empirikus tények változtathatatlansága átadta a helyét az ideális konceptusok változtathatatlanságának. Az ideális konstrukciók világa a modernista gondolkodás számára új objektív valóság lett, melyet ugyanúgy feltétlen adottságnak fogadtak el, mint amilyenek a pozitívizmus tekintette az „objektív tényeket”. (24.)

Gaszparov szerint bevallani azt, hogy nem tudjuk, miként van jelen a beszélő ember tudatában az anyanyelvi „nyelvtudás”, szakítást jelent azzal a pozitivistá, naiv metarialista nyelvfelfogással, amely Jakobson afáziáról szóló klasszikus tanulmányában, valamint Chomsky írásaiiban tükröződik. Az említett szerzők objektív pszichológiai és neurofiziológiai paramétereket keresnek a „nyelvtudás” mibenlétének leírása. V. V. Ivanov *Páros és páratlan* című könyvében, valamint a 16. tartui szemiotikai kötet szerzői megpróbálják a nyelvet az agy meghatározott részére lokalizálni, a jobb és bal agyfélteke között, úgymond, „elosztani”. A nyelvhez mint működő géphez való ilyen pozitivistá közelítés Gaszparov szerint módfelett terméketlen.

Ami a szerző vizsgál, az a *mindennapi nyelvi létezés*, vagyis az a közeg, amelyet nyelvi csele-

kedeteink végtelen és folyamatos áramlása teremt meg, s amelyben az emberi tapasztalat állandóan tökélekedik. A szerző saját legfontosabb nyelvszemléleti premisszáit az alábbi négy pontban foglalja össze: 1. nemcsak mi uraljuk a nyelvet, de a nyelv is ural bennünket, s ez azzal jár, hogy nem áll módunkban felfüggeszteni a nyelv jelenlétét életünkben; 2. a beszélő tudatában nincs absztrakt „nyelvtudás”, amely a nyelvet használó embert a konkrét nyelvtevékenység fölé emelné; 3. be vagyunk kapcsolva a nyelv örökösen változó, nyitott és folytonos közegébe; 4. benne élünk a nyelvben, életünk a nyelvben zajlik, s csak az van, ami nyelvileg artikulálható. Gaszparov azt a nyelvfilozófiai hagyományt aktualizálja, amely Wittgenstein elhíresült megfogalmazásában így hangzik, s amit maga a szerző is idéz: „És egy nyelvet elképzelni annyit tesz, mint egy életformát elképzelni” (*Filozófiai vizsgáldások*).

A nyelvvel való kölcsönös kapcsolatunk (beszéljük a nyelvet és a nyelv is bennünket) „egzisztenciális folyamat”, amely a mindennapi életünkben zajlik, és amelyben nyelvi tevékenységünket nyilvánvaló és homályos, közeli és távoli, átlátszóan evidens és ezoterikus, fogalmi és képi *asszociációk* befolyásolják. Nyelvi tevékenységünk, miként minden más emberi tevékenység, állandóan reprodukálja önmagát, viszont sosem maradéktalanul egyértelmű, és a siker tekintetében is meglehetősen viszonylagos (kommunikációs zavaraink jó része innen származik). A strukturalista előfeltevésekkel szakító Gaszparov arra a belátásra jut, hogy nyelvhasználatunk sosem képes a mindennapok „káoszából” ideális rendd, plurális nyelvi „cseréből” kóddá összeállni. Vagyis amikor nyelvet tanulunk, akkor nem kódokat, hanem megnyilatkozásokat tanulunk használni. Ez a gondolat egyébiránt a beszédműfajokat leíró Bahtyinra megy vissza.

Gaszparov azt kérdezi, hogy mit csinálunk mi a nyelvvel, és mit tesz velünk a nyelv, amikor kapcsolatba kerülünk vele a mindennapi létezés során. A nyelv állandóan egyensúlyoz a gondolkodás *rendezettsége* és az egyéni élethelyzetek, a nem tudatosított értékek *káosza* között. Továbbá egy nyelvet beszélni (=használni) annyit tesz, mint elkötelezni magunkat a nyelv *kettős meghatározatlansága* mellett: nem azt mondjuk, amit szeretnénk, illetve nem tudjuk pontosan ki-

számítani szavaink jelentését, vagyis jóllehet urai vagyunk szavainknak, a jelentésnek azonban már nem, vagy nem teljesen. Végül, a verbálisan kifejezett (a nyelv formális oldala) *sosem fedi le* maradéktalanul azt, ami a nyelvhasználatban személyes (ezért hallgatóságos és ki-mondhatatlan). Ezek aránya állandóan változik az artikuláció nyelvi folyamatában. A mondotakból az tűnik ki, hogy nyelvhasználatunk *kockázattal* jár, örökös *kompromisszum*, és szüksége van a beszélők *jóváhagyására*.

Amikor beszélünk – emlékezünk. A nyelv az *emlékezet tárháza* abban a tekintetben is, hogy őrzi a megelőző nyelvi tapasztalat bizonyos „töredékét”. A „nyelvi szövet fragmentumai” nem fekszenek mozdulatlanul az emlékezet mélyén, hanem állandó mozgásban vannak. A nyelvi tevékenység voltaképpen folyamatosan áramló „idézés”, amikor beszélünk, ebből a nyelvi emlékezetből merítünk. A jelentés a nyelvi emlékezet funkciója, vagyis Gaszparovnál a *jelentés = nyelvi emlékezet* (Wittgensteinnél: *jelentés = használat*).

A nyelvi tevékenység mindkét oldalát – a beszédet és a megértést – a mindenkor kéznél levő nyelvi tapasztalatból kikerülő *idézetblokkok* szövik át. Ezeket nevezi a szerző *kommunikatív fragmentumoknak*, melyek a beszélő emlékezetében közvetlenül vannak adva, értelmileg koherensek, dinamikus egységek, utalásskálájuk széleskörű. Bármikor előhívhatók az emlékezetből, a beszélő rájuk ismer. Érvénytelenítik azokat a határokat, amelyek a nyelvi gondolkodásban az invariáns és a variáns, az eleve adott és az újból megalkotott, a „szótár” és a „nyelvtan”, a „nyelv” és a „beszéd” között van. A kommunikatív fragmentumokat a hasonlóságon vagy érintkezésen alapuló *asszociációk* kötik össze. A kommunikatív szituáció résztvevőit általuk elismert és elfogadott precedensek, mintának vehető esetek irányítják. A nyelvi érintkezés döntések sorozata, ahol a siker nincs mindig és egyformán biztosítva. A *kompetencia* és ezt a kompetenciát beszédben demonstráló *performancia* kettősége a nyelvi tevékenységben megszűnik. Ezek a generatív grammatika konstruktu-mai, a beszéd viszont Gaszparov szerint sokkal több idioszinkretikus, „helytelen” (értsd rendszertelen) tényezővel rendelkezik, mintsem lehetséges lenne a nyelvi rendszerhez kötődő nyelvképesség és a beszélő ember nyelvhaszná-

lata közötti folyamatot modellálni (egyébként is ezt a meglehetősen szcientista ízű szót Gaszparov már alig és nagy fenntartásokkal használja). Elutasítja a generatív grammatika és a szemiotika azon álláspontját, miszerint az univerzális nyelv előtti értelem megelőzi azt az értelmet, amely a konkrét „szövegben” jön létre.

A prototipikus mintát, melyet a beszélő közvetlenül felismer mint a konkrét megnyilatkozás vázlatát, Gaszparov a megnyilatkozás *kommunikatív kontúrjának* nevezi. Ennek ritmikai-intonációs alakja van, feltétlen tartalmaz támpontul szolgáló kifejezéseket, és magán viseli valamilyen beszéd-műfajhoz való tartozás jellegzetes vonásait.

A nyelvi „integráció” és „dezintegráció” szintézisét tárgyaló utolsó fejezetben, melynek a szerző ezt a címet adta: „*Szintézis helyett: a nyelv mint szellemi tevékenység*”, a nyelvi értelem érzékanalógiái közül a legfontosabbról, a képi rétegről olvashatunk. A vizuális szint illetően előtérbe állítása egyáltalán nem alapul konszenzuson, hiszen például Jakobson – Ch. S. Peirce nyomán – az *ikon-index-szimbólum* sorban az első kettőt vizuális alapra, az utóbbit (a voltaképpeni nyelvet) viszont akusztikai érzékelésre vezette vissza. Az a kézenfekvő tény, hogy a szóhoz hozzátartozik egy bizonyos homályos kép, a képhez pedig bizonyos elfojtott szó, azon az ugyancsak evidens felismerésen alapul, hogy azonos nyelvi tapasztalatnak azonos a képi projekciója. Egyébként ez teszi lehetővé a közös nyelvi tapasztalat áthagyományozását is.

Felmerül a kérdés, hogyan lehet az idioszinkretikus képet úgy objektíválni, hogy a másik ember, a beszélgetőtárs „ráismerjen”, benne visszhangra találjon. Hiszen abban a megnyilatkozásban, hogy „frissen kaszált fű” (a szerző példája), nemcsak szagoljuk, de „látjuk” is a fű illatát, mégis ezt a látványt nagyon elmosódottnak érezzük, valami olyannak, amely mögött kicsi a konszenzus. Másként fogalmazva, minek köszönhető, hogy az egymás között közvetített nyelvi világok és az őket kísérő, egyúttal formáló képi projekciók nagyon szubjektívek, s az emberek mégis ténylegesen és alapvetően helyesen értik egymást. A válasz kézenfekvő: mivel a nyelvi értelem kettős, egyszerre verbális és képi kódolású, a képzetek és a képek is segítenek abban, hogy a beszélők között az értelmek jól és hatékonyan cserélődjenek ki.

A nyelvi kifejezés képi projekciója megjelenhet a beszélő tudatában mint *részletező imagináció*, mint *hieroglifikus reprezentáció*, mint *kinetikus kép*. A gesztus dinamikája közvetíti a kép kinetikus aspektusát, amely képzeletünkben megfelel a kifejezésnek. Az írásképről ugyan csak elmondható, hogy befolyásolja a képi percepciót mind annak hieroglifikus-sematikus változatában, mind pedig a kinetikusban: ez a nyelv grafikai oldalának képi percepciója. Végül a szavakhoz kötődő képzetek lehetnek *metanyelvi képek* is, melyek szerepét a nyelvtanulásban és a nyelvről szóló reflexiókban nem lehet eléggé hangsúlyozni.

A nyelvi képpel kapcsolatban Gaszparov két fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet. Éspedig a nyelvi képnek sokkal inkább *azonosító*, mintsem mimetikus funkciója van. A beszélgetés során a másik emberrel való kontaktusban a beszélő ráhagyatkozhat a képnek arra a *próteuszi képességére*, hogy minden transzformációban és transzmutációban (az első tudatos művelet, a második spontán átváltozás) megőrzi azonosító funkcióját.

Másfelől a nyelvi kép nem a tárgyakra és a fogalmakra irányuló perceptív reakció, hanem ezek nyelvi realizációjára, azokra a kifejezésekre, melyek a beszélő szubjektum nyelvi tapasztalatában vannak. A „tárgyra való emlékezés” és a „szavakra való emlékezés” megkülönböztetése már az antik retorikában is gyakorlat volt. Ez utóbbi körülmény azért fontos, mert a beszélő adekvátan reagálhat a tárgy nyelvi létre akkor is, ha ontológiai léte majdhogyan nem ismeretlen előtte: *a nyelvi lét az ontológiai lét előtt jár*.

A nyelvi kifejezésre való képi reagálásnak tudható be az is, hogy a kifejezést mint egészet átfogóan értjük meg, s így jutunk el az értelemhez. Ugyancsak a nyelvi képnek köszönhető, hogy a humboldti-potebnjai *belső formát* s a hozzá tapadó képzetet, úgy mond, „karban tartja”. A nyelvi eredetű képnek tehát kettős, érzéki és szellemi funkciója van; ezek a funkciók egyrészt közvetítik a megértést, amennyiben a beszélőt bekapcsolják az értelmező gondolat világába, másrészt pedig nem hagyják kialudni a nyelv „érezéki topikáját”.

B. Gaszparov könyve a tudós szellemi tájékozódásának fontos dokumentuma.

NAGY ISTVÁN

Ю. М. Лотман: *Культура и взрыв*. Москва, Гнозис 1992. 271.

Jurij Lotman utolsó s egyben összegző művében, a *Kultúra és robbanás* című könyvében a hagyományos strukturalista dichotómiákon alapuló rendszerezési alapelvek fölülvizsgálatára, a bipoláris (Kelet-Nyugat) kultúramodell reinterpretációjára vállalkozik. Eszerint a fejlődést generáló „robbanások” nem valamiféle dialektikus logika alapján működnek, hanem az egyidejű ellentétes struktúrák kereszteződésével, legalább háromtagú – *tercier* – rendszer megléte esetén teremtenek új minőséget. A „robbanás” pozitív előjelű fogalom, hiszen nem valamely új struktúra kizárólagos helyzetbe kerülését jelöli, hanem új minőségek születésének kiindulópontját.

A fent említett törekvés a dichotomikus rendszerek háromtagúvá alakítására, elsősorban a hagyományos fogalmak tisztázásával lehetséges. Szemiotikai megközelítésben ez azt jelentheti, hogy nem csupán a szemiotikai rendszer és a rajta kívül álló reáliák világának „ütközéséről” beszélhetünk, mivel az adott rendszerek egymáshoz feszülését bonyolítja az a tény, hogy más, legalább kéttagú mechanizmusokkal (pl. statika-dinamika) is kereszteződnek.

A nyelv például, mint tagolt rendszer antinómiát képez a nyelven kívüli valósággal, így a nyelven kívüli világ a nyelvbe kerülve újabb kéttagú rendszerek feszül neki, mégpedig a tartalom és a kifejezés sfkjának. Ha a nyelven kívüli világ minden erőfeszítés nélkül kerülhetne a nyelvbe, az két érintkező rendszer határainak felszámolásával járna, s a rendszerek autonóm létét fenyegetné, elsősorban azzal, hogy statikus, holt tér kialakulásához vezetne.

A tradicionális jacobsoni kommunikációs modellben ez a következő kategóriákat érinti. A kommunikáció mint folyamat során nem alakulhat ki optimális *communicitas* az adó és a vevő között, hiszen ez véget vetne a kommunikáció folytonosságának. Másfelől a kontinuitás fogalma indukálhatja az időbeliség kategóriájának bevezetését, amely szintén keresztbe szeli a kommunikáció aktusát. A nyelvet mint a kommunikáció csatorniját érintve: a nyelv a maga történetiségében + a nyelv *hic et nunc* egybeesik a kóddal, mint az adott kommunikációs aktus kontextuális struktúrája. Ugyanakkor nem létez-

het kommunikáció *communicitas* nélkül: ki kell alakulnia egy közös térnek a hallgató és a beszélő között. Azonban ez a közös nyelvi tér sem mentes a dinamikától. Sőt, éppen ebben a dinamikus térben alakul ki az információ: az adekvát és nem adekvát nyelvi kifejezések egymásnak feszülésekor bármely fél „győzelme” egyidejűleg a kommunikáció végét jelentené. Paradox módon a legértékesebb információ nem a közös nevező kialakulásakor, a közös nyelvi térben fogant, ugyanis amint létrejön az „adekvát megértés”, a közös mező, szimultán kialakul egy ismeretlen, nem közös térfél is. Valódi információt akkor nyerhetnénk, ha ennek a számkra elérhetetlen térfélnek az okkupációja megtörténne.

Lotman rendszerében a dinamikus modell segítségével ártérmezhetőek, a statikus, absztrakción alapuló, „ideális”, valójában holt kultúrafelfogások. A kultúra fejlődésének menete aszerint változhat, hogy milyen más struktúrából eredő erővonalak keresztezik: jelen esetben Lotman elsősorban a tudati szférával való „ütközést” érinti. Így a haladást előidézheti egyfelől a folytonosság, ami a tudati szférában bizonyos prognosztizációkhoz köthető, másfelől a véletlen is egyfajta „ágens”, amely „robbanás” formájában realizálódik.

Egyes kultúraszférák fejlődése (pl. technika) előre látható, míg más területeken (pl. művészet, tudomány) az innovációk inkább váratlanul történnek. A kétfajta dinamikához és felfogásukhoz különböző értékítéletek kapcsolhatók, így a robbanáshoz az eredetiség, míg a robbanás imitatoraihoz a középszerűség párosul. Valójában a kétféle fejlődéskoncepció nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő és feltételező összetevői a történelmi folytonosság szerkezetének. Tehát a robbanás csak a mai fogalmaink szerint jelent egyfajta destruktív tendenciát, megnyilvánulása az egyes emberben lehet ugyan a norma szemszögéből érthetetlen, azonban valódi értelme tágabb kontextusban és perspektívában fontossá válhat.

A kultúra fejlődése során mind a fokozatoság, mind pedig az ugrásszerű robbanások nem csupán egymást felváltó periódusokban figyelhetők meg, hanem szimultán is: mint egy és ugyanazon mechanizmus szinkronikus struktúrájának egymást stimuláló alapelemei.

Lotman a szöveget is mint dinamikus struktúrát képzelel el, szemben a tradicionális felfogással, amely szerint a szöveg időben és térben izolált rendszer. Szerinte az emlékezet az az összekötő kapocs, amely az időbeliség síkjának bevonását lehetővé teszi. Így a múlt a szövegbelső emlékezet és a szövegkülső (befogadói) emlékezet metszéspontján jelenik meg a műalkotásban, amelyben a jövő is mint a potencionális lehetőségek tárháza benne rejlik. Így ismét tercier szisztémával állunk szemben: egyfelől az emlékezet által dinamizált múlttal; a jelenel, amelyben a különböző idősíkok átszelik egymást, s a jövővel mint lehetséges választási alternatívák kínálatával, melyek immár egybekapcsolódnak nem csupán az alkotás, hanem a befogadás szintjén is.

A lotmani kultúra-, illetve szövegfelfogás külön kérdése az adott rendszerek működésének és állandó előrehaladásának problémája, amit az információs érték növekedése biztosít. Az időben való előrehaladást mindig valamilyen választás generálja, a választás realizációja a robbanás pillanatával esik egybe. Minél véletlenszerűbb az adott választás a különböző lehetséges perspektívák széles skálájából, annál nagyobb az információ értéke, hiszen annál több, nem csupán ismeretlen, de új elemmel gazdagítja a rendszert, ami újabb nyitáshoz vezet.

Azonban minden egyes előrelépés a tudat szintjén „hátratekintést” is eredményez, ami a történetnek lineáris, ok-okozati sorrendben való rendszerezését, a véletlenek törvényszerűséggé transzformálását, de egyben az információs érték elvesztését is jelenti. Az információ az értelemképződéssel függ össze, amely a különböző szemantikai terek átfedése eredményeképpen alakul ki. Ezen a ponton érinti Lotman a metaforaképzés kérdéskörét. A robbanással képződő metaforák mint új értelemképződmények mindig individuális eredetűek. A robbanásszerű értelemképződés hagyományosan az „ihlet” kategóriájába tartozik, az előbb tárgyalt retrospektív (másodlagos) megismeréstől tárgya, irányultsága és sebessége is megkülönbözteti.

A különböző szövegek többrétegű keresztveződése alkotja az ún. szemiotikai teret, amely egyfelől tovább osztható, lefordítható és le nem fordítható szövegekre, másfelől a különböző nyelvekkel együtt, egy magasabb szinten a kultúra része. Az organikus szemléletmódnak megfele-

lően, ami az egész koncepciót áthatja, semmi sem létezhet hermetikusan, ezért érintkeznie s egyesülnie kell más rendszerekkel, így a kultúra szemiotikája is csak a nyelven kívüli világgal egy kontextusban képzelhető el.

Tradicionálisan a kultúra értelmezése a természet és a kultúra dichotómiája jegyében történt. Az ember, a kultúra hordozója fokozatosan kivált a természetből, ugyanakkor s nem pusztán fizikailag, de pszichikai tulajdonságai alapján, a természet része maradt. Ezen a ponton válik Lotman koncepciója valóban eredetivé, hiszen egy ősidőktől fogva megválaszoltnak hitt kérdést vizsgál teljesen új szemszögből: az ember kiválását a természetből, s ezzel együtt túlélési képességének okait. Szerinte az ember pusztán fizikai adottságainál fogva nem tudott volna szembeszegülni a nálánál erősebb ragadozókkal. Eszközhasználat sem ad választ arra, miként élte túl az állatvilággal való „találkozásait”. A valódi különbségek a magatartáselemzésből vezethetők le: míg az állatok mindig ugyanazon törvényszerűségek, „rituálék” szerint viselkednek, az emberi lét sajátossága kreatív, előre nem látható megnyilvánulásai-ban rejlik. Ugyanez a kiszámíthatatlanság tette igazán félelmetessé az állatok számára is.

Szűkebb kontextusban, éspedig az emberek közötti interakciók során is megfigyelhetők mind ritualizált, mind pedig a váratlanságot hordozó viselkedésműfaj. A tradicionális, norma szerinti viselkedés és a különös bináris opozíciója azonban leegyszerűsítene a valóságos képet, amelyben – Lotman szerint – az „ostoba”, az „okos” és az „őrült” kerül szembe egymással. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy ostoba az, akinek a reakciói kiszámíthatóak; az okos viselkedése tekinthető normatívnak; kettejük viselkedésének különbsége a szokásformák „alkalmazásának” eltérésében rejlik. Az őrült viselkedésének lényege a normák áthágásában nyilvánul meg.

Az ember tudati világában az álom az a szféra, amely kimeríthetetlen értelmezési tartománya, egyfajta tartaléka és biztosítéka a művészetek létezésének és fejlődésének. A kultúra történetében az álom nem csupán emlékek tárháza volt, hanem különböző próféciák forrásul is szolgált (ezt éppen „időnkívülisége” magyarázza). Az álomfejtés idővel egyre inkább az ön-

megértés eszközévé vált. Lotman szerint az álom struktúráját tekintve is leképezi a művészi gondolkodás mechanizmusát, amely három fázisból tevődik össze: robbanás (információ bevitel), az információ transzformálása (szelekció), emlékezés. Másfelől a művészet kimeríthetetlen volta, egy nála tágabb kontextusba (világba) való beágyazottságában is rejlik. Tehát, ami az egyik rendszer számára motiválatlan, az motívált lesz egy másik mikro- vagy makrostruktúrában. Lotman ignorál mindenféle lezártásgot: legyen az szövegeremtés vagy szövegértelmezés, minden esetben talál olyan alternatívát, amely az adott rendszer határait szétfeszíti és garantálja az elmozdulást.

J AHL KATHRIN

O. M. Фрейденберг: Поэтика сюжета и жанра. Москва, Лабиринт 1977. 445.

A régi mondás szerint a könyveknek is megvan a maguk sorsa. Olga Frejdenberg monográfiája nyolc évig feküdt fiókban, míg végül hosszúságos tortúra után, 1936-ban könyvalakban is megjelenhetett. A szerző kálváriáját a kötet szerkesztője, N. V. Braginszkaja írta meg az utószóiban, rámutatva az évekig tartó megaláztatás szomorú tanulságára: hiába tett a szerző elvi engedelményeket könyve megjelenése érdekében, az akkori tudománypolitikai hatalmasságok nem honorálták az igyekezetet, miként a szerzőnek az a kísérlete sem talált kedvező fogadtatásra, hogy a terminológiát valamelyest is összhangba hozza a hivatalos ideológiával. A szerzőt ért támadásokból egyértelműen kiderül, hogy az ún. bírálók egyrészt nem értették, nem akarták érteni a monográfia alapintencióját, másrészt pedig a korszak monologizáló jellege alapvetően nem kedvezett a tudományos eredmények szakszerű és elfogulatlan megvitatásának.

Ugyancsak az utószóból szerezhetünk tudomást arról, hogy a könyv, amely már 1927-ben elkészült, *A szüzsé és a műfaj szemantikája* címet viselte. A szerző visszaemlékezéseiben sokáig a görög mitológiai nőalak neve után stílusosan úgy emlegette könyvét, mint „Prokris”, amely félreérthetetlen utalás volt az archaikus gondolkodásnak arra a sajátosságára, miszerint a leg-

különbözőbb formai megnyilvánulás mögött ugyanazon értelem húzódik meg: azaz a formai variációk mögött tetten érhető az értelmi invariáns. Vagyis a *Szemantika–Prokris–Poétika* hármassága egyben jelzi a könyv keletkezési stádiumait is. Braginszkaja a könyv keletkezéstörténete kapcsán az alábbi mozzanatokra hívta fel a figyelmet: míg a *Szemantika* szövegváltozatán érződik a fiatal tudós heurisztikus lendülete, és az ebből (is) következő, sokszor pontatlan fogalmazás, illetve Vjacseszláv Ivánov, A. Belij és a futuristák nyelvi hatása (Braginszkaja több tucat olyan mesterkéltné kifejezést gyűjtött egybe cikke lábjegyzetében, amelyek az orosz nyelvű etnológiában, valamint mítosz kutatásban sosem vertek gyökeret), addig a *Poétika* nem mentes a harmincas évek hivatalos ideológiai nyelvhasználatától sem, illetve magán viseli a tanítvány mester iránti – N. Ja. Marról van szó – elfogult tiszteletének nyomait is.

Frejdenberg könyvének tudománytörténeti jelentőségét ma már aligha vonja kétségbe bárki is, a szerző nevét pedig teljes joggal emlegetik Propp, Bahtyin, Vigotszkij neve mellett. Azt a sajátos helyzetet, amelyben Frejdenberg könyve 1927-ben elkészült, mi sem világítja meg jobban, mint a címbe emelt „szemantika” műszó, ugyanis – mint köztudott – egy évvel később 1928-ban jelent meg Leningrádban V. J. Propp könyve: *A mese morfológiája*. Vagyis pontosan egy időben, egy városban dolgozott a két tudós: az egyik a mese morfológiáján, a másik pedig a szüzsé és a műfaj szemantikáján. Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy századunk irodalomtudományi strukturalizmusa a Propp által elindított alaktani kutatásoknak kedvezett (lásd pl. Greimast), míg Frejdenberg szemantikai-mitopoétikai elméletét csak később fedezték fel. Frejdenberg hatása messze elmarad a Proppé mögött.

Frejdenberg arra törekedett, hogy túllépjen az orosz irodalomtudományi formalizmus egyoldalúságán. Könyve első változatának, de a későbbi kiérlelt *Poétikának* is az a legnagyobb tudománytörténeti hozzáadéka, hogy a szerző kísérletet tett (nem eredménytelenül) arra, hogy összekapcsolja a történeti poétikát és a morfológiát az irodalmi formák szemantikai vizsgálatával. Tehát a *Poétika* szerzője már a címváltozással is jelezni akarta, hogy – miként a tudomány-

történeti bevezetőjében fogalmazott – figyelme a „*formateremtő szemantika*” problémája felé irányult. Frejdenberg, aki a poétikát elméletként és irodalomtörténetként fogta fel, a legtöbb és leghatásosabb ösztönzést Usenertől és az angol antropológiai iskolától, a szociológus Lévy-Bruhl-tól, valamint „a szimbolikus formák filozófiáját” kidolgozó Cassirertől kapta. Az oroszok közül négy nevet kell feltétlenül említeni: A. N. Veszelovszkijt, Potebnyát, Marrt és a mítoszkutató Frank-Kamenyckijt. Frejdenberg ugyan elutasította Veszelovszkij szinkretizmuselméletét, viszont elismerte az orosz tudós érdemeit a történeti poétika, kiváltképp az irodalmi formák genezise terén végzett kutatásokban. Potebnya nyelvészeti poétikájának tudományos jelentőségét a szó belső formájáról szóló tanításban jelölte meg. Eszerint az egész későbbi költészet a szó belső formájában (érzéki képpen) mint prototípusban van adva. Frank-Kamenyckijt pedig azért méltatta figyelmére, mert kimutatta, hogy a vallásos szimbolika az archaikus gondolkodás konkrétságának másodlagos átalakítása. A legnagyobb hatást Frejdenbergre kétségtelenül az a Marr tette, aki a nyelvet a gondolkodás és az anyagi kultúra történetével együtt tárgyalta, aki kutatásaiban világosan elhatárolta a formális és szemantikai közelítést, és súlyának megfelelően szerepeltette a világnézeti jelentések elsődleges rendszerét, a *szemantikát*. Frejdenberg úgy véli, hogy a nyelvészet Marnak a nyelvről írott paleontológiai elemzéseit hasznosíthatja, az irodalomtudomány pedig azt, a ma már triviálisnak tűnő felismerést köszönheti a később hírhedtté vált nyelvésznek, hogy a *szemantikának morfológiája* van. Egyébiránt a Marról írott két-két és fél oldalas tudománytörténeti áttekintés egy megírandó Marr-monográfia alapvető téziseit tartalmazza.

Frejdenberg két nagy fejezetben tárgyalja a szüzsé és a műfaj keletkezéstörténetét, melyek közül az egyik irodalom *előtti*, a másik pedig *irodalmi* periódus. Vagyis először azt a szemantikát vizsgálja, amely még nem irodalom, s amely azon az archaikus gondolkodáson alapul, amelyre az *azonosság*tudat, a kollektív „én”-re vonatkoztatott *megszemélyesítés*, illetve a jelenidejű *aktualizáció* jellemző. Frejdenberg alapvető elgondolása, hogy az antik szüzsét és műfajt strukturálisan az osztálytársadalmak előtti ősközösségi tudat formálta, de tartalmukat már osz-

tályalapon gondolták újra. Ezek olyan folklór műfajok és szüzsék, melyek a kultuszból emelkedtek ki, s ennél fogva merev és kötelező formák voltak. Később ezek a szüzsék és műfajok – egészen az ipari kapitalizmus koráig – megőrizték hagyományos formai jellegüket, és strukturálisan a régi folklór örökségre támaszkodtak. A valláshoz és a kultuszhoz való közelségüket a későbbiekben a tradicionalizmus váltotta fel. Az ógörög irodalom Frejdenberg szerint a folklór és a mai értelemben vett irodalom határán áll, ezért itt a leghálásabb dolog tanulmányozni a gondolkodás és a folklór kapcsolatát, valamint az irodalmi formák genezisének problematikáját.

Frejdenberg az ősközösségi világnézet tartalmát és strukturáját az *étekezés*, a *születés* és a *halál* metaforájára vezeti vissza. Az archaikus ember ebben a három nagy metaforában értelmezte az élet jelenségeit, melyekben a szakrális és a profán mozzanatok szétválaszthatatlanul összefonódtak. Ezek a metaforák variálódtak és különböztek kombinációkban irodalmi szüzséket és műfajokat hoztak létre. A szertartás és a mítosz mint a valóság metaforikus interpretációja, megerősíti a metaforát, stabilizálja és legitimálja azt, s ezáltal érvényteleníti korábbi értelmét. Mégis éppen itt, a szertartásokban és a rítusban és a mítoszban készül a metaforák jövőssé váló élete, melyek később ennek az elfelejtett értelemnek egyik képi összetevőjeként fognak funkcionálni. Így kettős folyamat áll előtűnk: egyrészt minden értelem bizonyos struktúrához kötődik, azaz nincs értelem struktúra nélkül, másrészt viszont maga a struktúra, amely az értelem morfológiai oldala, kikényszeríti az értelem megfejtését s maga is új értelmet hoz létre. Így minden jelenség az archaikus gondolkodásban egyszerre nyílt és rejtett formában, önmagának is ellentmondva létezik. Vagyis, minden önmaga és önmaga ellentéte is egyben. A szüzsé és a műfaj az ősközösségi világnézetből alakul ki, amely bizonyos morfológiai rendszer alakját ölti. Amikor ennek a világnézetnek az érteleme érvényét veszti, a régi struktúra új értelem rendszerében tovább él. A metafora a szüzsé és a műfaj leendő formája.

Az irodalom viszont új szemantikából születik, amely belső ellentmondásba kerül az irodalom előtti létezés hosszú útjával. Hogy hogyan jön létre az irodalom mint új „értelmi struktúra”, azt a metaforizáció folyamata mutatja meg:

a szüzsék és a műfajok morfológiája ezekből a metaforákból konstruálható meg, melyek egyrészt az értelem rendszerét (tartalmi koherenciáját) jelenítik meg, másrészt ennek az értelemnek képi konkretizációját adják. A metafora tehát egyszerre közvetíti és kifejezi a konkrét tartalmat. A kép metaforizációja azt mutatja meg, hogy a különböző nyelvi és rituális formák mögött milyen értelem van. A metaforák többsíkúsága, polivalenciája külsőleg színes képet mutat, de ezeket a metaforákat a belső értelem tartja össze. A világnézet egyformán szemantizálta az élet minden szféráját. Az azonosságon alapuló gondolkodás szemantikai egyenlőséget tett a beszéd és a cselekvés közé, s ezzel további döntő hatást gyakorolt szimbiózisukra. Teljesen érthetetlen lenne, hogy miként jön létre egy oszthatatlan rituális nyelvi komplexum, amely csírájában tartalmazza a későbbi irodalmi műfajokat, ha nem vennénk számításba a világnézetet, amely egyedül lehetséges közeg, s amely mind a beszéd, mind a ritus kialakulása szempontjából a leghatékonyabb tényező. Ha ez így van, akkor nem egyik a másikból jött létre, hanem párhuzamosan léteztek egymás mellett. Az ősközösségi ember, miközben néven nevezi a dolgokat, feltámasztja azok lényegét. Így minden szó azonos a cselekedettel.

Frejdenberg az ősközösségi világnézet kialakulását négy szinten vizsgálta: nyelvi-ritmikai vonatkozásban, a rituális cselekedetek síkján, az anyagi tárgyak és dolgok világában, valamint perszonális szinten, melyet szereplőkre és motívumokra bontott. Az ősközösségi szemantikában a rituális cselekvés, a dolog és a szó megbonthatatlan egységet képeztek. Ebben a szemantikában tartalmilag és strukturálisan berne van mindaz, amiből később a *műfaj* születik.

Lényegében mindegyik szint külön-külön is kisebbfajta „dráma” formájában magába zárta a fent jelzett metaforákból kibontható szüzsét. Tehát a valóság világnézeti elsajátítása az ősközösségi társadalomban megteremtette azokat a struktúrákat, amelyek még a régi világnézeti tartalomhoz, illetve értelemhez kötődtek, de miután eltűnt mögülik a régi értelem, az új világnézet és ideológia mintegy bevonult ezekbe a struktúrákba. Így az a helyzet állott elő, hogy, úgymond, régi tömlőbe öntötték az új bort. Az antik szüzsék és műfaj kialakulásának ez a sajá-

tossága magyarázza azt, hogy évezredekken át a tradicionálisizmus, illetve az irodalmi toposzok uralták Európában is a szüzsék és a műfaj kialakulásának történetét egészen az ipari kapitalizmus kialakulásáig.

Összefoglalva a folyamatot, az alábbiakat lehet elmondani: 1. az ősközösségi gondolkodás tartalmilag kialakult és strukturálódott; 2. majd ez az archaikus gondolkodás olyan öntőformákat hozott létre, amelyeket már a szüzsék és a műfajok irodalom előtti potenciális formáinak lehet tekinteni; 3. miután ez a gondolkodás elvesztette tartalmi, az élet jelenségeit hatékonyan magyarázó funkcióját, az irodalmi forma szerepét vette fel.

Az utolsó fejezetben, melynek A szüzsék és a műfaj irodalmi periódusa címet adta, Frejdenberg az epikus műfajok közül a homéroszi eposzokat, valamint a görög regényt tekintette át, a lírai műfajok közül pedig a jambust és az elégiát, valamint a szatírákat és az ódát tárgyalta. Végül A vulgáris realizmus című alfejezetben a görög tragédia és mítosz paródiájaként felfogott antik komédiát és az európai folklór talaján létrejövő irodalmi műfajokat elemezte. Frejdenberg kimutatja, hogy az antik realizmus, amely a profán mindennapok terméke, változatlanul a mítoszon alapul és a metaforikus jellegből táplálkozik, s az osztálytudat ebbe építi be a maga világnézeti normáit, továbbá ez a realizmus az élet alantas és komikus oldalát tüzi pellengére, hordozója pedig az alul lévő néposztály. Ezeket az oldalakat olvasva nemegyszer volt az az érzésünk, hogy Bahtyin karnevalizáció-elméletének egyik orosz ihlető forrása áll előttünk.

A kötet zárótanulmányát I. Peskov írta *A mítosz retorikája a poétika műfajában* címmel, melyben a szerző kísérletet tesz arra, hogy Frejdenberg elméletét a nyelvet használó ember nézőpontjából retorikailag olvassa.

NAGY ISTVÁN

Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. Санкт-Петербург, Летейя 1995. 370.

„A bahtyinológia problémái” sorozat első kötete az évtized elején jelent meg ezen a címen: *M. M. Bahtyin és a XX. század filozófiai kultúrája.*

Az itt ismertetésre kerülő kötet – *Bahtyinológia* – második a sorozatban, s a közelmúltban már napvilágot látott a harmadik kötet is, amely az előző kettőhöz hasonlóan, különböző tárgyú tanulmányokat közöl orosz és külföldi szerzők tollából, valamint eddig ismeretlen szövegeket magától Bahtyintól.

A kötet címe egyrészt azt mutatja, hogy Bahtyin személyére épülő egységes tudomány van születőben, másrészt pedig jelzi azt a Bahtyin-kutatók körében egyre határozottabban megfogalmazódó igényt, hogy megtalálják az értelmezők által különböző maszkok mögé rejtett Bahtyin igazi, egységes arcát. A szerkesztői előszó is azt hangsúlyozza, hogy az utóbbi évek bahtyinológiai kutatásában észrevehető fordulat állt be, amennyiben a korábban tapasztalható elvont metafizikai kérdésekről átkerült a hangsúly a hermeneutika problémáira, s Bahtyin úgy áll az ezredvég olvasója előtt, mint a legjelentősebb orosz hermeneutikai gondolkodó.

Ennek a hangsúlyváltásnak tudható be, hogy amíg korábban az idős tudós szöveg- és beszédelméleti jegyzetei álltak a kutatások középpontjában, addig az utóbbi időben a fiatal Bahtyin művei iránti fokozott érdeklődés figyelhető meg. De általában is elmondható, hogy nőtt Bahtyin népszerűsége, bizonyára nemcsak a közelmúltban ünnepelt centenárium okán. A kötet szerzői közül többen, kiváltképpen a tudománytörténészek rámutattak arra, hogy a Bahtyin iránt mutatkozó fokozott érdeklődés egyik oka, hogy az orosz tudós életművének egész szellemisége egybeesett a XX. század utolsó harmadában a tudomány irányadó áramlatával, azzal a fordulattal, amely a szellemtudományok különböző területein volt tapasztalható. A nyelvtudományban ez a változás a nyelv logikai vizsgálatától a nyelvészeti pragmatika felé mutat, a bölcséletben pedig azzal a típusú gondolkodással jellemezhető, amely szakít az analitikus filozófiával, és a megértés, valamint az értelmezés hermeneutikájára fordul. De bizonyára szerepe volt a tudományos paradigmaváltás természetében, illetve a kibontakozó új világlátás epistemológiai konzekvenciái iránti érdeklődésnek is. Ezzel kapcsolatban hangsúlyozza az ismert kutató, V. L. Mahlin, hogy Bahtyin a gondolkodást visszavezette az egzisztenciális tapasztalatra, és erre építette az ún. „részvevő” új tudó-

mányt. De kedvez a Bahtyin iránti érdeklődésnek az is, hogy az ezredvég gondolkodásában a „magyarázó” paradigmát minden jel szerint a „megértő”, a monologizáló pedig a párbeszédre épülő váltja fel.

Minden örökség elsajátítása – így a Bahtyiné is – az adott intellektuális környezet szükségletei szerint történik. Ezért nincs mit csodálkozni azon sem, ha esetleg Bahtyin posztstrukturalista „kisajátításával” találkozunk. B. Gaszparov mutatott rá legújabb könyvében arra, hogy olyan bahtyini fogalmak mint az „idegen szó”, a „dialogizmus”, a „karnevalizáció”, a „heteroglosszia” ma a nyugati posztstrukturalizmus alapszókinchéhez tartoznak. Bahtyint nyugaton posztstrukturalista kontextusban tárgyalják, és úgy állítják be, mint aki a nyelvészeti strukturalizmus és az irodalomtudományi formalizmus bírálatával megnyitotta az utat a művészi és a kulturális szövegek „dekonstrukciója” előtt.

A kötet elején egy Bahtyinnal 1971-ben készített, lengyel nyelvű interjú orosz fordítása áll, a címe: *A nagy időben*. Az interjú szövege a polifónikus regény, illetve a Dosztojevszkij-monográfiában bevezetett „nagy idő” fogalmát járja körül. A szöveget olvasva nem lehet nem meghallani csaknem harminc év távlatából is az interjú aktuális felhangjait. Bahtyin ugyanis azt hangsúlyozza, hogy a dialógus nemcsak Dosztojevszkij regényeiben, de általában is elvileg befejezhetetlen és lezárhatatlan. A nagy orosz író elutasít minden végleges megoldást. Az ő szólama csak egy a sok közül, mert regényeinek világában nincs mindenképp felett álló eszme. Dosztojevszkij példát mutat – mai szóhasználattal élve – az uralkodó diszkurzus lebontására is. Életműve azt bizonyítja, hogy semmi sem vész el a „nagy időben”, mert minden korszakban új meg új értelmet nyer minden korábbi emberi alkotás. A sokszólamúság olyan univerzális elv, melyet az interperszonális dialógusban is csak részlegesen ragadhatunk meg.

Sz. Sz. Horuzsij az *Ulysses* posztmodern olvasatát a „karnevalizáció” bahtyini kategóriájára vezeti vissza, és elemzését poétika és antropológia, stílus és személyiség homológiájára alapozza.

A nálunk is jól ismert N. K. Bonyeckaja két tanulmánnyal és egy olyan szöveggel szerepel a kötetben, amely Bahtyinnak a szerző és a hős viszonyát tárgyaló fiatalkori írásához fűzött szó-

vegmagyarázat. A kommentár külön érdeme a század eleji német neokantiánusok (H. Cohen, P. Natorp, W. Windelband, H. Rickert és T. Lipps) és a fiatal Bahtyin szövegeinek „összeolvasása”, amelyből egyértelműen kiviláglik a Bahtyin esztétikáját alakító német hatás (mindenekelőtt az „esztétikai szimpátia” elmélete). Itt keresendő a szöveg mint személyiség koncepció forrása is.

Az első tanulmányban Bonyeckaja a bahtyini perszonális hermeneutikát a gadameri (európai) tárgyorientált hermeneutikával szembeállítja. Többek között a nyelv példáját hozza fel, amely az egzisztencialista Bahtyinnál mélyen perszonális és dialogikus, Gadamernél viszont nem a titkok közvetítője, hanem maga a megjelenő lét, ahol végbemegy a tulajdonképpeni megértés. A másik tanulmányában (*M. Bahtyin esztétikája mint a forma logikája*) a szerző arra a következtetésre jut, hogy Bahtyin az élet és a forma ellentétét a sokszólamú regény dialogikus („polilogikus”) formájában oldotta fel.

A R. A. Jevtusenko és V. V. Pronyakin szerzőpáros arról értekezik, hogy a nyelvi kívülállás (*nyelvi másság*) teszi lehetővé a megértést és az interpretációt is. Az olasz Augusto Ponzio (*A „Mátság” Bahtyinnál, Blanchotnál és Levinasnál*) azt bizonyítja mindhármójuk esetében, hogy az „én” és a „Másik” találkozásának ugyancsak a nyelv a színhelye. V. L. Mahlin mentalitástörténeti tanulmányában (*A harmadik reneszánsz*) az „orosz elleneszmét” mint gondolkodástörténeti alternatívát tárgyalja. A húszas évek filozófusait úgy aposztrofálja mint a „kijózanodás” nemzedékét, mivel szakítani tudtak az „orosz eszme” szakrális vonásaival. Nina Perlina *Dialógus a dialógusról* címmel V. Vinogradov nyelvészeti és Bahtyin metalingvisztikai koncepcióját mint eltérő rendszereket tárgyalja. N. D. Tamarcsenko V. Rozanov hatását mutatja ki a fiatal Bahtyinra, V. I. Tyupa pedig (*Az esztétikai diszkurzus architektónikája*) azt vizsgálja, hogy a bahtyini megnyilatkozáselmélet mennyiben mozdíthatja elő az esztétikai diszkurzus jellegéről szóló aktuális vitákat.

A kötet talán egyik legérdekesebb tanulmánya az a szövegtöredék, amelyet a szerkesztők az amerikai szerzőpáros, G. S. Morson és C. Emerson *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* című könyvéből emeltek ki. A szerzők meggyőzően bizonyítják, hogy amikor Bahtyin előnyben ré-

szesítette a prózát mint műnemet a lírával vagy a drámával szemben, akkor ebben voltaképpen a *mindennapi élet ontológiája* iránti érdeklődése nyilvánult meg. Az a meggyőződése, hogy az „élet prózáját” esztétikailag kell megérteni, és a „próza életében” (a regény művészi világában) lehet és kell meghaladni.

A kötetet recenziók, illetve N. M. Bahtyin filozófiai hagyatékából közölt írások zárják, melyek sejteni engedik, hogy a külföldre szakadt idősebb testvér hasonlóan kiváló tehetségű gondolkodó volt.

NAGY ISTVÁN

M. Л. Гаспаров: *Избранные статьи*. Москва, Новое литературное обозрение 1995. 477.

Aki Mihail Gaszparovot csupán verstani munkái alapján ismeri, annak ez a válogatott cikket tartalmazó kötet bizonyára némi meglepetést okoz. Ha azonban a könyv végén található *válogatott bibliográfiát* tekintjük át, amely verstani, általános poétikai, antik irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanulmányokat tartalmaz, megállapíthatja, hogy imponálóan sokoldalú tudósról van szó, aki műfordítóként is tiszteletet parancsoló teljesítménnyel büszkélkedhet. Oroszra fordította és tudós kommentárokkal látta el – példának okáért – Pindarosz ódáit, Ovidius elégiáit, Ciceró szónoki traktátusait vagy Arisztotelész *Poétikáját*. Kétújságos tanulmányt írt *M. M. Bahtyin az orosz kultúra történetében* címmel, és ő fedezte fel az orosz tudományosság számára a moszkvai B. J. Jarhot is, aki az orosz strukturalista és szemiotikai gondolkodás előfutára volt a húszas években. M. Gaszparov három monográfiát is írt az orosz és európai verselés történetéről, valamint megjelentetett egy kiváló népszerűsítő munkát az alábbi címen: *Az orosz vers 1890–1925 között. Kommentárok*. Kétségtelen, személyében az orosz verstan és költészet-történet kiváló ismerőjét, valamint a nagy műveltségű klasszika-filológust tiszteli az oroszországi és európai russisztika.

Az életmű egészét reprezentáló kötet olvasója újfent meggyőződhet arról, hogy M. Gaszparov *nem tartozott* semmilyen irodalomtudományi vagy poétikai *iskolához*, és maga sem volt iskola-

alapító, jóllehet verstani munkái széles körben ismertek. A tartui szemiotikai iskola törekvéseivel szimpatizált, de elfogultságait fenntartásokkal fogadta (lásd visszaemlékezését a Lotman emléke előtt tisztelgő kötetben). M. Gaszparov olyan *tudósegénység*, aki sosem engedett az irodalomtudományban is érvényesülő korporációs törekvések csábításának.

Harmadik tulajdonsága ismét csak olyan erény, amely egyre ritkább. M. Gaszparov *filológus* a szó hagyományos és nemes értelmében. Nem teóriákat épít, hanem mindig a szöveg felől indul el, s csak olyat ír le, amit a filológia eszközeivel meggyőzően bizonyítani is tud. Megállapításai mögött ott érezheti az olvasó a páratlan filológiai erudíciót. Mi sem áll távolabb tőle, mint az a „parafilológia” (az ő szava), amely az egyik szöveget a másiktól magyarázza, a klaszszikusokat pedig „nulláról”, erudíció nélkül olvassa (lásd ugyancsak a fent említett Lotman kötethez írt előszavát).

Módszerét „immanens verselemzésnek” nevezi, mert nem szívesen lép túl az adott szöveg empírikus határain. Feltehetően ezzel magyarázható az is, hogy a remiszenciák és a szövegallúziók, az utalások és a költői idézetek óvatosságra intik. Aligha tévedünk, amikor azt gyanítjuk, hogy ebben a tartózkodásban szerepe van annak a bizalmatlanságnak is, amely az irodalomtudományi intertextualitás konkrét gyakorlatának: a parttalanságnak szól. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy felfüggeszti szövegmagyarázó érzékenységét, ha a szövegben intertextuális relációkra bukkan. Ellenkezőleg, igazán elemében – érzésünk szerint – ott van, ahol valódi filológusi oknyomozó munkát végezhet.

Végül még valamit. Úgy gondoljuk, hogy a szerző a bőség zavarával küszködhetett a kötet összeállításakor. S jóllehet ő a legilletékesebb abban a tekintetben, hogy mit válogat be, illetve mit hagy ki, mi, olvasók legfeljebb csak sajnálkozhatunk, hogy nem láttuk viszont a kötetben is egyik-másik tanulmányát, melyet valamikor folyóiratban olvashattunk. E sorok írója így van egyebek között *A metrum szemantikája a fiatal Paszternáknál*, illetve az *Első olvasás és újraolvasás: a versbeszéd szukcesszivitásának tynanovi értelmezéséhez* című tanulmányokkal. Az említett két cikk jó példa arra, ami a kötetben szereplő írásokat is jellemzi: Gaszparov a

legártatlanabbnak tűnő verstani kérdés mögött is rátalál a *szemantikára*, valamint olyan általános kultúrtörténeti és kultúrszemiotikai problémákra, melyek rendszerint még a szakmabeliek figyelmét is elkerülik.

A kötet három fejezetből áll: az első verstani tanulmányokat, a második konkrét verselemzéseket, a harmadik pedig XX. századi orosz költőkről, illetve a latin irodalom klasszikusairól, Catullusról, Vergiliusról, Horatiusról és Ovidiusról szóló pályaképeket tartalmaz. Már ebből a vázlatos ismertetésből is kitűnik, hogy Gaszparov olyan verstannal foglalkozó tudós, aki elméleti következtetéseit mindig konkrét szövegek tanulmányozásából vonja le, vagyis a verselésről tett megfigyelései és a verselemzések egymást egészítik ki. Egyébként – mutatis mutandis – ez a viszony jellemzi a verstanos és verselő Brjuszovot, valamint Belijt is. Ugyanis mindketten akkor fordultak a verstan elméleti kérdései felé, amikor saját versírói gyakorlatuk válságából keresték a kivezető utat. Brjuszovról például megállapítja, hogy a verset író költő azt valósította meg a gyakorlatban, amit az elméletíró a verstannal foglalkozva felismert. Beljre is érvényes ez a megállapítás, hiszen ő is konkrét verstani és költészettörténeti tanulmányainak köszönheti, hogy feltárta az orosz verselés fehér foltoit, és saját kísérletező költészetében olyan verselési újításokat vezetett be, melyek a szimbolisták után jövő költőnemzedékeket is jótékonyan inspirálták.

Ugyanakkor – Brjuszov és Belij verstani munkáit összehasonlítva – Gaszparov arra a következtetésre jut, hogy a forradalmár újtító, aki a XX. századi orosz verstani gondolkodást korszerű alapokra helyezte, nem Brjuszov, hanem A. Belij volt. Tanulmányában Gaszparov a fiatal Belij verstani cikkeit szembesíti a húszas évek végén írt monográfiával (*A ritmus mint dialektika és a Bronzlovas*). Mint köztudott, Belij korai cikkei, így a preformalista *Költészet és kísérlet*, *Az orosz négyosztagos jambus jellegzetességeiről*, *Az orosz költők ritmusának összehasonlító morfológiája*, valamint egy Puskin-vers elemzése, amelyben Belij már a prestrukturálista leírás erőnyeit csillantja meg, *A szimbolizmus* című kötetben jelentek meg 1910-ben. A korai és a kései Belijt is a ritmus kérdései foglalkoztatták. A ritmust – szemben a metrummal – elsődlegesnek tekintette, s míg a

metrumban absztrakt sémát látott, a ritmuson ettől a szabálytól való rendezett eltérést értett. Míg *A szimbolizmus* tanulmányaiban a neokantiánus filozófia hatása érezhető, a ritmusról írott, 1929-es monográfiájában viszont Belij egykori szellemi kalandja, az *antropozófia* köszönt vissza. A neokantiánus hatás a vershez való analitikus közelítést eredményezte, és ösztönzést adott ahhoz, hogy Belij az empirikusan adott formai elemek felől haladjon az értelem felé, tehát kívülről befelé, s így tárta fel a vers szempontjából releváns „ritmikai alakzatokat”. „A ritmus mint dialektika” mögött viszont az a feltételezés áll, hogy az anyagi világot az egységes szellem mozgása hatja át. Ebben a kései írásában fordított úton jár, ugyanis a mű megismételhetetlen értelme felől halad a forma felé, vagyis belülről kifelé. Módszere: szintetikus. Ennek a korszaknak olyan fogalmak lesznek a kulcsszavai, mint a „ritmikai gesztus” vagy „az értelem intonációs gesztusa”. Az intonációnak Belij szerint kettős szerepe van: egyfelől közvetíti a költői hang megismételhetetlen egységét, másfelől pedig értelemalkotó és értelemhordozó funkciója van.

Ez a fejezet az orosz négy, illetve hatszótagos jambikus verselésről szóló tanulmányokon kívül tartalmazza még a Brodskij-versek rímképleteit vizsgáló cikket, valamint az orosz tizenhárom szótagos szillabikus verselésről írott tanulmányt, amelyben Gaszparov kimutatja, hogy a szillabikus verselés nem volt idegen az orosz nyelv szellemétől, továbbá a szótagszámláló hangsúlyos verselésre való átmenet Tregyiakovszkij esetében német kulturális hatásra történt (azaz a nemzeti verselés nemcsak nyelv-, hanem kultúrafüggő is), végül pedig megállapítja, hogy az átmenet elnehezítette a metrumot, de megkönnyítette a szintaxist. A kötött versbeszéd – paradox módon – a nyelvi korlátok alóli felszabadulással járt.

A verselemző M. Gaszparov számára az igazi kihívást a modern líra ún. „hermetikus szövegei” (220.) jelentik (a szerző ilyennek látja Mandelstam *Mert nem tartottam...* című korai versét). Olyan szövegek, melyek értelme nehezen hozzáférhető, ugyanakkor – s Gaszparov erre mutat példát – alapos filológiai munkával a feltárt értelem az olvasóhoz is közel hozható. Eljárása helyességéről – különös módon – többnyire úgy győződik meg, hogy „elmeséli” a verset, amely egyenlő azzal, hogy szétszedi, majd a rejtett,

belső értelem szerint összerakja azt. Ugyanis Gaszparov nem adta fel azt az elvet, miszerint a modern versek is a logika és az értelem mentén íródtak. A szövegmagyarázatban ennek az értelemnek ered a nyomába.

A fent említett Mandelstam-versről, melynek „nyitó kulcsát” maga a költő „dobta el”, egyenesen azt tartja, hogy az „játék az olvasóval” (219.), ugyanis a költő úgy invitálja együttalkotásra az olvasót, hogy először a betű szerinti olvasatra vezeti rá, majd arra készíti, hogy innen maga jusson el a konnotatív jelentéshez. Szerinte Mandelstam bonyolult asszociációs versei két ellentétes szövegalkotó eljárás szerint készülnek: vagy addig „bonyolítja” a költő az egyszerűnek tűnő asszociációkat, míg nem az olvasó „elnehezített” értelemmel találja magát szembe, vagy ellenkezőleg, a már megírtból „töröl”, vagyis kiiktatja az értelmileg fontos összetevőket (a *Kő* versei pl. így alakulnak át töredékekké). Az eredmény mindkét esetben ugyanaz.

Máskor annak jár utána, hogy miként készüldhetett a vers. Brjusovtól utolsó, kísérletező korszakából választott szöveget, amelyről megállapítja, hogy a vers képi rétege a „zaum” (észlogikán túli értelem) „szabálytalan szabályai” alapján szerveződött. Hlebnyikov *Istenek* című darabja viszont már a „zaum”, úgymond, klaszszikus mércéje szerint készült fonetikai kísérlet az „istenek nyelvének” (=költészet) megalkotására. A világ mitológiájának egyik állandó témáját – az istenek halálát – Hlebnyikov eredeti módon egy gyerekjáték (a „kiszámoló”) műfaji előképében dolgozta fel. Az ugyancsak bonyolult Cvetajeva-szöveg (*A levegő poémája*) elemzése során arra tesz kísérletet, hogy miközben felfejti a rejtett szüzsé értelmi szálait, egyúttal kijelölje az utat a költő retorikájának feltérképezéséhez. Ennek a retorikának az összetevőit az ellipszis, a gradáció, a párhuzamosság és az anakoluthon poétikájában jelöli meg.

Az utolsó fejezetből két tanulmányt emelünk ki: *Marina Cvetajeva: a mindennapok poétikájától a szó poétikájához, illetve A költő és a kultúra (Oszip Mandelstam három poétikája)*. A pályakezdő Cvetajeva naplószerű líráját a korabeli „moszkvai költészet” hátterére vetíti rá, majd innen elindulva a szerepjátszó líra felé, arra mutat rá, hogy miként került el a fiatal Cvetajeva a szalonköltészet csapdáit. Az érett költő legfőbb al-

kotói eljárásának viszont a szövegek fonetikai szerveztségét tartja, ugyanis a „hallás után” dolgozó Cvetájevánál a vers értelmének igazolása többnyire a paranomázia hangtani eszközeivel történik. Mandelstam három alkotói korszakát a poétika és a kultúra összefüggésében tekinti át. Az egész életműről készült pályakép legtöbb újat mondó fejezetei azok a részek, ahol a költő alkotói módszerét vizsgálja, különös tekintettel Mandelstam témavariációira: az „ikerhajtásokra”.

M. Gaszparov könyvét az egyetemi filológiában tanár és diák egyaránt haszonnal forgathatja.

NAGY ISTVÁN

Wolf Schmid: *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. München, Wilhelm Fink Verlag 1991. 364. – **Вольф Шмид: Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина”**. Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета 1996. 371.

A hamburgi egyetem professzorának 1991-ben németül, majd 1996-ban – az eredeti német kiadás valamelyest átdolgozott változatának fordításaként – oroszul is megjelent munkája Puskin prózai oeuvre-jének legjelentősebb posztstrukturalista újraértelmezései között tartható számon. Puskinnak az 1830 őszén, néhány hét leforgása alatt írt, a *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélései* című novellafüzére aligha véletlenül került az utóbbi évtizedekben a „klasszikus” orosz irodalom iránti érdeklődés középpontjába. A novellák enigmatikussága, a próza szűkszávúsága a Belkin-elbeszélések recepciótörténetének állandóan visszatérő fogalmai; mégis – láthatóan – csak a posztmodern elbeszélői kánonok eszköztelensége vagy a posztstrukturalista irodalomtudomány felől nézve váltak a Belkin-novellák az irodalom, a puskinai poétika metatextusaivá.

Tény, hogy a „klasszikus” orosz irodalom kritikájának makacs beidegződéseit, avítt kánonjait romboló olvasatok a nyolcvanas–kilencvenes években nem az orosz (oroszországi) irodalomtudományi iskolákban jöttek létre: az olvasatok érvényességének korlátait az újraéledő ideologi-

kus beszédmódok mellett az is rögzítette, hogy az orosz egyetemi körökben (is) az irodalomtudomány egyetlen közös nyelvivé váló hermeneutikai diszkurzus csak nehezen volt képes a XIX. századi irodalom szövegvilágának közelébe jutni. Leginkább azonban az akadályozta meg az olvasatok korlátainak feloldását, hogy a hermeneutikai diszkurzus orosz változata elsősorban a századforduló esztétikai filozófiája felé fordult, és igyekezett mindenfajta folytonosságot megszakítani az orosz irodalomtudomány formalista-strukturalista-szemiotikai hagyományával.

Wolf Schmid Puskin-monográfiája a nemzetközi russzisztika egyik csúcsteljesítményeként az orosz irodalomtudomány történetének is jelentős eseménye, a kötet kiadója pedig egyenesen biztosítéka annak, hogy a tanulmányok szerzőjének tétéleivel és módszereivel mind több reménybeli kutató ismerkedhet meg.

A kötet első része a posztstrukturalista russzisztika egyik központi problémáját, a vers/próza dichotómiát igyekszik új szemszögből megvilágítani, úgy vetve fel a kérdést, vajon létezik-e a vers-próza kettősségből levezethető szövegsemantikának puskinai változata. Az elméleti bevezető éppen ezért a Belkin-elbeszélések poétikája körül a századforduló óta nem csendesedő viták (Gersenzontól Vacuro 1981-es új szövegkiadásáig) rendszerező összefoglalását éppúgy feladatának tekinti, mint a hatvanas évek óta kidolgozott olvasásemelések (Lotman, W. Iser) újraértelmezését a Puskin-kutatáson belül.

A Belkin-elbeszélések kettős (verses-paradigmatikus, illetve prózai-lineáris) olvashatóságának vizsgálatakor Schmid kérdések sorát hagyja megválaszolatlanul. Feltétlenül igaza van akkor, amikor a kettős olvashatóságnak azt a változatát, amelyben a versszerűen rendezett, a prózai linearitást megbontó paradigmátikus jelentésegységeket szöveg- és szűzsészervező eljárásokként határozza meg. Amikor azonban ezt a kettős olvashatóságot funkcionálisan felbontja az *olvasás* és a *szövegszerveződés* analóg jelenségeire, figyelmen kívül hagyja azt, hogy az efféle felbontás mögött felsejlő iseri konstrukció („az implicit olvasó”) nem helyettesíthető be a vizsgált poétikai rendszer puskinai változatával. A nyitottan hagyott kérdés kétféle vezet: vagy el kell vetnünk a puskinai változat fellelhetőségére

tett kísérlet(ek)et, vagy azt kell feltennünk, hogy az olvasási módok közötti váltások eljárásaival nem ehhez a kérdéshez kerülünk közel. Elgondolkodtat, hogy Wolf Schmid szövegvizsgálati módszere e tekintetben nem annyira a hivatkozott irodalomtudományi és kritikai formákból eredeztethető, mint inkább abból, az egyébként csak a kötet második, műelemzéseket tartalmazó részében idézett Ejchenbaum-tanulmányból (Путь Пушкина к прозе. 1923.), amelynek evolutív költészet/próza-váltását Schmid az egyes szövegeken belül érvényes olvasási/szövegszerződési rendszerré alakítja át. Schmid tehát indirekt módon azt bizonyítja, hogy a Belkin-elbeszélések verses-paradigmatikus olvasásmódját rögzítő elmélet mögött voltaképpen irodalomtörténeti kategóriák rejtőznek.

A kérdések ekkénti megválaszolatlansága azonban inkább a monográfia érdemének tekinthető. A Puskin-monográfiát előkészítő Schmid-tanulmányok szöveginterpretációs eredményei már sejtették, hogy a szerző műértelmezéseivel járult hozzá meghatározó módon az irodalomtudományi és puskinológiai diszkurzusokhoz. Az elemzések sorából mindenképpen ki kell emelnünk *A kopsoróképzítő* és *A hóvihar* című elbeszélések értelmezéseit, de a szóbeli kisformák, frazeologizmusok és a vers/próza kettősség kapcsolatát vizsgáló, a monográfia exkurzusaként megírt *A kapitány lánya*-elemzés is egyfajta fordulatot jelez a Puskin-próza értelmezéstörténetében. Schmid ezekben az interpretációkban jut legközelebb ahhoz az általa a bevezető részben paradoxnak nevezett jelenséghez, amely szerint a versszerűen viselkedő szublimináris (a szónál kisebb) szövegszegmensek mentén felfejtett ekvivalenciasorok válnak elsődlegesen szüzséalakító tényezőkké. Éppúgy meghatározó az az észrevétel, amely szerint azokban a Belkin-elbeszélésekben, amelyekben viszonylagosan meggyengül a szöveg verses-paradigmatikus belső utalásrendszere (*A postamester*, *A lövés*, *A paraszkiasszony*), az intertextusok azonosíthatósága növekszik meg jelentősen. A puskinai szándék itt érhető igazán tetten: a Belkin-elbeszélések ugyanis egyértelműen a XIX. század első évtizedeinek (a novellára vonatkozó) olvasói kánonját igyekeznek lezárni; Bürgertől Walter Scotton át Victor Hugoig Karamzintól Besztuzsevig követhető az a szövegvilág, amelynek „átrásán”

Puskin dolgozik. Az elbeszélések belső ekvivalenciáinak és idézetszerűségük lényegi azonoságának megjelölése teremti meg Schmid interpretációjának revelatív erejét, amely újabb kérdések sorozatát indítja el: sikerül-e a Belkin-elbeszélések tulajdonképpen tárgyában (megszabadulva a szociológiai vagy az életrajzi vizsgálatok tévútjaitól) az irodalomról beszélő irodalmat fel-lelni? Schmid mindenesetre úgy látja, hogy az elbeszélések első kiadásában Puskin nem egyszerűen a szöveg dokumentumjellegét kívánta erősíteni akkor, amikor önmagát – ráadásul csak monogrammal jelölve: „A. P.” – nem az elbeszélések szerzőjeként, hanem kiadójaként nevezte meg: a szerző többszörös eltüntetésével a szövegek egymásra utaló, rejtett allúzióira kívánta irányítani a korabeli és a későbbi olvasók figyelmét.

Az olyan hermetikus értelmezéssel szemben, amely mindig egy „értelmi vonalat” igyekszik újraolvasva, reinterpretálva tökéletesíteni, a Schmid által javasolt *költői olvasás* a narratív szöveg által betöltetlen helyeit, a cselekmény motívátlan (nem oksági) kapcsolatait a *szó művészetével* – trópusok, frazeologizmusok realizálásával, intertextusok asszimilálásával, allúziók teremtetésével, nem irodalmi műfajok beemelésével stb. – tölti fel, olyan többdimenziós értelmi konfigurációt létesítve, mely egymással aszimmetrikus rendszerek együttműködését feltételezi. Ez a poétika Puskin *in absentia* pszichologizmusával és azzal a szubjektum fogalommal függ össze, amely szerint az ember „kimondhatatlan”. A „költői” és „szó-művészeti” – szemben a narratívval és a mimetikussal – egyfajta mágikus nyelvhasználat továbbélését engedi meg: szinkretizmust a modern próza keretében.

A kötet második, elemzéseket tartalmazó része olyan lenyűgözően széles teret nyit a novellák és a Puskin-próza értelmezése számára, amely mindenképpen ellenáll a teoretizálás lehetőségének. Az elemzések elolvasása után válik világossá, hogy a monográfia első része sokkal inkább a Schmid-féle szövegelemzési módszer kidolgozására tett kísérlet, s nem elméleti rendszer. A szerző azóta közzölt munkáiban már körvonalazódik az itt még lezáratlan elméleti konstrukció: Schmid egy egységes XIX. századi orosz prózaelmélet kimunkálása, a kánon-átrásokon és az intertextualitáson alapuló prózapoétika

felé indult el, s úgy látja, Puskin e téren is a múlt századi orosz „nagy elbeszélés” tradícióinak kezdeményezője.

HERMANN ZOLTÁN

Pálfi Ágnes: Puskin-elemzések (Vers és próza). Budapest, Akadémiai Kiadó 1997. 205.

Mint ahogyan a főcím és az alcím eltérő jellege is sugallja, Pálfi Ágnes kismonográfiájában a műértelmezés és a műfajelmélet kettős célját tűzte maga elé. Az alcím nem egyszerűen a művészi szövegek két alaptípusát mint egymással szembenálló struktúrákat jelöli, hanem utal az irodalomtörténet azon jól ismert megállapítására, mely a műfajok tekintetében Puskin életművét a líra felől, átmeneti műfajokon keresztül, a próza irányába haladó folyamatként kezeli. A könyv felépítése is ezt az ívet követi: az elméleti bevezető (I.) után két Puskin-vers elemzése (II.) következik, majd a *Jevgenyij Anyegin* narrációs kérdései (III.) és a *Borisz Godunov* műfaji sajátosságai (IV.) kerülnek vizsgálat alá, s végül a kötet záró fejezete a *Belkin elbeszéléseinek* alakí és elbeszélői téridő-szerkezetét írja le és használja interpretációs bázisnak (V.).

A könyv azokat a vers- és prózabeli szövegjelenségeket tárja fel, melyek a lineáris, csupán szintaktikailag tagolt olvasatot újabb rendező elvek alá vetik, ezáltal szemantikailag más vagy többletértelmet adva a szövegnek. Ezen rendező elvek megértése teszi lehetővé a Puskin-szövegek mélyebb jelentésrétegeinek feltárását.

Nem arról van azonban szó, hogy a szerző a fenti műveket egy azoktól független elméleti apparátus működtetése érdekében, mintegy illusztrációként használja. Hiszen – amint az a bevezetőben is elhangzik – nemcsak a XIX. század második felének, valamint a XX. század első harmadának olyan alkotói, mint Dosztojevszkij, Tolsztoj, valamint Cvetajeva és Ahmatova tartják idősről, megfjítésre váró és rájuk nagy hatást gyakorló szerzőnek Puskin, hanem az orosz formalista iskola jeles irodalmárai (Tinyanov, Zsirmunszkij, Ejchenbaum, Jakobson) is „sorra visszanyúlnak Puskinhoz, az ő műveiben fedezvén fel azokat a poétikai alapelveket, melyeket a huszadik század művészi

gondolkodása már anyanyelvként kapott készen és formált tovább.” Elmélet és elemzett anyag itt tehát kerek egésszé zárul: konkrét irodalmi művek vetnek fel olyan elméleti kérdéseket, amelyek megválaszolásával kulcsot kapunk ezen szövegek alaposabb megértéséhez.

I. 1. Az első, elméleti alapokat lefektető fejezet tudománytörténeti áttekintéssel, összefoglalással indul, melynek első fázisában a szerző „összefoglaló ismertetést” nyújt az orosz formalista iskola négy olyan tanulmányáról, amely a kötet tematikáját tekintve alapvető fontosságú: 1. Ju. Tinyanov: *A versnyelv problémája*; 2. O. Brik: *Ritmus és szintaxis*; 3. V. Zsirmunszkij: *A vers elmélete*; 4. B. Tomasevszkij: *Vers és ritmus*.

A formalista iskola verscentrikusságát Zsirmunszkij haladja meg a *tematikus kompozíció* fogalmának bevezetésével: a tematika a lírai és a prózai művekben más-más formaszinten helyezkedik el; a próza szűzséskompozíciója vizsgálható önmagában is, míg a versben a tematikus felépítéssel egyidejűleg szerveződik a szómatéria is.

A *metrum* és a rím versbeli szerepét Tomasevszkij és Tinyanov megfigyelései helyezték új megvilágításba: a metrum nem elvont szabályszerűség, hanem a szintaxis felől vizsgálható, és progresszív-regresszív tulajdonsággal bír (elvárási-megvalósulás).

A formalista iskola kitágította a metrika fogalmát mindazon kérdésekre, melyek a művészi szó hangalakjával összefüggenek. Így Zsirmunszkij arra a megállapításra jutott, hogy a szómatéria *aktív* a ritmikai szerveződésben, hiszen a metrikai szisztémában az elemek csak helyzetük azonossága folytán hasonulnak, a rím azonban tartalmi kapcsolatot teremt köztük.

I. 2. Az elméleti áttekintés második fázisában megismerkedhetünk Lotman és Szmirnov azon elképzeléseivel, melyek szerint a művészi próza nem azonos a közönséges beszéddel vagy strukturálisan egyenértékű a költészettel (Lotman), illetve hogy míg a versben a hangzó oldal rendezettségé maga alá rendeli a szemantikai struktúrát, a prózában fordított az irány.

Szmirnov elképzelésében költészet és próza egyazon művészi eljárás kétfajta realizációs lehetősége: mindkét szövegtípus alapfeltétele a *visszatérő beszéd (rekurrencencia)*. A költői szövegre a különböző síkok (grammatika, tartalom stb.) kö-

zötti rekurrencia jellemző, míg a próza sajátja a síkokon belüli visszatérés. A költői nyelvben tehát e síkok között kölcsönös függésvizony alakul ki.

Lotman koncepciója szerint a prózai struktúra jellemzője a szövegegységek metaforikus összekapcsolódása, szemben az ekvivalens szövegegységek ismétlődésének versre jellemző ritmuselvével.

Fontos végül a – mindkét tudós által felvetett – szöveg és a realitás (referenciális univerzum) viszonyának kérdése. Lotman hangsúlyozza a művészi próza irodalmon kívüli kontextusba ágyazottságát, vagyis szemben a verssel, e modelláló szisztémát nyitottnak tartja. Szmirnov a vers és a próza eltérő sajátosságait abban látja, hogy a vers a realitást befejezettnak ábrázolja, de meghaladja annak finalitását, kiinduló állapotába téríti vissza, míg a próza a kiindulópont megkettőzésével definiálja a világot. (Az eltérés tehát a tárgymegevezés referenciális értéke közötti különbségben ragadható meg.)

I. 3. A könyv szerzője tehát máig is érvényesnek tekinti a formalisták azon alaptézisét, miszerint a vers esetében a jelentésképződést a *metrikai elv* irányítja. A *Blok Pokrasznyeli i gasznut szupenyi* kezdetű versét elemezzé mutatja be, hogy milyen szemantikai információöbletre tesz szert a vers a ritmus által: a metrum átrajzolja a szóhatárokat, ezáltal új, plusz lexémákat képez; a sorok közötti grammatikai paralelizmusok, a vers ritmuskompozíciója átszemantizálja a vers lexikáját.

Mivel tehát a vers ritmusmodelljében a „grammetrikailag” egyenértékű elemek szinonímákként foghatók fel, a nyelvi forma referenciális szintje kezdetől absztrakt. A prózában viszont az egymásnak ellentmondó elemek metrikai rendezőelv híján nem hasonulnak egymáshoz, s párhuzamos ismétlődésükkel a szöveg grammatikai-retorikai keretétől függetlenedő diszkrét sorok képződését indítják el. E sorok létrejöttének rendezőelve, az értelemképződés mechanizmusa rejtett, műfajszemantikai áttételű. Továbbá, a versben a metrikai impulzus szukceszív időteret hoz létre, melynek lényege a megszakítatlan folytonosság, melyet a szó egymemű anyagformája tölt ki (az egymemű anyagba a szünet is beletartozik!), ezzel szemben a próza elbeszélő szavának anyagformája csak látszólag

egynemű, a prózai szó generálta tér-idő minduntalan megszakad, és az így kialakuló hiánystruktúrája révén a tér-idős valóságmozgás olyan szegmentumaira tesz utalást, melyek kívül maradnak a verbalizált narratív formán. A próza tehát narratív összekapcsolja a lét verbálisan és nem verbálisan megnyilatkozó szféráit.

Pálfi Ágnes *Dosztojevszkij: A játékos* című kisregényének adekvát olvasatát is csak a mű sajátos kronotoposzáának ismeretében tartja lehetségesnek. („A múltban elvetélt jövő mint poétikai alapgondolat...”) Elemzése, melyben a mű első bekezdését vizsgálja, kimutatja, hogy a mű tér-ideje megkettőződik: „tisztán elkülöníthető a múltbeli történéssel szinkrón és a retrospektív elmélkedő fázis”. Az egymásra következő mondatok téma-réma dinamizmusának elemzésével és a szövegrész szimultán szerkezetének leírásával mutatja be, hogyan kapcsolódnak a szöveg önálló tér-idő szegmentumai a motivikus-tematikus szinteken, és hogy miként hidalja át és telíti információval az olvasó a szöveg szakadásait; ezen perspektívában Pálfi szerint a líra mint már az alkotás folyamatában átstrukturált szöveg, az epika pedig mint a befogadó által átstrukturálendő szöveg fogható föl.

II. Az epika számára a nyelv többszólamú beszédként adott (lásd alaki, elbeszélői, szerzői fenomének elkülönülése). A líra ellenben nem a parole (saussure-i értelemben) realitására, hanem a langue *aktivizálhatóságára* támaszkodik. A vers ritmusformájában a langue és a parole elvont dialógusa ölt testet. A lírában az alakszerűség nem redukálható a lírai hős fogalmára, a költői életművek egészét viszont a beszédművek sajátos rendszerének tekinthetjük, melyben a motívumismétlődések biztosítják az alak (költői személyiség) egységét. A líra feladata nem más, mint a szubjektív értelemtulajdonítás és a nyelvi jelentés közti konfliktus feloldása. M. Bahtyin azon megállapítását, hogy „a bennem lakozó nem én, vagyis a bennem lakozó lét valami több, mint ami én vagyok”, Pálfi úgy érvényesíti a líra esetében, hogy annak lényegét a lét énné változtatásában, a kettő közötti tér-idős distancia feloldásában látja. Puskin *Tan na bregu* kezdetű négy sorosát (1) és *Primetj* című versét (2) elemezve állapítja meg, hogy a líra szukceszív ritmusmodellje vagyis sajátos kronotoposza összehangolja a valóság elkülönülő tér-idő szeg-

mentumait (1), valamint azt, hogy – a Blok-verstől eltérő módon – a Puskin-szöveg (2) esetében a metrum a *strófafékezés metrikai-kompozíciós szintjén szemantizálódik*.

III. Pálfi Ágnes elemzése megmutatja, hogy a *Jevgenij Anyegin*ben az alakí és az elbeszélői tér-idő viszonya a *strófa*kompozíció segítségével jelenítődik meg, melynek eszköze a lineáris epikai és a ritmikus versbeszéd variálása). A strófák belső felépítése különböző narratív funkciókat tölt be, így a versforma a szűzsé metanyelvi olvasatát adja. „A versforma sajátos szintaxisa (...) összekapcsolja az éppen zajló események naturalis valóságsszintjét és (...) szimbolikáját (...) A szűzsé *modellszerűsége* így (...) nyilvánvalóbb, mint a prózai epikában (...)”

IV. A *Borisz Godunov* esetében a könyv szerzője különleges műfaji sajátosságokra hívja fel az olvasó figyelmét. A voltaképpen drámai kronotoposz jellemzője itt az idő megkettőződése az olvasói tudatban, a lét nyílt és rejtett szféráira való hasadása, minek következtében az idő múlásának a cselekményben nincs többé drámai tétje. A két főhős (Grigorij és Godunov) külső-belső (pszichikai) mozgásának nincs kronotopikus találkozási pontja, nem jelennek meg egyszerre a színpadi térben. Az esemény sorok párhuzamosan futnak, s a dráma „szcenikailag tárgyasuló kronotoposzában a térbeliség válik uralkodóvá.” Puskin montázsszerűen összekapcsolja a párhuzamosan zajló jelen idejű eseményeket, „dramaturgiájában a párbeszéd szemantikája múltat és jövőt vetít egymásra”. Pimen alakjával megjelenik a tér-idő ciklikus ismétlődésének szakrális eszméje is, mely keresztezi Godunov tetszórának világi jelen idejét. Az igazi dráma nem a külső dialógusokban jelentkezik, hanem a hősök monológjainak *belső dialogikusságában*. „A megélt léthelyzetek sokkal inkább az olvasó vagy a néző élményében, mint az alakok közvetlen aktivitásformáiban állnak össze egységes drámai szituációsorrá. A *Borisz Godunov* variabilis ritmusformáit, a váltakozó verses és prózai szegmenseket is e kettős (...) drámai elv állítja narratív perspektívába.”

V.1. Puskin prózáját illetően Pálfi szembe helyezkedik M. Drozda azon véleményével, mely szerint e művek hangját, modernségét az elbeszélő *kommunikatív szituáltságának* homogenizáló ereje biztosítja. Pálfi az ősi és modern

elbeszéléstípus eltérést abban látja, hogy az előbbiben a történet azonos az elmondással, az utóbbiban viszont „egyenértékű narratív funkcióvá növi ki magát annak jelzése is, ami a szó szintjén kívül reked az ábrázoláson”; a történet itt már nem evidencia, a narráció az *alakuló létet* modellálja. A *Belkin elbeszéléseiben* az elbeszélő kváziművészi tevékenységével ezen alakuló lét felé fordul, s az olvasóval a személyes rácsodálkozás élményét osztja meg.

V.2. A *Lövés* elbeszélője számára a konkrét beszédhelyzetek nem maszkok, hanem olyan ábrázolt létszituációk, amelyek a korábbi eseményeket retrospektíve szűzséépítő alakí perspektívába helyezik. Az elbeszélői narráció Silvio és a gróf alakí elbeszélését összekapcsolja: az elbeszélői biográfia a történetessort a maga homogén tér-idejében szűzsév transzformálja.

V.3. A *Postamester* narrátorának „elbeszélői szituáltsága” absztraktabb, a kváziírói elbeszélői attitűd itt túlsúlyba kerül az alakival szemben. Az elbeszélő monologikus alakállapotát az olvasóval való dialógus igénye kompenzálja. Az elbeszélés egyetlen dialógusa (Virin – Minszkij) lényeges a végső szemantika kirajzolódása szempontjából, mert bár a cselekmény kezdetén közös a hősök külső tér-ideje, képtelenek egymással a tényleges dialógusra. Továbbá, a tétközlő fiú eredeti példázatának egységes (ciklikus) tér-idejéhez képest a puskinai modellben a tér-idő kettészakadt: Virin csak lopva pillanthatott be a pétervári arisztokrácia világába, s Dunya számára sem lehetséges többé a visszatérés.

V.4. A másik három elbeszélés (*A hóvihár*, *A koporsókészítő*, *A parasztruhás kisasszony*) abban különbözik a fent említettektől (V.2.; V.3.), hogy a szövegmodell és a modellálható valóság egymásba átfordítható, mert az alakí elbeszélő bennük nincs hozzákötve a fabuláris szint lineáris perspektívájához, ezért e három mű tematikáját a művészi látásmód hasonlatossága közelíti egymáshoz. A *hóvihár*ban úgy jön létre sajátos szűzsé, hogy a *pszichológiai*, a *természeti*, a *történelmi* és a *mindennapi* tér-idő keresztezi egymást, egymásba hatol. A *koporsókészítő* fabuláris szintű olvasata látszólag semmitmondó, ám fontos poétikai jelentéssel bír: egy erősen jelenlévő köznapi perspektívát jelez Prohorov álomszűzséjével szemben, mely erős pszichologizmusával már-már homogenizálja a képzelt és a valóság tér-

idejét. A szimbolikus síkon azonban fantaszti-
kum és realitás nem választható el (lásd pl. a
cégtábla vagy az ezüstlakodalom). A narrátor itt
a reális külső és a pszichológiai belső történéssor
kettősségének alaki létélményét, heterogén tér-
idő képzetét közvetíti. „A *parasztruhás kis-
asszonyban* a konfliktushelyzet, az alakok jellem-
rajza, de maga a szüzsé is a heterogén tér-idő
élményének vígjátékába illő komikumából táp-
lálkozik.” Az elbeszélést az teszi egyedülállóvá a
ciklusban, hogy a heterogén tér-idő homoge-
nizálását nagyrészt alaki kompetenciába vonja.

A kötet végén található válogatott bibliográfia
hasznos támpontként szolgálhat a narratológiai
és a műfajpoétikai problémák iránt érdeklődő
kutatók számára. A szövegvégi jegyzetek nem
csupán a formális filológiai tájékozódást segítik,
de számos, az elemzett Puskin-szövegekhez
kapcsolódó kutatói koncepció világos, tömör
áttekintését is nyújtják.

BÖRZSÖNYI PÉTER

Михаил Вайскопф: Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. Москва, Радикс 1993. 590.

Mihail Weisskopf monográfiájában – *Gogol szüzséje. Morfológia. Ideológia. Kontextus* – „a gogoli alkotói hagyaték egységes művészi egész-
ként felfogott értelmezési kísérletét” tűzi ki
célul. Gogol művészetének belső egységét –
Andrej Belij nyomdokain haladva – az író
korai és későbbi műveinek olyan összehasonlítása
révén kívánja feltárni, melynek során különös
hangsúlyt kap a szimbolikus elemek mélyszerkezeteként
felfogott egységes szüzsé vizsgálata. Ennek
érdekében vizsgálat tárgyává teszi nemcsak a
végleges változatként ismert szövegeket, hanem a
pizskozatokat, Gogol legendás „füzeteit”, az egyes
szövegek korábbi variánsait, továbbá az író
didaktikai és publicisztikai munkáit, valamint széles
körű levelezését is.

A tételezett egység szervező erejének Gogol
„kulturális-ideológiai orientációját” nevezi. A
morfológia tehát nem a cselekményszerkezet
jelentésére vonatkozik, hanem egy olyan archetipikus
séma kirajzolására, melynek hátterében egy másik
értelmezési tradíció áll, nevezetesen a

vallásfilozófiai és a szimbolista kritikából ismert
receptió. Weisskopf úgy csatlakozik egy jelentős
metafizikai és teológiai Gogol-olvasathoz, melynek
legkiemelkedőbb képviselőiként Volinszkijt,
Gersenzont, I. Annyenszkijt, Cszjevcszkijt, Zeny-
kovszkijt, a szimbolistákat, K. Mocsulszkijt tartjuk
számom, hogy velük ellentétben elveti a tézist
Gogol abszolút lojalitásáról a pravoszláv egyház
iránt. Weisskopf hatalmas mennyiségű és szerte-
ágazó intertextuális anyag feldolgozása által
éppen azt igyekszik bemutatni, milyen hatással volt
Gogol munkásságára, főleg fiatalabbkori írásaira a
„konfesszió kívüli” teológia és teozófia, a neo-
platonikus hagyomány, a gnosztikus metafizika
és a világirodalmi romantika misztikus töltete
(Grigorij Szkovoroda, Jakob Böhme, John Pordedge és
Claude de Saint-Martin; Goethe, Schiller, Hoff-
mann, Tieck, Novalis, Milton, Water Scott).

A megközelítés tehát kettős – morfológia a
művek világa szintjén, ideológia a kontextusok
szintjén. Ennek következményeként az alaktani
szempontból kötött funkciójú szimbólumokat és
tematikus asszociációkat a szerző tudatosan
kiemeli az eredeti szövegathárokból, és segítsé-
gükkel különálló, sajátos virtuális-tematikus
„művekre” bontja az életművet. Ez teszi lehető-
vé számára, hogy – már csak részben Belijt kö-
vetve – úgy szakaszolja Gogol alkotói munkás-
ságát, mint egy hatalmas szerzői „egoszöveget”,
és úgy ragadja meg annak fejlődéstörténetét,
„Gogol szüzséjét” (és nem a műveket), hogy a
szimbolikus és a tematikus egységek síkján ta-
láljon párhuzamokat a misztikus gnoszticizmus,
külön kiemelten: az európai és az orosz szabad-
kőművesség világlátásával. Így lesz elképzelése
szerint az életmű legjelentősebb és egyben leg-
komplexebb tematikus egysége – az ember útja és
célja ezen az úton –, ez egyben az a nézőpont is,
amely a szabadkőműves beavatásrítus felé nyitó
értelmezői gyakorlatot igazolja.

Az iniciáció útja az „ösztönember” autodekon-
strukciójától a kiteljesedő „bölcesség”, a „szelle-
mi-lelki feltámadás” felé vezet. Ezt az úton való
haladás dinamizmusának és a cél, az eszme stati-
kusságának antinómiájából adódó, a szabadkő-
műves hagyomány eklektikus természetének meg-
felelő utat kezd meg Weisskopf olvasatában az
ifjú Gogol, amikor megírja az *Esték egy gyikany-
kai tanyán* elbeszéléseit. A „küzdelem” alaktani
szempontból is megfelel a misztikus beavatás

szimbolikus szerkezetének, melyben az ambivalens, a „szép” és a „jó” alakjait is magukra ölteni képes segítő-akadályozó „proto-antagonisták” – az Anti-Szófia, az egykori „vulgáris Aphrodité” alakjának a népi démonológiával is kapcsolatban álló leszármazottai – szinte kötelező szerepet kapnak „az úton elinduló” megpróbáltatásaiban. Általában véve a monográfia szerint Gogol művészetének csúcspontja az *Esték* és a többi karneváli színezetű korai elbeszélés, míg a „szüzsé” további alakulása során „hanyatlással” kell számolnunk.

Ennek kezdete már a *Sponyka*ban és a *Vijben* tapasztalható. *Sponyka* képtelen megőrizni magában a „cél tudatát”, és ezáltal immár inverz, „apofatikus” logika szerint szerveződik a szöveg teleológiája is; illetve Homa Brutnak, noha talán tudná is, „mi a dolga”, még sincs esélye semmilyen cél elérésére. Ez együtt jár az oldott-komikus szkáz szerepének csökkenésével, a későbbiekben a szkáz lényeges átalakuláson megy keresztül, és az új elemként megjelenő *pátosz* egy újabb tematikus síkot implementál a későbbi elbeszélések szövetébe, melyet Weisskopf *didaktikai* elemként határoz meg. Következnek a *Mirgorod* köznapi történetei, majd a pétervári ciklus, és ez Weisskopf olvasatában már egy újabb, még-hozzá „degradációs” etap. A *közpönyegben* vagy a *Holt lelkekben*, különösen a második kötet fennmaradt részeiben noha továbbra is előfordulnak misztikus elemek (Az *arckép* szövegvilágát kifejezetten egy metafizikai perspektíva mozgatja), a didaktikus „helyek” szaporodása okán Weisskopf arra a következtetésre jut, hogy bár Gogol művészetének eszmei-ideológiai szerkezete továbbra is összeegyeztethető a misztikus tradicionalizmus „önátalakító”, „önmegtisztító” mechanizmusával, de a várt üdvözítő eredménytől Gogol egyre távolabb kerül. Az életmű említett három tematikus szakaszának (a „misztikus-démonikus” elbeszélések, a kisemberek „céltalan” történetei, valamint a patetikus elemekkel tarkított, „tanítói” hangvételű szövegek) egymásra következése egybeesik a fiatalkori levelezésében antiklerikális érzelmeket is hangoztató Gogol közeledésével a hivatalos pravoszláv egyház felé. Ugyanakkor Weisskopf véleménye szerint, egyre erősebben beavatkozik az írói „én” is a művekbe, így pl. Akakij Akakijevics „nem találna helyet” a pétervári hivatalnokélet gogoli szövegvilágában, „magához Gogolhoz távozik”.

Itt érezheti talán a legerősebben a monográfia olvasója, hogy a felvetett gondolat sokkal több pólussal rendelkező pretextuális háttérrel is megengedne a Weisskopf által ajánlottnál (bár éppenséggel az sem szerény), kiváltképp, ha olyan allúziós lehetőségekre gondolunk, mint a „szövegvilágát elhagyó hős” motivikus kiterjeszhetősége vagy *Az őrült naplója* fináléja, annak minden távolra mutató szimbolikájával egyetemben.

A gogoli művek késői hőse elvesztett célját „magában Gogolban” találja meg. A kör bezárul. A kreatív művészi formák és tartalmak visszatérnek alkotójukhoz, és így – a misztikus szertartás logikája szerint – Gogol azért „nem érhet cél”, mert önmaga lett a cél, az „eszme locusa”. Az esztétikaitól az etikai felé való elmozdulás ilyen radikális kiélejtése és az alkotói önelemzés „statikusnak” ítélese lehet az oka annak, hogy az író egész teljesítményét Weisskopf végső soron a degradáció történeteként értelmezi. Könyvének végső konklúziója akár így is hangozható: Gogol – „szüzséje hőseként” – saját papíron teremtett hősei sorsára jutott.

A nagyon is konkrét és aprólékos intertextuális egyezések vizsgálatából az interpretációs alapelv okán többnyire hiányzik magának a szövegnek az elemzése, szemantikai és diszkurzív szintjeinek differenciációja – több összevetés alkalmával a szerző egyszerre akár tíz-tizenkét sor terjedelmű részleteket is idézni kénytelen, oly nagymértékű a *szó- és szószerkezet* kölcsönviszonya *helyett* a *tematikus citációra* és az önmagában vett *textémára* való orientáció. Ez a könyv egyik hiányossága. Mint ahogy az is, hogy túlságosan egy bizonyos pretextuális körre – a gnosztikus tradíciót folytató szerzőkre – támaszkodik, helyenként kifejezetten preskriptív módon. Mindezek ellenére – vagy éppen ez okból – Mihail Weisskopf monográfiájának kétségtelen értéke inspiratív jellegéből, a feldolgozott források polemikus szintéziséből fakad. Ha ehhez hozzávesszük az eredeti konceptualizációt és sok, mindmáig viszonylag szűk kutatói körben hozzáférhető forrásanyag részleteinek publikálását, a monográfiát nem csak az orosz irodalmároknak és kultúrtörténészeknek lehet ajánlani, hanem mindenkinek, aki a romantika korával és a hozzá kapcsolódó eszmei irányzatokkal foglalkozik.

Mark Szlonyin: *Dosztojevszkij három szerelme*. Fordította Pálfalvi Lajos. Budapest, Palatinus Kiadó 1997. 293.

Könyv- és nyomdatörténeti kuriózumot tart kezében az olvasó. Szédítő belegondolni, hány közreműködő – fordító, korrektor, kiadó – felelősségének, érdektelenségének leheletfinom összjátéka szükségeltetik ahhoz, hogy egy könyvtábla többszörösen hibás legyen. Mark Szlonyin ugyanis nem létezik, a szerző valódi neve: *Mark Szlonyim*. Azonban a tipográfus is részt kért könyvkiadásunk emblemikus művéből. Négy ovális arckép látható az író világtól némiképp távoleső színszimbolikájú világoslila alapon. Dosztojevszkij egyik kései, 1880-as portréját három hölgy arcképe veszi körül. A baloldali, világossárgára retusált medalionban az író második felesége, Anna Grigorjevna Sznyitkina látható, míg középen lent, világosrózsaszínben az első, Marja Dmitrijevna Iszajeva. Naivan azt gondolhatnánk, hogy a jobboldalon halványan kékelőn nem szerepelhet más, mint az örök barátnő, Apollinarija Prokofjevna Szuszlova. Azonban rejtélyes okok miatt ide nem Dosztojevszkij, hanem Nyekraszov szeretőjét, a megejtő szépségű Avdotya Panajeva képét montírozta a tipográfus.

Mark Szlonyim könyve megjelent oroszul, angolul, franciául és héberül. Természetesen mindegyik kiadó közölte a szöveg „holdudvarát”, a tudományos igényességet szolgáló gazdag és terjedelmes jegyzetapparátust és a nagy műgonddal összeállított, kilencvenkét tételes bibliográfiát, valamint tiszteletben tartották a szerző feleségéhez, Tatyjánához írt ajánlását is. A magyar kiadásból mindez elmaradt. Azonban óvnam az olvasót, hogy látszólag kézenfekvő, mégis elhamarkodot párhuzamot vonjon egy másik, közelmúltban megjelentetett könyvészeti lidércnyomással, Henry Troyat Dosztojevszkij-monográfiájával. A két emigráns orosz literátort ugyanis nem lehet egy geológiai korszakban említeni. Mark Szlonyim kitűnően képzett, nemzetközileg (főleg az angol nyelvterületen) méltán elismert ruszista, úttörő gondolatokat megfogalmazó komparatista. Nálunk politikai okok miatt nagyon kevesen ismerhették meg műveit, ezek a mai napig szinte hozzáférhetetlenek. (Hogy én mégis eredménnyel járhattam,

azért Sajó Györgynek, a koppenhágai Királyi Könyvtár munkatársának mondok köszönetet.)

Szereptévesztés lenne a szerző munkásságának részletesebb méltatásába bocsátkozni, azonban reményeim szerint egy rövid összefoglalás talán ellensúlyozza első itthoni kiadásának méltánytalanságait.

Mark Szlonyim 1894-ben született Novgorod-Szeverszkijben. Irodalmi és filozófiai tanulmányait a szentpétervári és a firenzei egyetemen végezte. Az októberi forradalom után a bolsevizmus elől Franciaországba, 1941-ben a fasizmus elől az Egyesült Államokba emigrált. Párizsban vált elismert irodalomtörténésszé és oktatóvá – francia, belga, jugoszláv, cseh egyetemeken tanított orosz irodalmat. „Professor Slonim” az Államokban magasra ívelő karriert futott be, és a hatvanas, hetvenes években – bár időközben áttelepült Svájcba és itt is hunyt el 1976-ban – már a kor egyik vezető amerikai ruszisztájaként tartják számon. Kritikusan kiemelik munkáinak módszertani tisztaságát, filológiai alaposágát, komoly nyelvi felkészültségét (E. J. SIMMONS; New York, 1964.) és leginkább azt, hogy irodalomtörténeti hidat épített a XIX. századi orosz irodalom nagyjai és a szovjet periódus alkotói, elsősorban Bulgakov, Platonov, Paszternak, Szolzsenyicin életműve közé, valamint irodalomtörténeti szempontok alapján értékelte a „harmadik emigráció” származat kiadványait (H. E. SALISBURY; New York, 1969.). A gazdag életműből elsősorban pályájának második felében, a Yale és az Oxford University gondozásában megjelent köteteket tartják a mai napig is referenciaértékűnek: *The Epic of Russian Literature: From its Origins through Tolstoy* (New York, 1950.), *Russian Theater: From the Empire to the Soviets* (New York, 1961.), *From Chekhov to the Revolution: Russian Literature 1900–1917* (New York, 1962.), *The Soviet Russian Literature: Writers and Problems 1917–1977* (New York, 1977.).

A Szovjetunió ideológusait azonban nem ezekkel, hanem korai, oroszul írt műveivel bőszítette fel: *Русские предтечи большевизма* (Berlin, 1922.), *От Петра Великого до Ленина* (Berlin, 1922.), *Портреты советских писателей* (Párizs, 1933.) – és ebben a sorban egy igazi különlegességre is bukkantam – *Spartaco e Bela Kun* (Firenze, 1920.)... Ezek magyarázzák, hogy

otthoni recepciója jegesen szűkszavú és ellenséges. Alekszej Szurkov szemére veti, hogy politikai eldöntéseitől vezetve torzképeket rajzol, hamisan értékeli az októberi forradalom utáni időszakot, hiszen annak irodalmát a teljes hanyatlás korszakaként látta (Литературная Энциклопедия. Т. VI. Москва, 1971.).

Szlongyim munkásságának fontos vízvonalstója Dosztojevszkijről írt monográfiája (*Три любви Достоевского*. New York, 1953.). Előtte meglehetősen szerteágazó publicisztikai, műfordítói, szerkesztői tevékenységet folytatott, de könyvének angol nyelvű megjelentetése után (*Three Loves of Dostoevsky*. New York, 1953.) figyelmét kizárólag a XX. századi szovjet-orosz irodalom kutatásának szentelte.

*

Különös, hogy a *Három szerelem ...* előszava egy pályakezdő irodalmár bocsánatkérő stílusában íródott, az első szárnypróbálgatás illúzióját kelti. Azonban a kötet magabiztos vonalvezetése, az olvasó figyelmét töretlenül biztosító finom ritmusváltások rutinos irodalmárt sejtetnek. Valóban, a hatvan felé ballagó Szlongyim három év intenzív kutatómunkáját összegzi monográfiájában, és tudása legjavát adja munkája szakmai (és nem utolsósorban piaci) sikeréhez. A tükörsimára csiszolt stílus, a mérnöki pontosságú kompozíció már önmagában rendkívüli meggyőzőerővel bír, ezért a gondolatmenet metodikai hajszálrepedései szinte észrevehetetlenek, és megvallom, értékezésével kapcsolatos homályos fenntartásaim csak második olvasáskor formálódtak bennem tételes ellenérvekké.

Szlongyim munkája három elméleti alappillére épül. A szerző úgy véli, hogy az orosz irodalom kánonjába a valódi, súlyosan patológikus Dosztojevszkij helyett az író özvegye és „a hamis nyomon sarkában lóholó életrajzírók” által többszörösen retusált, árnyékok nélküli ikon került. Másrészt azért fontos az író szerelmi életének részletes analízise, mert enélkül szinte interpretálhatatlanná válik a maga korában rendhagyó életmű, amelyben jelentős, bár nem kizárólagos szerepet játszanak a szexuális defektusok. Szlongyim ennek megközelítéséhez a freudi pszichoanalízist tekinti (bár nem

minden fenntartás nélkül) a leginkább hiteles módszernek.

Tanulságos a fentieket tételesen is értékelni. Ami az író retusált portréját illeti, Anna Dosztojevszkaja valóban megcsonkított, megsemmisített dokumentumokat, komoly károkat okozva ezzel a Dosztojevszkij-filológiának, azonban nem valamiféle rafinált mítoszépítési szándék, hanem a jámbor szerelem és a féltékenység vezette (*Дневники*. Москва, 1923.; *Emlékeim*. Budapest, Európa 1989.). Ugyanis eleve reménytelen és anakronisztikus lett volna egy szentéletű sztarecet ábrázoló ikonnal kísérletezni, és ezt Anna Grigorjevna tudta leginkább. Szentpétervárott már 1865 táján gonosz szóbeszéd tárgya volt Dosztojevszkij állítólagos pedofíliaja. A hetvenes évek második felében a liberális lapok „hivatalosan” is kérdőre vonták a sacer morbusban szenvedő alkotót, miért vonzódik ilyen feltűnően a patológikus jelenségekhez. De az igazi ösztűz halála után kezdődött. Az író rókaelkű barátja, Nyikolaj Sztrahov Tolsztojhoz írt 1883-as levelében betegesen kéjsóvár, gonosz és irigy szörnyetegnek festi le Dosztojevszkijt, aki bizonyosan önmagáról mintázta az Odülakót, Szvidrigajlovot és Sztavrogint. A széles körben ismerette vált nézetet egy műkedvelő elmegyógyász könyvnyi terjedelemben igyekezett tudományosan is alátámasztani (В. Чиж: *Достоевский как психопатолог*. Москва, 1885.). Legfeljebb nyugaton, Szlongyim olvasóközönsége hitte, hihette azt, hogy Dosztojevszkij egyenlő Zoszima atyával, Oroszországban senki sem.

Az a tétel is vitatható, hogy Dosztojevszkij világában a szexus bemutatása szokatlanul mérezt volna. Gondoljunk arra, hogy a kor ponyvairrodalmának kedvező motívuma a liliumtípi-rás, a rosszlányok világa és az elődök, Poe és Balzac vagy a kortársak, Flaubert és Zola műveiben is szép számmal akadnak nem éppen leányszobába illő részletek. Az elátkozott költőkhöz képest (Szlongyim sejtet egyfajta Baudelaire-párhuzamot) Dosztojevszkij kifejezetten szemérmes alkotó. Igaz, világában a szexuális devianciák megjelenítése a regénybeli szereplők jellemét is minősíti. Mégis tartózkodnék attól, hogy démoni hőseit (pontosabban ezek egy csoportját) egyszerűen szexuálpszichopatáknak aposztrofáljuk, akik cinikus nyíltsággal tizenéves gyereklányok karjaiban lelik meg az élet ér-

zéki örömeit, és ösztönéletük elferdülését álságos teóriákkal teszik színpadképesé. Kérdéses ugyanis, hogy pusztán a nemiségről van-e itt szó, és nem valamiféle metafizikai lázadásról, amelyet a természeti, a társadalmi törvényeket kihívóan felborító érzékiség álarca mögé rejtett az író. Nem szerencsésebb-e a freudi pszichoanalízis helyett a hatalom akarásának adleri vagy a testi szerelem misztikus-metafizikus felfogásának rozanovi nyomvonalán haladni? És ezen a ponton már nemcsak Szlonyimmal, hanem Freuddal és iskolát teremtő tanulmányával (*Dosztojevski und die Vaterötung*. München, 1928.) szükséges vitatkoznunk.

A kötet tudománytörténeti hátterének ismerte segíti Szlonyim felfogásának jobb megértését. A tengerentúlon az ösztönélet korlátlan hatalmat hirdető (vulgár)freudizmus az ötvenes években vált tudományos slágerré. A szerző enged a korabeli közönségigénynek – bár nem elvtelenül vagy fenntartások nélkül –, s a freudi módszer egyedül üdvözítő voltát terminológiájával is érzékelteti. Szerencsére Szlonyim nem azonosul maradéktalanul a választott módszerrel, nem terheli túl elméleti fejtegetésekkel a szöveget. Az életrajz andalító hömpölygését fejezetenként csak egy-egy alkalommal szakítja meg valamely elméleti kitérő. Az első részben az Oidipusz-komplexus, a másodikban a szadizmus és a mazochizmus, a harmadikban a pedofília motívumát tárgyalja. A szerző szárnyaló feltételezése szerint Dosztojevszkij személyiségének patológikus repertoárja ennél jóval szélesebb (promiszkuitás, impotencia, pszichoszexuális infantilizmus, fetisizmus).

Külön szót érdemel a kötet faktuális Janusarcúsága. Nem csúsztatásokról beszélnek, inkább az adatok többszörös átstrukturálásáról. Szlonyim jól tudja, hogy a képlekeny nyersanyagot, a biografikus adatokat az interpretáció avatja tényekké. A kompozíció és a koncepció kerekdedsége érdekében nem tesz mást, mint az adatokból újabb és újabb interpretációkkal újabb és újabb tényeket formál. Eljárását híven tükrözi a könyv címe és szerkezete. Dosztojevszkijnek nyilván nemcsak három szerelme volt, ezért a szerző nem is definiálja, mit is ért szerelmen. Ha ugyanis az emelkedett, testetlen vonzódást, rajongást, akkor Avdotya Panajeva, Alekszandra Schubert és Anna Korvin-Krukovszkaja jelentő-

ségét, hatását is értékelní kellett volna. Ha azonban a testi kapcsolat a mérvadó, akkor az író számára az „amor diaboli”-t jelentő Marfa Brown a meghatározó. A hajlékony adatkezelési technika veritas duplex jellegének azonban maga Szlonyim is áldozatul esik. Könyvének második harmadát Apollinarija Szuszlova ihlető-inspiráló hatásának szenteli. A téma természetéből fakadóan csupán egyetlen forrás segíti kutatómunkáját, Szuszlova emlékirata (*Годы близости с Достоевским*. Москва, 1928.). Az infernális barátnőről nem árt tudni, hogy idős édesapja az „emberi nem ellenségét”, férje, Vaszilij Rozanov pedig „orosz Medici Katalin”-t látott benne. A hozzátartozók negatív szuperlatívuszaival persze óvatosan kell bánni, mégis figyelmet érdemel, hogy az „örök barátnő” élete végéig figyelte a Harmadik Űgyosztály „mint az első orosz nihilista nők egyikét”. Szavahihető források szólnak engesztelhetetlen bosszúvágyáról, gyűlölködő hazudozásairól, paráznaságáról. A szerző ennek a kisvárosi Lady Macbethnek az emlékirataira építi könyvének egyharmadát, és félő, hogy Szuszlova, aki életében sok férfit tett bolonddá, a síron túlról Szlonyimot is rászedte.

Tagadhatatlan, hogy a kötet ötletgazdag metodikai konfigurációi sok mindenre képesek, de nem mindenre. Azonban az alkotó feltételezett szexuális defektusainak a kivetítése, sőt azonosítása a regénybeli hősök lélekábrázolással, elméletileg is igen kockázatos vállalkozás. Szlonyim jól tudja, hogy bármennyire is éber kormányosa az első két részen át jókedvűen pőfékelő freudi gőzösnek, a nagyregények jéghegyénél bizonyosan léket kap. Ezért fejlett navigációs érzékkel a *Bűn és bűnhődés* előtt horgonyt vet. Dosztojevszkij addig proteuszi módon változó lelki habitusa hirtelen kiegyensúlyozottá válik, s a szerző „a szexuális tevékenység normalizálódásáról” beszél. Ez a váratlan fordulat nem az interpretátor képességeinek, inkább módszerének korlátait jelzi. A freudi masinéria az életmű első részénél úgy-ahogy működik, de a polifón nagyregényeknél már csütörtököt mond. A könyv utolsó harmada (a boldog házasság) érdekes biográfia – nem is lehet más vagy több. (Egyébként izgalmasabb alapszituációt kapnánk, ha az interpretációs alapelvvé formált „cherchez la femme” nem a hálószozatitkok fürkészésében, hanem

politikai, társadalmi dimenziókban érvényesülne. Elgondolkodtató ugyanis, hogy a monarchia és a pravoszlávia elkötelezettjének „örök barát-nője” nihilista, menyasszonya pedig szocialista, később a párizsi kommün résztvevője).

A *Dosztojevszkij három szerelme* érdekfeszítő, de Szlonyim munkásságát nem reprezentáló alkotás. A tárgyalásmód sohasem provokatív vagy ízléstelen, de a szerző alapos felkészültsége és munkájának hatásvadász irányultsága vesztélyes elegyet alkot, akaratlanul is hamis sztereotípiák megerősítőjévé válik. Dosztojevszkij valóban kínzottja volt nyugtalanító vízióknak, gyötrő kételyeknek, sok-sok méla vágnak, de benne „súlyosan patológikus személyiséget” látni korántsem körültekintő összegzés. A kislányok után sóvárgó, gyöngyöző homlokossal rullettező, epileptikus író portréja ugyanúgy egyoldalú, és ezért hiteltelen, mint a Zozima sztarcéről mintázott. Mert egy harmadik, negyedik, ötödik stb. Dosztojevszkij-portréhoz is szép számmal található adatokat. Az akarat emberéről, aki a legszörnyűbb megpróbáltatásokból is erőt merített. A fegyelem emberéről, aki mindennél többre értékelte otthonában a tisztaságot, a szigorú napirendet, a pontosságot. A logika emberéről, a végzett mémokról, aki feltűnően vonzódott a számozott titkaihoz, a geometriai ábrákhoz, a kalligráfiához, a gótikus építészeti szabályosságához, akit leginkább az örök rend hősköltevénye, az *Isteni Színháték* nyuggőzött le – és látomásait dantei regényekké szerkesztette.

BALOGH CSABA

Henry Troyat: *Dosztojevszkij*. Fordította Sárközy György, Déry Tibor. Budapest, Filum Kiadó 1997. 425.

Látszatra kifürkészhetetlen erők irányítják könyvkiadónk üzletpolitikáját. Henry Troyat könyve egyszer már megjelent magyarul, 1943-ban a Cserépfalvi gondozásában, gyorsan feledésbe is merült, s csak a kíváncsi kutatók porolták le időről időre a könyvtárak raktáiraiban megsárgult monográfiát, megállapítva, hogy már megjelenésekor is idejét múlt volt. Most, több mint ötven év után az orosz (örmény)-francia író különös reneszánszát kezdi élni.

Troyat – eredeti nevén Lev Taraszov – 1911-ben született Moszkvában, emigráns család gyermekeként Párizsban nőtt fel, majd komoly irodalmi karriert futott be. Szépirói munkásságával elismert alakja a kortárs francia prózának, számos irodalmi díj kitüntette, 1959-től az Akadémia tagja. Rendkívül termékeny alkotó, kutatói tevékenységét csak pályája mellékvágányának tekinti. Irodalomtörténészként 1940-ben debütált Dosztojevszkij-monográfiájával, 1980-ig megírta Puskin, Lermontov, Tolsztoj, Gogol, Nagy Katalin, Nagy Péter pályaképét, majd (hetven éves kora után) ritmust váltott és elképesztő munkatempóval lepte meg olvasóit. Az elmúlt tizenöt évben I. Sándor, Rettegett Iván uralkodásának, Csehov, Turgenyev, Gorkij, Flaubert, Maupassant, Zola, Verlaine, Baudelaire irodalmi munkásságának, valamint a századelő hírhedett figurájának, Grisa Raszputyinnak szentelt egy-egy kötetet. Jogos az olvasó gyanúja: ez a nagyüzemi monográfia-, biográfiagyártás nem szolgálhatta az alaposágot, a szakszerűséget, és ennek baljós előjelei már Dosztojevszkijről írt, második hazájában igen nagyra értékelt könyvében is érezhetőek. (Olvasás közben sokat gondoltam egy másik, előtte/utána feledésbe merült Dosztojevszkij-monográfiára. Míg a rossz emlékű szovjet irodalmár, Vlagyimir Jermilov egy inkvizítor kíméletlenségével vívta meg osztályharcát a „retrográd” íróval (*Dosztojevszkij*. Budapest, 1961.), addig Troyat egyfajta vallásos-egzisztencialista idézetgyűjteményt lát és láttat – de az eredmény egyformán és hasonló okok miatt lehangoló. Kettejük egybevetése sokatmondóan példázza, hogy az interpretátori hiteltelenség nem köthető sem módszerhez, sem ideológiához.)

Már az első fejezet olvasásakor kitűnik, hogy Troyat nem tudta eldönteni, a biografikus vagy a monografikus szemléletmódot részesítse-e előnyben, és könyvének dereka táján kezd menthetetlenül belegabalyodni koncepciójának elvarratlan szálaiba. A Dosztojevszkij-életrajzok klasszikus négyes felosztását kívánta eredetileg érvényesíteni – a gyermekkortól a Péter-Pál erődig, a szibériai évtized, a hatvanas évek nyugat-európai útjai, majd a konszolidált(abb) hetvenes évek –, de a biografikus nyersanyag igazából a nagyregények koráig volt elegendő ahhoz, hogy a műelemzések helyett feldűsítsa a

szöveget. Ezután a szerző, talán mert nem kívánta végleg felbillenteni munkájának terjedelmi egyensúlyát, kénytelen volt interpretációkkal is foglalkozni, másutt kínosan (és unalmasan) semmitmondó levélrészletekkel terhelte meg az életrajzot, például Dosztojevszkij játékszenvedélyének tárgyalásakor.

Szerzőnk felkészült a kritikákra. Az olvasóhoz írt előszavában találhatjuk művének legmulatságosabb passzusait: „Nincs ebben a könyvben egyetlen részlet sem, amely nem dokumentumokon alapszik. ... Nem engedtem meg magamnak a legkisebb irodalmi pontatlanságot sem”. És mivel munkája „a tökéletes őszinteség és odaadó szeretet érzéséből született”, a maga részéről lezártnak tekinti a „dokumentumok” kérdését, és a továbbiakban nem is bíbelődik jegyzetekkel, szakirodalommal, forrásokkal. Bár Troyat erősen fogadkozik, hogy „nem díszíti fel könnyű ötletekkel a nemes valóságot”, az irodalmárt mégis legyőzi a szépipró. A szerző mindenről tud, mindenről tudósít: az író XVII. századbeli, boszorkánnyá lett ősanja hogyan fűtött be a fürdőkamrába, Dosztojevszkij hol szedett számocát az Uralon való átkeléskor, mit gondolt a Puskin-beszéd utáni estén, elalvás előtt. Troyat számított rá, hogy olvasójában előbb-utóbb felébred a gyanakvás szunyókáló ördöge, ezért hatalmas visszaemlékezés-apparátust állít a meggyőzés szolgálatába. Azonban legtöbbjük eredetijét minden igyekezetem ellenére sem tudtam azonosítani – sem a gyűjteményes kiadásban (*Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*. I–II. Moskva, 1964.), sem az író leveleiben (*Письма Достоевского*. I–IV. Москва–Ленинград, 1928–1959.). Különös; és akkor sem kapunk megnyugtatóbb képet, ha túlléptünk a fantom-idézetek során.

Troyat Dosztojevszkij-monográfiája – a tisztelet eufémizmusával szólva – eklektikus, markánsabbban: többszörös plágium. A biografikus részeknél Leonyid Grosszmantól ollóz (*Семинарий по Достоевскому*. Москва–Ленинград, 1922.; *Жизнь и труды Ф. М. Достоевского*. Москва–Ленинград, 1935.), a műelemzéseknél néhol Grosszman (*Поэтика Достоевского*. Москва, 1925.; *Творчество Достоевского*. Москва, 1928.), de döntő többségében Nyikolaj Bergyajev metodikáját, terminológiáját, fejezetcímeit alkalmazza (*Мирозерцание Достоевского*. Prága, 1923.) – igen méltatlanul, mert a jeles egzisztencia-

lista bölcselő gondolatait kegyes közhelyekké hígítja, bántóan szimplifikálja. Csupán két esetben hagyja el Bergyajev nyomvonalát, először az *Ördögök* elemzésekor tér ki a Nietzsche-párhuzamra, szinte szó szerint idézve Lev Sesztovot (*Достоевский и Ниче*. Санкт-Петербург, 1903.), másodsor pedig Vaszilij Rozanovtól veszi át az *Inkvizítor*-legenda értelmezését (*Легенда о великом инквизиторе*. Санкт-Петербург, 1894.) – francia katolikus fülek számára is elfogadhatóvá parafrázálva.

Troyat legnagyobb bűvészmutatványa, hogy a magas színvonalat sejtető, nemes forrásanyag – az akkurátus Grosszman, a szélesen ívelő Bergyajev, a szenvedélyes, sodró lendületű Sesztov és Rozanov – tolla alatt pontatlan, jellegtelen és unalmas konglomerátummá válik. A szerző szinte minden lehetséges szövegértelmezési hibát elkövet, ezek széles skálája a dominóelv hűvös kérlelhetetlenségével épül ki. Troyat mint interpretátor először akkor lép ingoványos területre, amikor a regényvilág szereplőit, illetve a narrátort naivan azonosítja az alkotóval, egyenesen Odülakó-, Miskin-, Satov-, Ivan Karamazov-Dosztojevszkijről beszél. Másrészt az elemzések szempontjából indifferens párhuzamokat keres és erőltet az író életének szereplői és regényfigurái között – Sidlovszkij (Aljosa és Ivan Karamazov), Szpesnyev (Sztavrogin), Iszajev (Marmeladov), Iszajeva (Katerina Ivanova), Szuszlova (Dunya, Aglaja, Liza, Grusenyka), Vlagyimir Szolovjov (Aljosa Karamazov). A legmakacsabbul Freud nagy hatású tanulmányát váltja aprópénzre (*Dostojewski und die Vater-tötung*. München, 1928.), amikor szinte az egész életműben az apafigurával való rituális leszámolás előkészületeit keresi.

(Itt jegyzem meg, Troyat indokolatlanul misztifikálja Marja Iszajeva és Apollinarija Szuszlova életrajzi szerepét, és igaztalanul, megokolhatatlanul ellenséges Dosztojevszkij „oktondi” feleségével, Anna Grigorjevna-val szemben. A korabeli kritikusok – elsősorban Belinszkij – szerepének bagatelizálását pedig Troyat tájékozatlansága magyarázhatja.)

A szerzőn fogott Dosztojevszkij mágiája – intellektusát integrálja a regényvilág: Raszkolnyikov, Miskin, Satov, Kirillov, Sztavrogin, a Karamazov-fivérek szenvedélyes vitapartnerévé válik. Az olvasottak B. M. Engelgardt keserű axiómáját idézik számomra (*Идеологически ро-*

ман Достоевского. Ленинград, 1924.), miszerint a Dosztojevszkij-értelmezők – kevés kivételtől eltekintve – soha nem emelkednek az író kedvelt hőseinek szellemi nívója fölé, ugyanazokba az önellentmondásokba, filozófiai útvesztőkbe sétálnak bele, és ugyanúgy nem találják a megnyugtató választ, mint Dosztojevszkij figurái. Troyat kétségbeesetten próbál uralkodni azon az anyagon, amely a vita megkezdésének pillanatában már legyőzte őt, és az elveszett autoritását folytatott harcában két újabb metodikai hibát vét.

Dosztojevszkij publicisztikáját hívja segítségül, hogy lezárja az író – valójában hősei – Möbiusz-szalagként végtelenített tépelődéseit. A *Vremjából*, az *Ephából*, a *Grazsdanyinból*, az író naplójából vett idézetek pro és kontraí szétzilálják a regények texturális korlátait, és műelemzéseit a parttalan asszociációk felé viszik. Antinomikussá is válnak Troyat fejtegetései, amikor a „megbocsájtás apostolában” „antiszemita”, „soviniszta”, „pánszláv” teoretikust látta.

Másrészt a szerző vagy nem ismerte vagy nem értette Mihail Bahtyin alapvetését (*Проблемы творчества Достоевского*. Москва, 1929.), mert Dosztojevszkij polifon regényeit koncepciózusan ideológiailag átmonologizálja. Itt azonban nemcsak az eszmei szövegek monofon parafrázisáról van szó, hanem az író jellemábrázolási művészetének félreismeréséről is. Troyat seregnyi művészelőd ihlető-inspiráló hatását említi (Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe, Schiller, Byron, Puskin, Gogol, George Sand, Balzac, Hugo, Scott), de úgy is elemzi-jellemzi Dosztojevszkij hőseit, mintha egy Victor Hugovagy Walter Scott-regényt vizsgálna. A fekete-fehér karakterekben, a „kétlábón járó eszmékben” gondolkodó interpretátor nem látja, nem láthatja Dosztojevszkij figurateremtésének újszerűségét: a lelki polifóniát. Azt, hogy minden alakja kétarcú, nemcsak Sztavrogin [sztavrosz (kereszt) és rog (szarv)] és a művészi koncepció szerint a szabad választás dinamizmusában hol az egyik, hol a másik nyer dominanciát. Troyat kedvtelve elidőz Dosztojevszkij „demonológiájánál”, de nem definiálja, mit is ért ezen, ezért sem képes kijelölni a morális vízvonalat, az „imitatio Christi” inverzeként felfogott démoni életelvek és -utak, illetve az üdvörténeti szempontból negatív előjelű teremtett szellemi lényeg pusztán a metafizikum horizontján megvalósul

„corruptio optimi pessima”-ja között. Bergyajev vagy Romano Guardini (*Der Mensch und der Glaube*. Leipzig, 1932.) hőstipologizálásának érzékeny dialektikájával ellentétben Troyat átlép ezen az elméleti kérdésen, és a túldimenzionált szépség álarcában élénk lépő szereplősört (Valkovszkij – Szvidrigajlov – Sztavrogin) önellentmondásosan összeolvasztja az intellektus démoniájával (Odúlakó – Raszkolnyikov – Miskin – Satov – Kirillov – Ivan Karamazov). Miközben kancsal párhuzamainak labirintusában bolyong, értékelés nélkül szorítja perifériára a szenvedélyek rabjait (Rogozsin, Dimitrij Karamazov), Dosztojevszkij pozitív hőseit (Tyihon, Zoszima, Aljosa Karamazov) és nagy szörnyetegeit (Pjotr Verhovszkij, az öreg Karamazov). A pattanásig feszített értelmezési ellentmondások végpontja, hogy a szerző a „Grusenyka kontra Krisztus” dilemmában látja a Karamazovok „két fő problémáját” – és ezt az interpretátori leleményt nehéz minősíteni.

A kiadó művészi fokra fejlesztette a költségkímélés tudományát. Bizonyosan egyetlen szakavatott sem nézte át a szöveget, nem ellenőrizte a fordítást, nem korszerűsítette a régen elavult műcímeket (*Goljaakin úr*, *Gazdaszszony/Gazdaasszony*, *Emlékiratok az alagsorból*, *Megmételyezettek/Megszállottak*, *Siheder*). Troyat eleve nem az orosz eredetiből, hanem a francia fordításból idéz, néhol úgy tűnik, pusztán emlékezetére hagyatkozva. Sárközy György és Déry Tibor stilsztikailag meglehetősen fésületlen, nehéz háborús időkben született fordítása sem sejtet különösebb affinitást a filológiai árnyalatok iránt.

A kötet pontatlanságai példátlanok. Hangu latfestőnek néhány: Marmeladov nem kényyszerítette Szonyát prostitúcióra, Dunya nem adta oda magát Luzsinnak, hogy megmentse fivérét, Szvidrigajlov nem ugyanazokat a gazteteket követte el, mint Sztavrogin (*Bűn és bűnhődés*), Miskin nem halt meg (*Félkegyelmű*), Sztavrogin nem menekült el, keresztneve nem Ivan, hanem Nyikolaj (*Ördögök*), Ivan Karamazov számára a lidércálmombeli ördög látogatása nem a végső megvilágosodást, hanem a téboly elhatalmasodását jelentette (*A Karamazov testvérek*). Az anonimitás biztonságát élvező szerkesztő csak egyszer ad életjelet önmagáról, mikor jegyzetében a „бес” (ördög) szó etimológiájáról ír –

és ezzel egy új lagúnát csatol a hibák óceánjához. A nyomdai munka igénytelen, szinte nincs olyan oldal, ahol ne találnánk helyesírási hibát, az olvasást hiányoló bekezdések és írásjelek, elmaradt nagybetűk, csonka idézőjelek, átírási következetlenségek zavarják.

Troyat Dosztojevszkij-monográfiája a szó összes konnotációjában – bolti árától eltekintve – olcsó könyv. Úgy tűnik, a kiadók kapnak az efféle, a félművelt nagyközönség egzotikumigényét megcélzó, üdítő-butító kvázitudományon – már megjelent Raszputyinról és Rettegett Ivanról írt könyve is (Palatinus 1998.).

Nem tartom örvedetesnek Henry Troyat itthoni reneszánszát. Könyvei a párizsi orosz emigráció identitást kereső intellektueljeinek szalonrusszisztikája. Az 1917 után szétszakadt orosz szellemi élet vizsgálatához talán megemlíthető dokumentumok, de tudományosan érdektelenek.

Szerencsésebb (és költségesebb) lett volna a klasszikus Dosztojevszkij-értelmezők – Rozanov, Grosszman, Vjacseszlav Ivanov, Guardini – fordításával gazdagítani az író magyarul is hozzáférhető szakirodalmát, Troyat pontatlanságait, önellentmondásait pedig tovább őrizheték volna a könyvtárak öreg polcai. Könyvének mostani kiadása újabb generációk olvasóit vezetheti tévutakra.

BALOGH CSABA

T. A. Касаткина: Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. Москва, Наследие 1996. 335.

T. Kaszatkina könyvének célkitűzése nem kevesebb, mint „segítségnyújtani Dosztojevszkij műveinek olvasásához az író világszemléletéből kiindulva”, és ezzel egyidejűleg magát ezt a világszemléletet tanulmányozni a regényhősök karaktertipológiáján keresztül.

A sokak által, sokféleképpen körüljárt téma újbóli felvetését a szerző azért látja indokoltnak, mert nézete szerint mind a kortársak, mind a későbbi irodalomtudomány egy Dosztojevszkijétől alapvetően különböző – humanista, illetve marxista – világszemléletből kiindulva próbálták értelmezni műveit. Kaszatkina szerint ez

elképzelhetetlen egy olyan író esetében, akinek minden művén végigvonuló fő témája „a megváltás, pontosabban az ember léte Istenben”. Hiszen éppen Istent a középpontba állító világmodellje tette lehetővé, hogy Dosztojevszkij megragadja az emberi lét „nem csupán fenomenológiai, hanem ontológiai dinamikáját” – ahogy N. Bergyajev mondja: és „abban lássa minden típus értékét, hogy az az emberi természet mozgásának egy-egy fázisát képviseli” – teszi hozzá T. Kaszatkina. Ez utóbbit, az emberi természet Dosztojevszkij által feltárt dinamikáját lehet megragadni a regényekben ábrázolt karaktertípusok rendszerezésével.

A rendszerezés során alkalmazott módszer inkább az esztétikához, mint az irodalomtudományhoz áll közel. T. Kaszatkina filozófusok és esztéták által kidolgozott esztétikai kategóriákból épít fel egy rendszert, melyet azután „a szöveg, illetve a kulturális situáció elemzésének eszközeként” használ. A rendszer működésére meglátása szerint azért Dosztojevszkij polifonikus regényei a legalkalmasabbak, mert bennük „a hős igaza teljes kifejtettségében jelenik meg, és a legkisebb redukciónak sincs alávetve a szerző részéről”, így ezekben a regényekben könnyen tetten érhető a hősök értékorientációja.

A rendszer kulcsfogalma, az *emocionális értékorientáció* alatt a szerző az ember világhoz való legbenső viszonyulását érti, a személyiségnek a világnézet mögött rejlő, logikán túli, legmélyebb rétegét. Ez a viszonyulás értékhierarchiát alkot, melyben az orientációk mindegyike egy *alapérték*hez kapcsolódik. (Érték alatt értendő mindaz, ami a létet az időbeliségből az örökkévalóságba fordítja át, aminek köze van a halhatatlansághoz.) A rendszert három alapérték és a közöttük lévő átmenetek alkotják: a *világ*, a *szocium* és az *én*. Ezek mindegyikéhez két, egymással kiegészítő viszonyban lévő értékorientáció kapcsolódik. A rendszer kiindulási pontja a kultúrát megelőző állapot, a kultúra nullpontja, a paradicsomi büntelenség állapota, amikor az emberiség még az univerzumba olvadva, annak elkülöníthetetlen részeként létezett. Ehhez képest az első szintet a *világ* alapértéke képviseli, melyhez az *epikus* és a *drámai* elnevezésű értékorientáció tartozik. Ezen a szinten az egyén már kivált az univerzumból, de még nem áll vele értékelő

viszonyban, és még mindig a többivel egyenrangú, nélkülözhetetlen része. Az *epikus orientáció* jellemzője éppen az, hogy az egyén a világot mint abszolút adottságot fogadja el, amelyben mindennek és mindenkinek megvan a maga helye. A *drámai orientáció* sajátossága a feszültség, ami abból fakad, hogy az egyén még érzékeli a teljesség állapotát, de már nem tud abban részt venni. Kaszatkina szerint Dosztojevszkij majd minden művében megjelenik ez az értékorientáció-szint mint ideál. Leginkább kézzelfoghatóan a *Karamazov testvérekben* és különösen Aljosa alakjában.

A rendszer második szintje átmenetet képez a *világ* alapértéktől a *szocium* alapérték felé, jellemző értékorientációi a *tragikum* és a *humor*. Mindkettő a valóság és az értékek ellentmondásosságának a felismerésén alapszik, illetve az arra adott reakciót határozza meg. Mivel a tragikum két abszolútnak tartott érték kibékíthetetlen ellentétéből születik, a tragikus hős bukását a tudatában egymásra épülő, egymást kölcsönösen kizáró értékrendek okozzák. Ilyen értelemben Dosztojevszkij életművében az egyetlen tragikus hős Raszkolnyikov, akinek személyiségét az egymásnak ellentmondó *epikus* (istenhit) és a következő szinthez tartozó *heroikus* értékorientáció (a személyiségen uralkodó teória) kettőse határozza meg. A tragikus orientáció párja, a *humor* az értékek ellentmondásosságát úgy próbálja megszüntetni, hogy neveltségessé, ezáltal semmissé teszi magát az ellentmondást.

A harmadik szint alapértéke a *szocium*, amelyhez a *heroikus* és az *invektív* értékorientáció tartozik. A heroikus orientáció egy magasztosnak tartott társadalmi eszme, egy ideál nevében a világ megváltoztatására irányul. A tragikus orientáció számára feloldhatatlan ellentmondást úgy kerüli el, hogy a szembenálló értékek közül kizárólagosan az egyiket ismeri el, teljesen figyelmen kívül hagyva a másikat. Az *invektíva* pedig nem csupán figyelmen kívül hagyja az ellentétes értékrendszert, hanem a megsemmisítésére törekszik. Dosztojevszkij műveiben az ideálként megjelenő, epikus értékorientáció mellett a heroikus szerepel a leggyakrabban, hiszen az író életművén végigvonuló, egyik központi ellentétpár az *eszme* és az *élet*. Ilyen értelemben Kaszatkina Dosztojevszkij legtipikusabb heroikus regényhősének Kirillovot tartja.

A *szociumtól* az *énhez* vezető átmeneti szint két jellemző értékorientációja a *romantikus* és a *szatirikus*. A romantika, miközben meghaladni próbálja a heroikus orientáció egyoldalú értékítéletét és az *énben* helyreállítani a világ teljességét, elveszíti az értékek realitását. Ebből adódik az a sajátossága, hogy számára az ideál nem a valós világban létezik, és ezért alapvetően elérhetetlen. A szerző a romantikus beállítottság két modifikációját különbözteti meg: az egyik, amikor túl sok az ideál vagy igazság, következőképpen egyik sem megvalósítható. Ezt a Dosztojevszkij-hősök közül leginkább Verszilovra tartja jellemzőnek. A másik típust, amely számára az egyetlen ideál a valóság kisszerűsége folytán elérhetetlen, Satov alakjában látja realizálódni. A szatirikus orientáció annyiban párja és kiegészítője a romantikusnak, hogy itt is már csak szimbolikus cselekvésről van szó. Hasonlóan az invektívához, a szatíra is az ellentétes értékrendszer megsemmisítésére törekszik, de ezt csupán szimbolikus, a nevetés segítségével teszi.

A hierarchia következő szintje az *én* alapérték, a hozzá tartozó *szenimentális* és *cinikus* értékorientációval. Mindkettő jellemzője, hogy az *ént* teszi meg abszolút értéknek, az egész világot csak az éntudat megerősítése céljából tudja elfogadni vagy utasítja el. A szentimentalizmus központi fogalma a hamis, csakis önmagára koncentráló *együttérzés*. Jellegzetes képviselője Karmazinov, míg a cinikus orientáció a *Feljegyzések az egérlyukból* hősének kérdésében fogalmazódik meg a legvilágosabban: „Az egész világ elpusztulhat, csak én nyugodtan teázhassak?”

A fentebb felsorolt valamennyi értékorientáció közös jellemzője, hogy valamilyen szinten a világ, és benne az ember harmonikus állapotának helyre állítására törekszik. Ezt a törekvést nevezi a szerző *entuziazmusnak*. Az entuziazmus teljes hiánya azonban egy sajátos beállítottságot jelent, az *íróniát*. Az írónia nem foglal el külön szintet a rendszerben, mivel az entuziazmus hiánya folytán az összes többi orientációval szemben áll. Alapvetően különbözik tőlük abban, hogy nem közvetlenül a világra irányul, hanem mindig egy másik emocionális értékorientációra. Jellemzője, hogy minden értéket kétkedéssel fogad, illetve tagad. Ez a ta-

gadas lehet részleges, amikor csak bizonyos értékekre irányul, vagy lehet teljes: ilyenkor magát az értékrendszert hordozó személyiséget is megsemmisítheti. A szerző szerint ilyen hős Szvidrigaljev, és különösképpen Sztavrogin, „Dosztojevszkij abszolút ironikus alakja”.

Ez tehát a rendszer, melyet T. Kaszatkina a Dosztojevszkij-hősök és maga Dosztojevszkij világszemléletének megragadására ajánl. Elgondolását három fejezetben fejti ki részletesen (Harmónia és epika; Tragikum és heroika; Irónia, romantika, cinizmus), egy-egy regényhős értékorientációját vizsgálva. Fejtegetései helyenként igen meggyőzőek; a kidolgozott rendszer alapjaiban megfelelőnek látszik a kitűzött cél megvalósításához. Módszertanilag kérdéses viszont ugyanannak a rendszernek megszorítások nélküli alkalmazása az íróra és az általa ábrázolt alakokra, valamint hogy a regényhősöket karaktertípusként kezeli, mellőzve az irodalmi prózámű sajátosságaiból fakadó specifikumot. Bár elvben az értékorientációs szintek átjárhatók a számukra, a hősök belső dinamikáját – és ezáltal a regényegész dinamikáját – nem tudja megközelíteni ezzel az alapvetően statikus és a regények világához kívülről közelítő rendszerrel. (A szerző egy helyen, az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélés kapcsán utal arra, hogy rendszerével leírható a mű dinamikája is, de nem mutatja be, hogyan.) Végső soron pedig adós marad a könyv címében ígért tipológiával. Az „eszközként” használt rendszer és a vizsgált tárgy viszonya megfordul: a Dosztojevszkij-hősök inkább csak a rendszertani előfeltevések illusztrálására szolgálnak.

A könyv második része Kaszatkina Dosztojevszkijről szóló cikkeinek gyűjteménye, amelyekben az író világszemléletéből adódó és a műveiben jelentős szerepet játszó fogalmakat járja körül: *A személyiségről és önösségről; Az igazságról; Iván Karamazov theodiceae-ja*. A műértelmezés szempontjából egészen újszerű megközelítést jelent a *Nasztaszja-bogatirka: Nasztaszja Filippovna szűzsés vonala az orosz bilinákban* című cikk, a nagyregények értelmezése szempontjából pedig jelentős *Az epilógusok egy jellemző vonása Dosztojevszkij öt nagyregényében* című írás. Ebben Kaszatkina azt mutatja ki, hogy az öt regény mindegyike egy-egy sajátos, az epilógusok szó-

vegével megrajzolt ikonnal végződik, ami természetesen szintén Dosztojevszkij világszemléletéből adódik.

SZABÓ TÜNDE

Леонид Андреев: S. O. S. [Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919)]. Москва–Санкт-Петербург, Атэнеум–Феникс 1994. 598.

Leonyid Andrejev életének utolsó öt esztendeje – a dokumentumok hiánya miatt – irodalmi pályájának kevésbé átvilágított szakasza. Épp emiatt bír nagy jelentőséggel az a kiadvány, amely 1994-ben jelent meg Richard Davis és Ben Halmann gondozásában, s amelyben először jelent meg teljes terjedelmében Andrejev 1914–1919 között írt naplója, 1917 és 1919 között írott levelei, 1919-ben írott cikkei – köztük a kötet címadó: S. O. S. (*Mentsétek meg lelkeinket* című) cikke, valamint kortársai visszaemlékezései.

Andrejev pályájának ezt a szakaszát ezidáig csak kortársai visszaemlékezéseiből ismerhettük meg, melyek azonban szubjektívításuk miatt nem tekinthetők abszolút reális kiindulópontnak a kutatás számára. Most azonban az író által rögzített kor- és életrajzi dokumentum olyan korrekt képet ad, amely életének ezen szakaszával kapcsolatban kizár minden feltételezést. Újraértékelődik egy sor olyan tény, amely Andrejev politikai nézeteivel, az 1917-es eseményekhez való viszonyával kapcsolatban kialakult: megdőlni látszik az a vélemény, miszerint Andrejev nem értette meg, s ennek következtében nem fogadta el a forradalmat. A valóság egészen más: a napló szövegéből kiindulva elmondható, hogy Andrejev a lenini bolsevizmus és forradalom, valamint annak politikai alapja – a marxizmus – legkíméletlenebb bírálója.

A napló műfaja végigkíséri Andrejev egész pályáját. Már gimnáziumi éveitől elkezdett naplót írni, s irodalmi pályájának utolsó szakaszában is ehhez a legszubjektívebb prózai műfajhoz fordul, önéletrajz-szerű napló zárja le életművét. De míg az ember általában meghaladja és megtagadja kamaszkori önmagát, addig Andrejev egy 1891-ből származó napló szöveg-

részletet érintetlenül emel át a kései napló szövegébe, s meglepődik azon, mennyire helytállóak az akkori, a jövőbeli sorsát érintő próféciaik.

A napló első bejegyzése 1914. augusztus 15-én, az utolsó pedig Andrejev halála előtt két nappal, 1919. szeptember 10-én íródott. A kezdő dátum alatt ez áll: „Személyes jellegű feljegyzések, csak a magam számára” – vagyis Andrejev kategorikusan elhatárolódik a publikus irodalmi napló műfajától. A napló szövegében azonban több helyütt is találunk utalást arra, hogy feljegyzéseit végül is az olvasóknak szánta. A kronologikus sorrendet követő napló szövegében nem a legintimebb szférát feltáró bejegyzések vannak túlsúlyban, hanem a történelmi eseményekhez fűzött reflexiók. Andrejev joggal gondolhatott arra, hogy ezekből majd kikerekedhetik egy olyan, publikálásra szánt napló, amelyben a kor eseményei – ugyan szubjektív fókuszon át – de végig nyomon követhetőek.

A napló bejegyzései Andrejev nyaralójában, Vammelsunban készültek, ahonnet Andrejev a forradalom után már nem tudott visszatérni Oroszországba, mivel a települést Finnországhoz csatolták, így Andrejev Oroszországtól teljesen elzárva, kényszerű emigrációban élte le további életét. 1919-ben meghívást kapott ugyan az Amerikai Egyesült Államokba és a végleges kitelepülés gondolatával is foglalkozott, de hirtelen bekövetkezett halála megakadályozta terveinek megvalósításában.

A napló bejegyzései az alábbi témakörökhöz kapcsolhatók:

- önvalloások, életrajzi bejegyzések
- családjáról, családtagokról, ismerősökről írott bejegyzések
- irodalmi pályájának értékelése, irodalmi műveit érintő feljegyzések
- pályatársait érintő bejegyzések
- történelmi, politikai események leírása, értékelése.

A napló alaphangját az andrejevi önvalloások adják meg, melyeknek állandóan visszatérő motívumai: a magány, a testi és lelki fájdalmak, a feleslegesség érzése, a kilátástalanság, a halálvárási, a rémálmok, a neuralgikus panaszok, az izoláció, az információhiány, a családja és gyermekei, valamint az Oroszország bizonytalan sorsa felett érzett aggodás – ezek a motívumok fonódnak össze egy újkori jeremiáddá.

Habár önéletrajzi jellegű memoárról van szó, mégsem az önmagát és közvetlen környezetét érintő reflexiók vannak túlsúlyban, hanem a történelmi és politikai események rögzítése, valamint azok megítélése: a bolsevik uralom s vele összefüggésben Oroszország jelenlegi sorsa és bizonytalan jövője. Az októberi forradalmat üdvözlő kezdeti, optimista hangvételt nagyon hamar felváltja a napló szövegrészeiben az elutasítás, a nyílt antibolsevizmus: a bibliai pretextusok és frazeológia erősítik az andrejevi apokaliptikus világlátás kifejezőmódját. Andrejev számára a bolsevikok „cársága” Oroszország végét jelenti, a világ értékeinek pusztulása megállíthatatlan: absztrahálódott főnevekben sűrűsödik az elutasítás: „aljasság, kegyetlenség, ostobaság, vér, gyilkosság” – ezek a szövegekben leggyakrabban ismétlődő lexikai elemek. Saját, valamint az orosz értelmiség jelenkori szerepét ugyanúgy ítéli meg Andrejev naplójában, ahogy azt Bergyajev látja *Az orosz eszme* című cikkében: ennek a rétegnek a legnagyobb erénye – de bűne is egyúttal ezen történelmi szituációban – határtalan idealizmusa s az ebből eredő visszahúzódása, passzivitása a véres események láttán. A napló alapján elmondható, hogy az andrejevi pesszimista világlátás és történelemfelfogás legmeghatározóbb eleme az apokaliptikus világszemlélet, s bármilyen forradalmi változásba vetett hit teljes negációja.

A kutatás számára természetesen azok a napló legérdekesebb részei, amelyekhez Andrejev író-önmagáról vall, írásmódszeréről ír, irodalmi műveit és pályáját értékeli. Szerencsére az Andrejev-kutatás jelen fázisában túl van már azon a szakaszon, amikor az Andrejev-életművet irányzatok fiókjaiba próbálja begyömöszölni. Jelenleg Andrejevnek mint filozófiai gondolkodónak, drámaírónak, publicistának, színházteoretikusnak a rehabilitációjára irányuló kísérletek folynak, de a legfontosabb feladat ennek a sajátos Andrejev-jelenségnek a megragadása. Ebben segítenek az önelemzésre mindig is hajlamos íróknak azon bejegyzései, melyek írói módszereire vonatkoznak, egész művészetének genezisést kiolvashatjuk belőlük. Az andrejevi művészi világlátás legfontosabb eleme: a képzelőerő. Ennek segítségével megszületik egy sajátos, művi, konstruált világ, s a műveken ennek az új világnak szinte naturalista pontossággal felépített

rajzát kapjuk (akárcsak Kafkánál). Tehát azoknak a kutatóknak a véleménye látszik beigazolódní, akik Andrejevben a romantika sajátosságait érzik túlsúlyban. Erre enged következtetni művészi alapállásának számos más vonása is: vélt vagy valós magányérzete, a valóság elutasítása, miszticizmusra való hajlama stb., de ide sorolja őt világlátásának azon tulajdonsága is, melyet Jurij Lotman találóan „kettős modell”-nek nevez: az orosz művészet azon vonása, hogy a világot hajlamos polarizáltan, szélsőségeiben látni és láttatni, kerülve a neutrális pólust. Az andrejevi napló sok vonásában utal erre a jelenségre.

Andrejev állandóan jelen lévő haláltudata rendkívül keserű irodalmi pályaképet eredményez. Andrejev úgy ítéli meg, hogy irodalmi pályája megtört, népszerűsége csökkent, az irodalmi élet perifériájára szorult. Ennek az okát abban látja, hogy hűtlen lett kezdeti elveihöz. „Én, aki arra születtem, hogy átkozódjam, bűnbocsátó cédlákat kezdtem árulni, átkozódtam ugyan, de aztán egy egész hordó méz és szirup következett” (45. old. bejegyzés 1918. ápr. 13.). A méz–méreg-dichotómia arra utalhat, hogy művészetében a pesszimizmus feloldása is teret kapott.

Andrejev lelkesedik Tolsztojért, s emiatt fáj erősen a Tolsztoj által róla megfogalmazott kép: „Ijeszteget bennünket, de mi nem félünk!” Ez a mondat jelenik meg abban a szövegrészben is, amelyben Andrejev az orosz irodalomban betöltött szerepét értékeli metaforikus képekkel. Tolsztoj pontosan látta és határozta meg az Andrejev-jelenség lényegét: ijesztő az andrejevi világ; a freudizmus írja le ugyanilyen pontosan a pszichológia eszközeivel, amit Andrejev az emberi lényegből meglátott: az emberi lélek dantei mélységeiben bolyongott, ahol együtt, összefonódva lakozik Krisztus és Judás. A lélek házának pincéje érdekelte, az „alagsor”, ahová az ördögöt száműzte az ember.

A kor, amelyben élt, ezeket a rémálmokat valósította meg. Andrejev emberi nagyságára jellemző, hogy még ezek között a körülmények között is írói hivatásának beváltására készült, dolgozni akart Nagy-Oroszország feltámadásáért, de halála megakadályozta ebben. A történelem menete igazolta, hogy az andrejevi hangnag létjogosultsága volt és van ma is.

Az író által rögzített kordokumentum számos fontos kérdésben nyújt még kutatási és újraértelmezési lehetőséget, és méltán tarthat számot nemcsak a szűkebb szakma, hanem a szélesebb olvasóközönség figyelmére is.

H. VÉGH KATALIN

Caryl Emerson–Robert William Oldani: Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsiderations. Cambridge, Cambridge University Press 1994.

Angolszász nyelvterületen ez a könyv a téma legfrissebb, monografikus igényű feldolgozása. Az amerikai szerzőpáros munkájának külön érdekessége, hogy a szerzők irodalomtudományi szempontból is közelítenek a Muszorgszkij-problémához. Ez a fajta megközelítés azért is megalapozott, mivel a tárgyalt opera, a *Borisz Godunov* szövegének alapja irodalmi mű, Puskin azonos című történelmi drámája, amihez a zeneszerző sajátosan viszonyult: saját maga librettistájaként a darab szövegét jelentősen átdolgozta.

A szerzők röviden felvázolják a Borisz-történet releváns feldolgozásainak (Karamzin, Puskin, illetve Muszorgszkij) történelmi kontextusát. Elemzik a három különböző feldolgozás viszonyát a valóságos történelmi eseményekhez: melyik szerző mit tartott műve számára lényegesnek, mit kívánt hangsúlyozni a „zavaros idők” krónikájából.

Külön fejezet keretében foglalkoznak a *Borisz Godunov* zenetörténeti kontextusával. Bőségesen idéznek az opera körüli releváns dokumentumokból, melyeket az ismertetésen túl kritikai elemzésnek is alávetnek. Külön kiemelik fogadtatásának körülményeire vonatkozó dokumentumokat, így a legfontosabb zenekritikákat (Cézár Cuiét a Sztaszov-körből és Hermann Larroche-ét az ellentáborból) éppúgy, mint magának Muszorgszkijnak a vonatkozó testimoniumait. A kötet bemutatja a *Borisz* utóéletét: betekintést enged az opera színpadi interpretációjának a történetébe, számba véve a mű bemutatóit a jelentősebb külföldi operaszínpadokon is.

A könyvben az elemzés jobb áttekinthetősége kedvéért és a zenei-textuális hivatkozások miatt

helyet kapott az opera és a dráma rövid szinopszisa.

Puskin művének romantikus és tragikus elemeit vizsgálva a könyv szerzői egyrészt arra keresik a választ, hogyan bontja ki Puskin Karamzin Borisz-történetét, másfelől hogy mit találhatott Muszorgszkij a maga számára vonzóknak a történelmi drámában. Karamzin elbeszélése a kohézió modellje, Puskin *Borisz Godunov*ja a töredékesség és váratlanság – térben, időben és stilisztikai értelemben. Ezen a ponton érhető tetten Puskin párbeszéde Karamzinnal, akinek autoritér elbeszélői hangja az isteni Gondviselés szólama. Puskinnál ez a narratív szövet felfeslik: az ember és nem az Isten az, aki csinálja a történelmet. Puskin Boriszával és Ál-Dmitrijével újfajta drámai ellentét van születőben, de ez már nem a Karamziné: Puskin alakjai teljes erejükkel nekifeszülnek a karamzini Gondviselés-történetnek, és általuk problematikusabbá válik a heroikus személyiség és a történelmi hatóerő koncepciója, illetve annak a lehetőség, hogy a színpadon meg lehet-e jeleníteni az igazságot. Muszorgszkij majd visszafogja ezeket a „modern” gondolatokat: a *Borisz* végső változata konvencionális értelemben drámai, mégis például szolgál arra a fajta realizmusra, amit az opera generál a legjobban: a szimbólumra, allegóriára, metaforára, mítoszra.

Emerson és Oldani külön fejezetet szentelnek a *Borisz Godunov* librettójának, melyet irodalmi és történelmi szempontból is vizsgálat alá vesznek. Muszorgszkij drámai innovációját és a nyelvről alkotott utópisztikus vízióit vizsgálják, amelyek a *Borisz Godunov* szöveggönyvét az orosz opera történetének mérföldkövévé avatták. A szerzők irodalom- és kultúrtörténeti kontextusba helyezve követik végig Muszorgszkij művészi – írói (szövegírói) és zeneszerzői – útját a *Borisz Godunovig*. Kimutatják, hogy Muszorgszkij tudományos igényű kutatásokat folytatott a beszélt orosz nyelv zenei természetéről. Arra volt kíváncsi, hogy rögzíthető-e a beszéd-elemek zeneisége. Feltételezése szerint a szavak jelentését és potenciális zenei expozícióját nem a szótárban kell keresni, hanem a konkrét beszédhelyzetekben. Szerinte az emberi beszéd zenei törvényekhez igazodik, és ez az emberi elme számára megfogható és kikutatható. Zenei realizmusa középpontjába kommunikatív beszéd-

aktusok zenére való átültetését állította: ebből az időből való torzóban maradt operakísérelte, Gogol *Háztűznéző* című komédiájának a megzenésítése.

Az 1869-ben befejezett ún. „ős-Borisz” hét jelenetet tartalmaz, melyeket a zeneszerző Puskin tíz jelenetéből dolgozott össze. Emerson és Oldani a továbbiakban az opera átdolgozott változatára koncentrálnak; az új verzióknak a librettóját vizsgálják, különös hangsúlyt fektetve Muszorgszkijnak a prózai szöveggönyvről alkotott sajátos felfogására. Három epizódot választanak ki annak megvilágítására, hogy miképpen viszonult Muszorgszkij az irodalmi forráshoz és hogyan teremtett ebből a forrásból a maga erejéből a saját zenedrámái elképzeléseinek megfelelő szöveggönyvet: Borisz monológját és hallucinációit a II. felvonásból, Marina, Dmitrij és a jezsuita Rangoni kapcsolatát a lengyel felvonásból, valamint a kromi jelenetet az utolsó felvonásból. Muszorgszkij, aki az opera műfajának radikális reformere volt, librettójában úgy ábrázolta az eseményeket, hogy viszonylag kevés teret engedett az áriák szokásos dekontextualizációjának, azaz elmosta a határt ária és recitativo között, jobban bevonva így az áriát is a drámai cselekmény menetébe. A könyv szerzői ezt nevezik „időrendileg fuzionált” librettónak. Muszorgszkij ezenfelül átrajzolta a XIX. századi operában megszokott határvonalat kórus és szólószerep között. Mind dramaturgiai, mind zenei értelemben ez Muszorgszkij egyik legnagyobb formátumú újítása a *Borisz Godunov*ban. A *Borisz* kórusa nem háttérszereplő, mint akár Glinkánál; Muszorgszkij tömegjelenetei, ahelyett hogy megtámogatnák az individuális szereplőket, gyakran a félreértik vagy éppen fenyegetik, kigúnyolják a főszereplőket. A tömegjelenetekben a nép sok esetben a drámai cselekmény mozgatóerejeként lép fel vagy kórusegyüttesekben vagy dialogizáló kórusokban. Ez utóbbiakat a zeneszerző a természetes beszéd intonációja után, melodikus recitativo módjára mintázta. Ezek a drámatechnikai eljárások Muszorgszkij talán legjelentékenyebb hozzájárulásai a zenedramaturgiához.

A szerzők érdemben tárgyalják a Muszorgszkij-kutatás egyik nagy problémáját a *Borisz* idegen kéz általi átdolgozásának és a szerzői változat helyreállításának kérdését. A Rimszkij-Korsz-

kov átdolgozása és a szerzői változat összevetésén alapuló részletes elemzéssel bizonyítják be azt – ami más zeneszerzők esetében talán közhelyszámba menő evidencia, de nem Muszorgszkijnál –, hogy a művet abban a formájában kell kiadni és színpadra állítani, ahogyan az a szerző keze alól kikerült. Az amerikai szerzőpáros talán már túl következetesen kitart újszerű és bátran védett álláspontja mellett, mely szerint a *Borisz Godunov* egyedül autentikus változata a szerző átdolgozása, mégpedig a szerző összes húzásával. Ezen álláspont szerint el kell hagyni pl. a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtti jelenetet is. Jóllehet szigorúan tudományos szempontból nézve ez az álláspont védhető ugyan, mégis, mivel egy mesterien megkomponált jelenet elhagyását szentesíti, a műélvező szemszögéből tekintve ez legalábbis sajnálatos, mivel e felfogás szerint az opera így szegényebb lesz egy remekbe szabott drámai jelenettel és a hozzátartozó lenyűgöző zenével.

A kötet ráirányítja a figyelmet a szöveg és a zene integráns egységére. A zenei analízis középpontjában Muszorgszkij sajátos tonalitásának a feltárása áll és annak felismerése, hogy a *Borisz Godunov* tonalitása a dramaturgiai oppozíciók megjelenítésének alapvető eszközeként funkcionál: egy adott szereplőt vagy jellemvonást a zene adott hangnembe helyezve ábrázol. A szerzők (akik közül az egyik, C. Emerson irodalomtörténész is) a különböző hangnemeket a dráma irodalmi témáival asszociálják, így egy bizonyos hangnem a dráma egy bizonyos aspektusának a szimbóluma. Az így létrejött tonális szerkezet mind a zene, mind a dráma struktúrájának alapjául szolgál. Muszorgszkij ezt a tonális rendszerre alapozott zenedramái jellemzést nemcsak orosz elődeitől, Glinkától, illetve Dargomizszkijtől örökölte, hanem érdekes módon Verdi operáinak alapos ismerete is nagyban hozzásegítette őt e zeneszerzői fogás kidolgozásához és saját ízlése szerinti alkalmazásához.

A könyv egyik nagy érdeme, hogy a szerzők bátran és elfogulatlanul közelítenek Muszorgszkij és a zenei hagyomány problematikájához, ami már a zeneszerző kortársai, elsősorban a Sztaszov-kör számára is neuralgikus pont volt. Jóllehet Muszorgszkij zenei tanítómesterei között megemlítik az orosz iskolát (Glinkát és Dargomizszkijt), bizonyos korlátokkal Wagner

(hangsúlyozva a különbséget kettejük vezermotívumtechnikája között), Lisztet, Schumannt és mindenekelőtt Berliozt, de ami az operadramaturgiát illeti – beleértve a vezermotívumok kezelését –, az elsőbbséget Verdinék juttatják.

A kötet külön értéke a *Borisz Godunovra* vonatkozó kiterjedt diszkográfia, amely számba veszi az operáról készült összes forgalomban lévő hangfelvételt. A diszkográfia minden egyes tételnél kitér a hangfelvétel sajátosságaira: mit tartalmaz a felvétel, az eredeti változathoz vagy inkább az átdolgozott verzióhoz közelít-e stb. Külön számba veszik a szerzők az idegen kéz általi hangszereléseket is (Rimszkij-Korszakovét, Sosztakovicsét, Rathausét). A könyv végén kiterjedt és részletes bibliográfia áll a téma iránt érdeklődők rendelkezésére.

MEZŐSI MIKLÓS

Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet!* Budapest, Balassi Kiadó 1998. 293.

Kálmán C. György jelen kötete az irodalomelméleti témákat a kérdező álláspontjából közelíti meg; ez azt jelenti, hogy a kérdésfeltevések iránya adja logikai vázát. A kérdésekben gondolkodó szövegek retorikája ezért „inkább az érzékeltetés, mint az érvelés” felé közelít – amint ezt az *Előfoltban* a szerző meg is jegyzi –; ezeknek a „mélázó” kérdéseknek nem az egyértelmű válaszadás a célja, hiszen Gadamerrel szólva: „Egy kérdés felmerülése úgyszólván feltöri annak létét, amire a kérdés vonatkozik. A logosz, amely ezt a feltört létet kibontakoztatja, ennyiben már mindig válasz.” Kálmán C. György tehát nem a rendszeralkotó, hanem inkább az értelmező kritikai szempontját érvényesíti oly módon, hogy az írások nagyobb felében bizonyos elméleteket azok visszásságában vesz nagyító alá, vagyis új oldalról nyitja fel őket. A szerző fenntartásainak alapja az elméletek hátterében, előfeltevéseiben, motivációjában több ízben fellelt túlzott leegyszerűsítés igénye.

Ugyanakkor azonban Kálmán a problémákat a maguk állandóan elmozduló mivoltában igyekszik felvillantani: innen a lezáratlanság, a készülődés érzete, mely feszültségben tartja a szövegeket, mint ahogy a szerző koncepciójában

az (irodalmi művekről szóló) értelmezés is a lesimítás ellen kell, hogy hasson. De melyek ezek a problémák? A tanulmányok fókuszában a kánon, illetve az értelmezői közösségek és az irodalmi rendszer kérdése áll. Bár a szerző maga is rámutat az egyes írások közötti szoros kapcsolódás hiányára, mégis felfedezhetünk közöttük bizonyos rendezőelveket. Akár egyfajta hermeneutikai vázat is lehet tulajdonítani a kötetnek annyiban, amennyiben az első nagyobb egységben – ahol az irodalomtudományi szempontok, a fordítás és a beszédaktusok tematizálódnak –, inkább az értelmezés, a kánon köré szerveződő központi tömbben inkább a megértés, a záró *Szép kis irodalom* című részben pedig az alkalmazás aktusa dominál. Természetesen ezek a kategóriák általában együtt érvényesülnek. Valószínűleg az is beszédes, hogy az irodalom(tudomány) jövőjére, helyzetére, feladataira rákérdező szöveg a végén, de nem legutolsóként szerepel a játékos óvatosság jegyében. Ez a játékos óvatosság jellemzi módszerét, mely számol azzal, hogy a tudományos diszkurzusban használt megnevezésnek és fogalomhasználatnak messzebbre vezető következményei lehetnek.

Kálmán C. György szóhasználatában, gondolati merészségében nyílt (a szó pozitív, új teret nyitó értelmében) hangot üt meg, többféle beszédmódban is otthonosan játszik. Az értelmezést tekintve, ha sarkítottak is néhol az ellentétek, mindenképp szembenéz a korlátok és meghatározottságok tapasztalatával. Példaképp említhetjük azt a belátást, hogy minden (kultúra-termék) szükségképpen értelmezve, akár az értelmezés által létezik, vagy azt, hogy valamiképpen minden, így a kánon is ideologikumhoz kötődik. Meddő álproblémák boncolgatása helyett inkább a termékenyekre próbál rámutatni (mint például a nyelv szerepének hangsúlyozása a kultúra és a kánon összefüggésében), miközben a problematikus megoldást mindig igyekszik észrevétetni (ilyenek a metafora és a szimbólum viszonyáról szóló elméletek stb.).

Az irodalomtörténet-írás mint szöveg értelmezéséhez adott szempontrendszer nem lezárt, hanem szándékosan további kérdéseket enged láttatni. A szimbolizációval kapcsolatban „a nagy kérdés”, hogy mikor nem utal a szöveg valami rajta túlmutatóra, illetve hány szinten

valósulhat meg és írható le ez az eljárás. A „(További) nyitott kérdések” című alfejezet célja, hogy ráirányítsa a figyelmet olyan feldolgozásra váró területekre, mint például az szimbolizáció az olvasásban és a szövegforgalmazásban, ahogyan a fordítás határeseteiről is rendszeres tanulmányokra lenne szükség. Az avantgárd elfordításokat taglaló dolgozatában szintén válaszlehetőségek mutatkoznak; a nyíltan vállalt nyitva maradt kérdésekre pedig még inkább igaz, hogy teret nyitnak meg. A beszédaktus-elmélet és a szövegfelfogás viszonyával foglalkozó írás már „súlyos kérdések”-et vet fel, melyekből az érthető meg, hogy mind a kettő egy irányba, a pragmatika felé mutat.

A kánont leíró definíciók sokfélesége mégis hiányérzethez vezet, ahol felmerülhetnek az „igazi kérdések”. Kálmán C. György saját kánonleírása az értelmezés felől keresi a kiutat, azaz értelmezésként látatja magát a sokszólamú kánont. Azonban a befogadó-értelmező részéről megvan és meg kell, hogy legyen a választás (lehetősége) a gyorsan változó kánonok közt. A „kanonikus kritiká”-t tárgyalva a szerző célja már az, hogy Lauter érvelésének bíráló elemzésével arra a tanulásra hívja fel a figyelmet, hogy hová vezet az irodalmi rendszer mechanisztikus látásmódja, melyet egyébként a kánonalakítás szempontjából is elhibázottnak tart. A végén pedig elhangzik az ítélet erről a tipikusnak tekintett attitűdről: erről a hatalom és alkalmazkodás oppozíciójába kényszerült gondolkodásmódról. Paradoxonokat leplez le, mint például azt, hogy a kánont felnyitni vágyó felforgató gesztusok maguk is hatalmi kifejezések.

Az értelmezői közösségekről szóló beszéd hiányainak feltárása is meghatározott távlati cél felé orientálódik, mégpedig az irodalmi folyamat megértése irányába. Ilyen hiányként tűnnek fel a definíciók, az alapos kutatás és az előzetes hipotézis üres helyei. Az értelmezői közösségek fogalmának több tétje is van: az egyik a háttérben meghúzódó szövegfelfogás, másrészt pedig aggodalom az irodalom intézményeit illetően. Ugyanígy „érdekesebb kérdés”, hogy a fogalom érvényességének tagadása milyen téttel számol, jelesül azzal, hogy önmaga is alapzatkeresésként lepleződjene le. Tanulást sejtet a rendszerek összjátékáról szóló írás is, hasonlóan az

előbbihez, csakhogy előrevetíti az olvasó kiegészítő munkáját, ahol ez bekövetkezhet. A szakmaellenesség, a profizmusellenesség és az értelmezésellenesség közös gyökerű problémák; a szerző az értelmezés fontosságát megtámasztó érvei mellett is több helyen int óvatosságra a szakma szerepét túlértékelő magatartással szemben a laikus és a profi rideg szembenállását megszüntetendő.

Az utolsó nagyobb részegységben mintha elartaná magától a szerző az írásokat az írónia segítségével, mindig elmozdítva a tanulmányíró egységesnek képzelte arcát. A szellemes sokszínűség fordított tükröt tart az előző részek komolysága elé. Itt található az „Előzetes megjegyzések: a kérdés” című rövid lefutású sziporka is, mely olvasható saját módszerének ironikus önértelmezéseként. Ne is szaporítsuk tovább a szót, a kérdéseket azonban igen.

BODROGHI CSILLA

Elisabeth Klecker: Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateinischen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994. 348. /Wiener Studien, Beiheft 20. Arbeiten zur Mittel- und Neulateinischen Philologie 2./

Az antik költészet humanista recepciója az összehasonlító irodalomtörténet és a neolatin filológia egyik legkidolgozottabb fejezete. Ismertes az is, hogy míg az ókori irodalom klasszikus alakjait méltató, önálló irodalmi alkotások a *reneszánsz előtti idők* szakban csaknem teljesen hiányoznak, az antik költők dicsőítése a *humanista irodalom* különböző műfajainak egyik kedvelt, ám részleteiben nem vizsgált témájává vált. Az ezzel a témával foglalkozó nagy számú lírai enkomium, elégikus életrajz, epikus panegirisz, epyllion stb. nemcsak az adott költők egykorú értékelését tanúsítja, hanem egyben jelzi a humanisták antikvitáshoz fűződő viszonyát és e viszony változását. A téma feldolgozásának sajátos vonzerejét elsősorban az adta, hogy a humanisták egy, az antikvitásban alig ismert költői tárgy választásával, ugyanakkor elismert előképek méltatásának keretében bizonyíthatták saját eredetiségüket.

Ezért is öröndetes, hogy Elisabeth Klecker, a bécsi egyetem klasszika-filológiai intézetének munkatársa ennek a meglehetősen elhanyagolt területnek szentelte disszertációját. Az említett bécsi intézet Franz Römer és Hans Schwabl irányításával néhány éve fokozott mértékben törekszik a neolatin irodalom műfajainak feltárására. Érdeklődésük középpontjában érthető módon az osztrák vonatkozású neolatin szövegek állnak. Nagyszabású programot indítottak a XV–XVIII. századi latin nyelvű Habsburg-paenirika kutatására.

Elisabeth Klecker könyve középpontjába XV–XVI. századi olasz humanisták Homéroszt és Vergiliust dicsőítő költeményeit állította, különös tekintettel az antik forrásokra, a költői megformálás előképeire, a humanista szerzők filológiai teljesítményére és művészi eredetiségére. A vizsgálat élén Angelo Poliziano Vergiliust, illetőleg Homéroszt dicsőítő két nevezetes silvájának, a *Mantónak* és az *Ambrának* az összehasonlító elemzése áll, melyek bevezetőül szolgáltak Poliziano firenzei előadásaihoz a két költőről. Ezt követi Antonio Urceo 'il Codro' ugyancsak előadásbevezetőnek szánt *Encomion Vergilii* és *Silva in principio studii* című költeményeinek, valamint Carlo Marsuppini saját *Iliász* fordításához készült verses ajánlólevelének részletes elemzése. Míg Marsuppini művét Klecker Poliziano Homérosz-dicsőítésének egyik lehetséges ösztönzőjeként értékeli, Giorgio Anselmi Poliziano két silváját imitáló, Vergilius születésnapjára írt *Sosthyrides*ét Poliziano irodalmi háttértörténetének részeként mutatja be.

Az értekezés következő két fejezete Martino Filetico, Giovanni Pontano, Sarca és Georgius Iodocus Berganus verses Vergilius-életrajzaival, illetőleg Maffeo Vegio, Niccolo Perotti, Fausto Sabeo, Giano Anisio, Estienne Pasquier, Marcantonio Casanova, Enea Silvio Piccolomini és mások Vergiliust dicsőítő epigrammaival foglalkozik. A zárófejezetben Klecker áttekintést ad a Horatius, az Ovidius és a Catullus tiszteletére írt humanista költeményekről, és számba veszi az antik költészet egészét méltató poétikai költőkatalógusokat. A kötet használatát jelentősen megkönnyíti, hogy az értelmezésbe bevont rövidebb idézetek mellett a mintegy száz oldalas fűgélék tartalmazza az elemzett szövegeket, s a két Poliziano-mű esetében jegy-

zetben feltünteteti az értelmezésbe bevont párhuzamos helyeket is.

Mint Klecker kimutatja, a humanisták Homérosz- és Vergilius-képét alapvetően befolyásolta az antik irodalomkritika. Míg Vergilius dicsőítése tárgyi tekintetben elsősorban Macrobiusra támaszkodik, és a római költőt a legtöbb szöveg egyenrangúan kezeli görög előképeivel, illetőleg már a kortársak által megfogalmazott művészi fölényét hangsúlyozza, Homéroszt a görög prózai források alapján rendszerint minden tudás forrásaként méltatják, melyből a költők, a szónokok és a filozófusok egyaránt merítenek. Nem vagy alig találunk nyomot az antik költők újszerű értelmezésére, a velük való személyes kapcsolatkeresésre vagy a költészetük lényegét érintő mélyebb meglátásokra. Az antik értékelések bemutatását azonban sem a humanista szerzők, sem a közönség nem tekintették hibának vagy az önállótlanúság jelének, ráadásul Homérosz esetében alig ismert, csak nemrég felfedezett és hozzáférhetővé tett szövegek felhasználásáról volt szó.

A humanisták egyéni teljesítménye Klecker következtetése szerint nem a tartalmi vonatkozásokban, hanem a téma művészi alakításában ragadható meg elsősorban. Míg az antikvitásban a klasszikusként tisztelt költők magasztalása csaknem kizárólag epigrammákban történt, a humanistáknál, így mindenekelőtt Polizianónál megfigyelhető a költődicsőtés már Statiusnál és Claudianusnál jelentkező epikus mintáinak alkalmazása, amely aztán előképül szolgált a költőket méltató későbbi humanista alkotásokhoz. Az antik költőket dicsőtő humanista költészet fontos sajátossága a mitologikus elemek antik panegirikus előképek által ösztönzött alkotó felhasználása és az életrajzi adatok háttérbe szorítása. A költők születésének előtörténete például gyakran mitologikus keretben megy végbe (Poliziano: *Ambra*), s az is előfordul, hogy a költőt mitikus genealógiával ellátva mintegy eltávolítják a történeti valóságból, és a költészet világába emelik át (Pontano: *Urania, Eridianus*).

A Homérosznak és Vergiliusnak szentelt hosszabb terjedelmű költemények többségében megfigyelhető az is, hogy a két alkotót műveik rövid összefoglalásával és bemutatásával dicsőtik, illetőleg az adott szerző nyelvi és motívikus sajátosságai, egész jelenetek imitációja, sőt maga

a választott irodalmi forma válik a dicsőtés fő eszközévé. A dicsőtési kívánt költőre hangolás nyilvánul meg az elbeszélő elemek alkalmazásában, amikor például egy vergiliusi alak mond jóslatot Vergiliusról, Homérosz születését az istenek egy homéroszi mitológiai jelenetben határozzák el, vagy amikor Ovidius kijelölését szerelmi költővé egy Ovidius stílusában leírt epizódból vezetik le. Az imitációnak ez a tudatos alkalmazása egyfelől lehetőséget kínált a közvetett dicsőtésre, másfelől mutatja a humanista szerzők önértelmezését. Eszerint az antik költők és műveik bemutatása szorosan összekapcsolódik a humanisták bemutatkozásának szándékával; az utóbbi mintegy az előbbire épül, s a csodálat helyetti fő motivációként az antik minták újjáélesztésének lehetőségébe vetett bizalom lép előtérbe.

A humanista költődicsőret további említésre méltó eszközei a költői teljesítmény idealizálása, a művek irodalmi minőségének méltatása és a legkülönfélébb antik toposzok beépítése. Ezenkívül gyakran találni utalást az aktuális politikai helyzetre, a vers születésének alkalmára és a patrónusra. Kézenfekvő, ugyanakkor némileg sajnálható megoldás, hogy ezt a kiterjedt költői eszköztárat Klecker következetesen művenként, illetőleg szerzőnként és nem az egyes kifejezőeszközöket alapul vevő, rendszeres tárgyalás keretében mutatja be.

A munka jelentősége abban összegezhető, hogy felhívja a figyelmet a klasszikus irodalom humanista recepciójának egyik elhanyagolt területére. Csak helyeselhető önkorlátozással Klecker pontosan kijelölte a vizsgálat tér- és időbeli kereteit, ami viszont önmagától felveti a téma tágabbkörű vizsgálatának szükségességét. Viszonylag kevés támpont található az értekezésben arról, hogy ez a humanista „költészet a költészetről” mennyiben tükrözi a humanista szerzők antikvitáshoz fűződő viszonyának átalakulását, milyen a kapcsolata a humanista uralkodódicsőtéssel, s hogy az itáliai anyag mennyiben tekinthető reprezentatívnak az európai neolatin költőpanegirika szempontjából. Elvégzendő feladat maradt az Ovidiust és Horatiust dicsőtő neolatin panegirika rendszeres számbavétele és feldolgozása. Kiemelést érdemel végül a kötet módszertani apparátusa, melynek révén a szerző könnyedén eltávolítja a

klasszika-filológiát és a neolatin irodalmi szövegek irodalomtörténeti vizsgálatát elválasztó falakat, s a két diszciplína legjobb erényeit egyesíti. Ezen túlmenően a munka rávilágít az említett tudományágak egyik fontos közép-európai műhelyében folyó kutatásokra, és egyben jelzi a közeljövőben követendő irányok ígéretes lehetőségét.

TÜSKÉS GÁBOR

Barokk színház – barokk dráma. Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai. Szerk. Pintér Márta Zsuzsanna. Debrecen, 1997. 212.

Első ízben 1988-ban rendezett az MTA Irodalomtudományi Intézetének XVIII. századi osztálya drámatörténeti konferenciát Noszvajon, melyet 1991-ben, illetve 1994-ben továbbiak követtek – ez utóbbi már Egerben került megrendezésre. A konferenciák tematikája kezdettől fogva felölelte a szorosan vett iskolai színháztájon kívül a népi színháztájon, a hivatalos magyar színészet első évtizedeit, valamint a kastélyszínházak világát. Az elhangzott előadások szövegét sikerült kötetben is kiadni – 1989-ben *Iskoladráma és folklór*, 1992-ben *Az iskolai színháztájon és a népi dramatikai hagyományok*, majd 1997-ben *Iskoladráma és barokk* címen. Jelen kötetet a szerkesztő Tarnai Andor és Hopp Lajos emlékének ajánlotta: mindketten közismerten igen aktív részesei voltak e kutatásoknak, konferenciáknak.

A rendszeres tanácskozásoknak köszönhetően a magyar irodalom történetének egy ezidáig kevésbé ismert területe vált folyamatos vizsgálódások tárgyává, melybe az 1994-es konferencián külföldi kutatók is bekapcsolódtak, lehetővé téve a XVIII. századi magyar színháztájon közép- és nyugat-európai háttérének megajzolását.

Jelen kötetben 23 előadás szövegét olvashatjuk, ebből hét külföldi előadóét (közülük kettőt német nyelven). Hopp Lajos bevezetőként közreadott előadása a téma kutatásának eddigi eredményeit igyekezett összefoglalni, kitérve a szövegkiadásokra, a hazai kutatómunkára, a felmerült problémákra és nehézségekre, majd ezek

nyomán megfogalmazta a további teendőket, feladatokat, vizsgálódási irányokat, többször is hangsúlyozva a nemzetközi együttműködés fontosságát. Szabó Ferenc szövege a barokk fogalmának Michel Foucault-ot követő újraértelmezésére – ezzel a téma egy lehetséges új kutatási szempontjának bevezetésére – tesz kísérletet. Jean-Marie Valentin, a Sorbonne professzora, a német iskolai színháztájon monográfusa Caspar Brülow életművének felvázolásával a keresztény humanizmus és a barokk összefonódását mutatja be. Dieter Breuer, Nigel Griffin, a jezsuita színháztájon bibliográfiájának összeállítója, Irena Kadulská, valamint Stefánia Poláková a Jézus Társaság, a színház és a barokk kapcsolatrendszerét választották vizsgálatuk tárgyául. Cinzia Franchi a balázsfalvi görög-katolikus gimnázium színházi kísérleteit, Hans Jakob Meier pedig Chodowieczki munkásságát és a korabeli német drámaillusztráció problematikáját vázolja fel. Vizi Mária, Knapp Éva, Lukovszky Edit, Szelestei N. László és Varga Imre előadásaikban korabeli európai és magyar szerzők drámái szövegeit elemzik. Berecz Ágnes a protestáns barokkot mutatja be, Demeter Júlia a magyarországi iskolai színháztájon típusokat veszi sorra, Gulyás Sándor az ősi magyar színháztájon nyomait kutatja, Jarosievitz Erzsébet a nagyenyedi iskolai színházi előadások szerepét vizsgálja az erdélyi színi élet kialakulásában. Kedves Csaba és Bécsy Tamás a csíksomlyói drámaelőadások történetének alaposabb megismeréséhez járulnak hozzá kutatásaik ismertetésével. János István *Szent és profán* című felszólalásában a szakrális iskolai színháztájon alapminőségeit igyekszik értelmezni, Czibula Katalin pedig a pozsonyi helytartói udvar reprezentációs alkalmainak típusait veszi sorra. A kötetet Gupcsó Ágnes tanulmánya zárja, melyben egy 1694-es piarista iskoladráma zenei anyagát elemzi. Annak érdekében, hogy a külföldi szakirodalom számára is elérhető, használható legyen a kiadvány, a magyar nyelvű szövegeket rövid angol összefoglalások követik, ezeket Lancsák Gabriella készítette. A kiadvány így hozzájárul ahhoz, hogy a magyar iskoladráma értékei nemzetközi kontextusban is jelen legyenek.

PUSKÁS ISTVÁN

Jacques Dubois: *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris, Seuil 1997. 205.

Albertine Simonet, a prousti regényfolyam egyik legellentmondásosabb szereplője most Jacques Dubois jóvoltából egy egész kötetet tudhat magáénak. Miért éppen Albertine? – kérdezhetnék a liège-i egyetem professzorát, akinek új könyve különös hiányosság betöltésére vállalkozik. Albertine alakjának ugyanis mind ez idáig nem sok figyelmet szentelt a kritika, holott a hősnő meghatározó jelenléte a mű több mint egy harmadára kiterjed, neve pedig minden más szereplőnél gyakrabban fordul elő a szövegben. Az egyébként oly bősz és sokszínű Proust-szakirodalom kirekesztő magatartásának egyik fő oka a szereplő viszonylag késői és improvizáltnak tűnő beiktatása a regénybe: Albertine nem szerepelt az eredeti regénytervben, alakját Proust magánéletének váratlan eseményei ihlették. Másrészt az a furcsa transzpozíció, amellyel az író sofőrjét és szerelmét, Alfred Agostinellit teszi a legalábbis részben heteroszexuális fiatal nőalak modelljévé, szemlátomást kényszerít a kritikát. Leginkább azonban a regény pszichológiai dimenziójának túlbecslése nehezítette meg az illékony és megfoghatatlan hősnő állandó portrévá aligha tömöríthető alakjának kritikai megítélését.

Ezzel szemben Jacques Dubois egy lehetséges új, szociológiai ihletésű Proust-interpretáció alapján tekinti Albertine-t. Meggyőződése, hogy az író éppen a hősnő különös, nehezen megragadható lényét használja fel arra, hogy a regény előzetesen felépített világát új megvilágításba helyezze. A szociológus tehát nem annyira a kontextusából kiragadott szereplő beható vizsgálatát tekinti feladatának, mint inkább egy, a szöveg általános orientációjától és nyilvánvaló tanulságaitól eltérő, rejtettebb értelem feltárását, amely megbonthatja a túlságosan is világosan megmutatkozó jelentések rendjét és egy a korábbiaktól eltérő alakra rendezheti azokat.

Mielőtt rátérne Albertine a regény struktúrájában betöltött szerepére, Jacques Dubois szükségesnek látja felvázolni Proust szociológiai koncepcióját. Egész fejezetet szentel a prousti társadalomkép leírásának, ez a különösen éleslátó szociológiai elemzés a könyv egyik legjelentősebb érdeme. Rámutat, milyen mesterien kombinálja Proust az esszé és a regényforma szinté-

zisének megteremtése révén a fikciót a reflexióval, miközben merész ugrásokkal halad az egyedi jelenségektől az általánosítások felé. A társadalomképe alapján gyakran részrehajlással és rövidlátással vádolt író korántsem érzéketlen a szociális problémák iránt. Leginkább a kisebb társadalmi csoportosulások érdeklik, és bár nem fél akár egészen szélsőséges és periférikus aspektusokat is bemutatni, célja minden esetben az általános szabály felismerése és megfogalmazása. Ez a perspektíva teszi lehetővé számára, hogy a doxikus és előre kiszámítható normatív effektusokat elkerülje, és helyettük inkább a meglepetés, az inverzió eszközeivel éljen. Miközben előszeretettel folytat szociológiai terepmunkát a közösségi élet kisebb körzeteiben, megfigyeléseit mindig a tágabb egészből vett mintaként ábrázolja. Ezáltal képes mindössze negyvenegynéhány szereplő felhasználásával a társadalom minden jelentősebb rétegét bemutatni, háromezer oldalas korrajzot nyújtani. A társadalmi különbségek privilegizált laboratóriumaként ábrázolja az egy-egy kiemelkedő nőalak köré tömörülő szalonokat, melyekben a szereplők ádáz harcot vívnak címeik érvényesítéséért. A versengés során egyesek felemelkednek, mások pedig pozíciójukat veszítik, miközben a két szemben álló társadalmi osztály, az arisztokrácia és a polgárság közötti erőviszonyok a két csoport lassú keveredése révén fokozatosan átalakulnak.

A monumentális regényfolyam kezdetben nem más, mint kasztok – sőt bizonyos értelemben fajok – története. Albertine megjelenésével azonban új korszak veszi kezdetét: a regény, amely korábban az egyes élesen kirajzolódó csoportok közötti konfrontáció ábrázolását tekintette fő céljának, mostantól fokozódó figyelmet szentel az egyén sorsának. Proust szerint – az egyénről alkotott koncepciója értelmében – az egyes ember sorsa egyrészt mindig a többiekkel való viszony függvénye, másfelől minden egyéni sors egyedülálló folyamat. Ennek megfelelően a prousti szociológia egyre inkább individuálszociológiává alakul, amelyben a társadalmi szakadékokat szokatlan erőszak és kegyetlenség jellemzi. A regényben ábrázolt társas érintkezés minden esetben egyfajta piacra emlékeztet, ahol az érintkezésben résztvevő felek kizárólag a saját érdekében cselekszenek, lehetőleg a többiek rovására.

Albertine Simonet megjelenése kiszámíthatatlanságot, hirtelen fordulatot visz ebbe a társadalmi freskóba. A hősnő, aki az első tengerparti találkozáskor sirályra emlékezteti a narrátort, könnyed, kecses, légies jelenségként suhan végig a regényen. Pezsgő, illékony kamaszlány, akit korai halála megakadályoz az öregedésben. Legjellemzőbb tulajdonsága a meghatározhatatlanság: hullámzó, összetett, sokféle, meglepően mozgékony, ezerarcú. Nem hiányozhat a megfelelő dekor sem: az elmosódó, intenzív, de mulandó impresszionista háttér. Albertine Elstir, az impresszionista festő szellemi pártfogoltja, a balbeci pikniken során maga is egy impresszionista festmény alakjának benyomását kelti. A szalonokban tusakodó arisztokráciával és nagypolgársággal szemben egy harmadik utat képvisel: a plein air, a szabad levegő tágabb közönségét. Kiszámíthatatlan: mindig váratlanul jelenik meg és mindig ott, ahol a legkevésbé számítunk a jelenlétére. Úgy bukkan fel a regényben, ahogyan a balbeci tengerparton: elhaladtában felrúgva a dolgok rendjét és megkérdőjelezve az érvényben lévő szabályokat. Meglepetési stratégiákat teremt a szövegben, megzavarja a prousti kliséket és a megszokott ok-okozati viszonyok játékát. Rögtönzött tengerparti megjelenése, impresszionista mozgékonyasága következtében a hősnő nem tekinthető semmilyen kaszt örökösének, mintha rá nem is nehezedne a múlt súlya. Nincsenek szülei, csak távoli rokonai, így teljes egészében a polgári középosztályhoz tartozik, ehhez a hibrid társadalmi réteghez, amely egyfajta szociális no man's land Jacques Dubois szemében. Albertine különösen modern szereplő, szinte a sors íróniájának tetszhet, hogy a hagyománytisztelő Marcel éppen iránta lobban lángra. Aligha véletlen, hogy találkozásuk színtere a tengerparti fürdőhely, mely Combray vidéki kasztrendszerre és a párizsi elit szalonélet után új társadalmi mikroklímaként rajzolódik ki az olvasó előtt. A fürdőhely kultúrája kedvez a véletlenszerű találkozásoknak és az osztályok keveredésének, a megszokott hierarchikus rend itt veszít a szigorából. A hagyományos irodalmi műveltséggel rendelkező, beteges Marcelre újdonságként hatnak a polgári körök modern időtöltései, a sport, a tánc, a kaszinó, a kirándulások és a múzeumlátogatások, melyeknek Albertine előszeretettel hódol. A fiatal lány modern-

sége, mely éppúgy különbözik a Guermanteszalonnal avitt eleganciájától, mint Verdurinék intellektuális avantgárdizmusától saját világlátásának és a társadalomról kialakított képének újrágondolására készíti a narrátort, akinek legjelentősebb felfedezése, hogy a társadalmi identitás nem annyira genetikusan örököség függvénye: sokkal inkább köthető a történelemhez és az anyagi javak átadásához. A klikkek és a kasztok mitológiája ettől kezdődően fokozatosan átadja helyét az egyén és a társadalom dialektikus kapcsolatának a mű szociológiai koncepciójában.

Kispolgári liberalizmusa és republikanizmusa, valamint ösztönös impresszionizmusa mellett Albertine még egy olyan tulajdonsággal rendelkezik, amely képessé teszi arra, hogy új szociológiai koncepció kialakítására sarkallja Marcelt. A homoszexuális hősnő nem tagadja meg vágyait, és éppúgy semmibe veszi a konvenciókat, mint a társadalmi megkülönböztetés szabályait. A homoszexualitás mint a társadalmon fokozatosan eluralkodó zúrzavar egyik leglényegesebb összetevője jelenik meg a regényben, és nem érdektelen a prousti szociológia számára. Az író nyilvánvalóan szoros kapcsolatot lát szociális és szexuális ökonómia között, hiszen mindkettő középpontjában a vágy és annak korlátozása áll. Megállapítása szerint a társadalmi korlátoknak fittyet hányó szexuális deviancia különösen hajlik arra, hogy anarchiáját a közösségi élet egész területére kiterjessze. Míg azonban a földalatti mozgalmat teremtő férfi homoszexualitás, ha megzavarja is az osztálykülönbségek rendjét, semmiképpen sem szünteti meg a kapcsolatok kommerciális jellegét, a kevésbé megfogható női homoszexualitás képes szakítani a társadalmi érintkezésben uralkodó szexuális demarkációkkal és fétiszizmussal. Ennek képviselőjeként Albertine egyfajta rendetlenség és ambivalencia forrása lesz a regényben: nem csak motorja, hanem egyben jelképe is egy olyan jelentésrendszernek, mely kiszabadítja a regényt annak merev determinizmusából.

Végezetül a szerelem és főleg a féltékenység ébredésével az énelbeszélő nem képes többé az események diszkrét külső szemlélőjének objektivitásával tekinteni szerelme tárgyára. Ez az új tapasztalat átalakítja a narratív struktúrákat: a szövegben elszaporodnak a hipotézisszerű magyarázatok és találgatások, és körvonalazódnak

kezd egy a hétköznapi élet legapróbb részleteinek leírásában megfogalmazódó szociológia, amelyben minden apró részlet fontos jelentéssel bíró jegy lesz.

A *Pour Albertine* nem csak a Proust-szakirodalomon belül nyit új fejezetet, hanem szerzője életművében is. Szakítva korábbi irodalomszociológiai publikációinak tárgyilagos, teorizáló hangvételével, Jacques Dubois ezúttal szinte poétikus hangot üt meg. Szépirodalmi igényvel megírt könyvét egyszerre dicsőíthetjük és elmarasztalhatjuk szubjektivitásáért és kevésbé tudományos stílusáért. Ugyanis bármilyen lebilincselő olvasmány is a prousti regényhőshöz címzett *hommage* (játékos szerelmi vallomás?), gyakran meglepedkezni látszik arról a tényről, hogy *Albertine* Simonet mégis csak az úri fantázia terméke, nem pedig hús-vér személy: így aligha ragadhatjuk ki a regényből és manipulálhatjuk szabadon.

ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA

Inventaris van het archief van Johan Huizinga. Bibliographie 1897–1997. Közreadó Anton van der Lem. Universiteitsbibliotheek Leiden, 1998. /Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices manuscripti XXIX./

Anton van der Lem sok évi, igen alapos munkával elkészítette Johan Huizinga hagyatékának katalógusát. A dokumentumok valószínűleg akkor kerültek a leideni könyvtárba, amikor a nemzetközi tiltakozás hatására a náci kiengedték a történezt a sint-michielsgesteli gyűjtőtáborból, azzal a feltétellel, hogy nem térhet vissza Leidenbe. Mielőtt De Steegbe költözött volna a család, kiürítette leideni otthonát, és a történész kéziratait az egyetemi könyvtárban helyezték biztonságba. Huizinga már sohasem tért vissza Leidenbe, 1945 februárjában, De Steegben halt meg.

Huizinga második felesége a történész halála után újra férjhez ment (ezúttal Angliába), és a hagyaték birtokában lévő, személyesebb részét a hágai Királyi Könyvtárnak adományozta, ahonnan pár darab később az újabb alapítású hágai Irodalmi Múzeumba került. A legtöbb dokumentum a leideni egyetemi könyvtárban van, és a magyar kutatók előtt sem ismeretlen Dousa-

teremben olvasható. Az inventaris mind a három csoport anyagának leírását tartalmazza.

Van der Lem előszavában pontosan leírja a gyűjtemény létrejöttét és összetételét, valamint az osztályozás szempontjait. Ennek fontosságát nem csak az anyag nagysága magyarázza. Tudnunk kell, hogy Huizinga szinte semmit sem dobott el. Ez azt jelenti, hogy amit meg akart őrizni, azt ő maga tette el, nagyon akkurátusan borítékokba, illetve dobozokba rendezve (ezekben a füzetektől a kis papírcsíkokig minden található); azokat a papírokat azonban, amelyek szövegét nem akarta megtartani, újra hasznosította: többfelé vágta őket, és a továbbiakban a hátoldalukra írt és jegyzetelt. Így lehet (hogy csak egyetlen példát mondjunk), hogy *A középkor alkonya* Huizinga készítette, kiadásra nem került francia fordításából csak nagyon kevés maradt fenn, az is *A hűbéri rendszerről* tartott egyetemi előadásaihoz készített feljegyzések hátoldalán. Természetesen lehetetlen lett volna minden egyes lap hátoldalának tartalmát még hozzávetőlegesen is feltüntetni az inventarisban, már csak azért sem, mert többségüket még azonosítani sem lehet. Azt sem lehet leírni az inventarisban, mit rejtenek pontosan a Huizinga által címmel ellátott borítékok, azt pedig egyáltalán nem, a feljegyzések közül mi az, amit műveihez felhasználta (az ilyen papírcsíkokat ugyanis ceruzával mindig gondosan áthúzta). A kisebb-nagyobb borítékokra írt címek – amelyeket az inventaris közül – így is sokat ígérnek a kutatóknak, olvasásuk gyakran maga is élvezetes. Példaképpen álljon itt *A középkor alkonyához* 1910 táján írt jegyzeteket tartalmazó (Van der Lem által kezdetű szerint katalogizált) borítékokra írt címek közül néhány: „Fallikus romantika”. „Harangzúgás”. „Menekülvágy, el az udvarból, Aurea mediocritas”. „Boldogok a szegények”. „Sarkantyúk”. „Hiszékenység”. „Még elolvasandó” stb.

Az inventaris felépítése a következő: a rendszerezett dokumentumok felsorolását előbb azok kategóriák szerinti (pl. levelezés, egyetemi előadás, nem publikált mű), majd számozás szerint történő leírása követi (a római szám az időrendet adja meg, az arab szám az azonos témákat, a felbukkanás sorrendjében); utána található a tételekben felbukkanó személynevek, illetve fogalmak indexe. A kötet második része Huizinga

műveinek, illetve azok fordításainak alapos bibliográfiája (csak a könyvformában megjelenteké), amelyben a magyar anyag is szerepel. A besorolás alapja itt az eredeti mű megjelenési éve. A bibliográfiát is hasznos index egészíti ki. Az inventaris harmadik része kiegészítés, amely Huizinga rövid életrajzát, egyetemi előadásainak rövid leírását és a nála kandidáltak névsorát (és a választott témák listáját), végül a nem a leideni Huizinga-archief részét képező dokumentumok listáját tartalmazza. Ezenkívül a kötetbe bekerült a gyűjtemény néhány különösen érdekes dokumentumának fotója, pl. azé a kis, kötött szalagé, amelyen az áll: *Stille*, vagyis: *Csöndet*; Huizinga ezt délelőttönként dolgozószobája ajtajára rakta ki, gyermekeit távol tartandó.

Az archívumban található, magyar vonatkozású anyag kutatása folyamatban van. Felmerülhet azonban a kérdés, miért érdekes a nem Huizinga-kutató számára az inventaris. Elsősorban azért, mert Van der Lem a rendszerezés során felmerülő, fenn csak futólag vázolt problémákat megnyugtató módon oldotta meg. Másrészt Huizinga egyetemi előadásai annyira változatos témákat ölelnek fel, a történész annyi más nagysággal állt levelezésben, hogy hagyatéka más személyek, illetve korszakok kutatóinak érdeklődésére is számot tarthat.

BALOGH TAMÁS

Europa erlesen Istrien. Hrsg. Johann Strutz. Klagenfurt, Wieser Verlag 1997. 259. – **Europa erlesen Dalmatien.** Hrsg. Johann Strutz. Klagenfurt, Wieser Verlag 1998. 287.

A „dalmáciai” kötet függelékeként közli a sorozatszerkesztő, Lojze Wieser, az eddig megjelent könyvekről szóló ismertetések részleteit. A *Die Zeit* kritikusa a régi Közép-Európa városainak és tájainak irodalmi szemelvényekkel történő fölfedezését hangsúlyozza. Irodalmi tájakról (Literaturlandschaft) van szó, amelyek úti olvasmányként és eligazítóként szolgálnak, ám az életmód és a művelődés mozaikjait kínálják versekkel, elbeszélésrészletekkel, beszámolótrükkökkel. Más kritikusok különféle otthonosság-érzetek, tapasztalatok egymás mellé helyezését emelik ki. E hírlapi, rádióadásbeli részletek pon-

tosan jelölik a bibliofil kiadványok célzatát: a régiók Európáját szolgálva a multikulturalitás jelenének (vagy jövőjének) üzennek a multikulturális múlt fölmutatásával. Történik ez különféle szláv, német és olasz anyanyelvű (az olaszon belül tájnyelvi) alkotók, neves (és kevésbé neves) szerzők művei, többek között James Joyce (angol) leveleinek fordításai révén, majd az összegző utószavak segítségével. A klagenfurti komparatista, a szlovén-osztrák kutatási témákon sikerrel munkálkodó Strutz utószavában nemcsak a plurilinguális tudásait emeli ki, azt nevezetesen, hogy Dalmácia kulturális arculatát részint a kétnyelvű szerzők határozták meg (Marin Držić többnyelvű komédiái, Gundulić–Gondola, Marulić–Maroli munkái), hanem az örökségként vállalt transzadriatikai szimbolizist, az olasz és a horvát művelődés együttlését is. Arról is szó van, vagy mindenekelőtt arról, hogy a hétköznapi élet szellemi és anyagi kultúrájában kivételes státushoz jutott a dalmát-velencei és a dalmát-horvát irodalom mint plurikulturális, többnyelvű rendszer. Innen egy lépés, és megfogalmazódik az 1939-ben született horvát Milan Rakovac gondolata Európa „isztrializálódás”-áról (1996-ban készült az értekezés), Isztria: régió a régiók Európájában, éppen ez az a térség, keresztülszöve egymással érintkező életformákkal, hagyományokkal, kultúrákkal, amely az európai regionalitás mozgalmának magja lehetne: egyszer talán el lehetne érní – álmodja papírra a horvát író –, hogy Isztria az összisztriai történelmi kiegyezés példája legyen, interetnikus egyezsége, amely alapulvé emelhetné a több nemzetiség, a többnyelvűség, a multikulturalitás és a transzregionalizmus tiszteletben tartását. Erre már csak azért is megfelelő kísérleti telep Isztria, mert (mint Johann Strutz fejtegeti) a római kultúra és civilizáció felejthetetlen nyomokat hagyott, a szláv és a német nyelvű lakosság határai itt húzódnak, de egymásba ér „Romania” keleti és „Slavia” nyugati sávja, nem egyszer egymással átfedésbe kerülve, és mainapság egyre inkább érezhető errefelé a nosztalgia a hajdani soknemzetiségű birodalom kormányzó székhelye, Bécs iránt. Itt-ott római és velencei elemek bukkannak föl, ám viszonylag korán volt központja egy szláv írásos művelődésnek; tengerész- és paraszti kultúra találkozik itt, valamint a mediterrán és az alpesi világ. A

sokféle történelmi hagyomány – a venetusoktól, a keltáktól, a longobárdoktól egészen Itáliáig és Jugoszláviáig – egymásra épült, olyképpen, hogy kulturális lenyomatai áttetszenek a különféle rétegekben. Osztrák, szlovén, horvát, szerb születésű bécsi, olasz és olasz tájnyelvi (Pasolini!) költők, írók idézik meg Isztriát, de Thomas Mann-tól és Csehovtól is kapunk egy-egy szemelvényt, Romina Floris egy verse a többnyelvűséget tudatosítja önmagának. Strutznak sikerül úgy összeválogatni, sorrendbe rakni a szemelvényeket, hogy azok egymással meg a közeli múlt szomorú eseményeit ismerő olvasókkal is párbeszédet folytassanak. Az utószavak ennek a párbeszédnek jellegét körvonalazzák, beállítva a két irodalmi tájat a közös közép-európai (irodalmi-kulturális) múltba.

FRIED ISTVÁN

Frauen. Ein historisches Lesebuch. Hrsg. von Andrea von Dülmen. München, Verlag C. H. Beck 1995. 395.

A kötet összeállítója azt az érdeklődést kívánja kielégíteni, amely az utóbbi években nagy mértékben megnőtt a nők helyzete iránt. Ezen igénynek megfelelően jelentek és jelennek meg egyre sűrűbben az ún. női témákkal foglalkozó tudományos és népszerűsítő művek. E körkörös felé fordult élénk figyelemmel az elmúlt néhány évben a bajorországi Beck Verlag. Ennek jele az a 90-es évek elején indított, a nők és a társadalom kapcsolatát vizsgáló *Frau und Gesellschaft* témájú sorozat, amelynek egyes, a személyes tapasztalatokat rögzítő kötetei mellett – naplók, önéletrajzok, levelek stb. – számos művelődés- és társadalomtörténeti tanulmány-kötettel jelentkezett.

Von Dülmen „történeti olvasókönyvként” határozza meg munkáját, amely hét fejezetre osztva tekinti át a nők helyzetét különböző művekből vett részletek segítségével. Valójában antológia, amelynek első négy fejezete a lánygyermek első éveivel, nevelésével foglalkozik, illetve a jegyesség, az esküvő és a házasság eseményeivel, illetve a nők mindennapjaival, munkájukkal, illetve az anyasággal, az öregséggel és a halállal. Az V. fejezettel lép ki a szerző az

addig jobbára a sajátosan női lét adta szerepek világából, és fordul a nőknek a művészetben, az irodalomban, a tudományban, általában a szellemi életben elfoglalt helye felé. Új fejezet vezet a hiedelmek világába, azokhoz a motívumokhoz, amelyek elsősorban nőkhöz kapcsolódtak (pl. a boszorkányság). A „történeti olvasókönyv” utolsó, hetedik fejezete a közélet területére lép. A porondon az antik világ kivételes asszonyai mozoghattak. Itt kerül sor egy, az ókorban indult emancipációs kísérlet bemutatására. A középkor női világának zártsága mellett a céhek nagyobb szabadságot élvező asszonyainak és a kofáknak az életéből is ad a kötet izelítőt, de a legtöbb írás természetesen az újkor és a jelen problémáinak, valamint a megváltozott női szerepek bemutatásának, az azokat kísérő és egyre újabb kérdéseket felvető élethelyzeteknek ismertetésére vállalkozik.

A kötet összeállítója jelentős munkát végzett, mert bár „csak” a korábban megjelent, ám alig ismert szövegekből válogatott, mégis új világot tárt fel, amikor a történelem folyamán a férfivilág árnyékában élő nőkre ráirányította a reflektort, megmutatva mindennapjaik nehéz és áldozatos küzdelmeit. A szerző célja láthatóan nem az volt, hogy kiemelje a nőknek mint a történelem során sokáig „kisebb képességű és jogú lényeknek” tekintett emberek gyakran hányatott sorsát, hanem hogy a témában már-már elkerülhetetlen előítéleteket félretelve világítson a múltba, mégpedig hitelesen, kortársi dokumentumokra támaszkodva. (Az ún. „diszkrimináció” csak egyetlen rövid, a boszorkánybabonákkal foglalkozó fejezetben kerül szóba.) A kötet filológiai apparátusa segíti az eligazodást, bár néhol kissé bonyolult.

T. E.

Széles Klára: Van-e értelme a műértelmezésnek? (Ha van, mi az?) Budapest, Panem-McGraw-Hill 1996. 217.

A jól ismert angol szállóige szerint a puding próbája az, ha elfogyasztják. A különböző irodalomtudományi iskolák és irányzatok számára is (legyen szó akár az egymást követő *explication de texte*, a *new criticism*, az orosz formaliz-

mus, a strukturalizmus, a dekonstrukció, az intertextualitás, az amerikai feminizmus jegyében történő vagy netán a fenomenológiai-hermeneutikai, illetve a pszichoanalitikus irodalomvizsgálatról) az számít mérvadó értékkritériumnak, hogy az általuk hirdetett tanítás az irodalom mibenlétéről miképpen vizsgálja a gyakorlatban. Vagyis az a kérdés, hogy ajánlott stratégiájuk mennyire segíti megérteni az olvasottakat, milyen mértékben teszi lehetővé a befogadó számára, hogy megkülönböztesse a „fércmunkát” a „remekműtől”, és az utóbbit – ha helyesen értelmezi – akkor „villámcsapáskereső” esztétikai élményhez jusson, ahogyan azt Nemes Nagy Ágnes feltételezte (9.).

A szerzőt régóta foglalkoztatja a probléma és ebben a könyvben több évtizedes kutatói munkásságának javát gyűjtötte egybe erről a témáról, azzal a szándékkal, hogy „a fogékonyság és a megfogadás termékeny létrejöttében, az *élf* kölcsönhatásban” (10.) érje tetten a mű és az olvasó valódi egymásra találását, ami bármiféle elméleti megközelítésének az alfáját és omegáját jelenti.

Persze a műközpontú szemlélet, amely az ítéletformálás tárgyilagosságának eszményét deklarálva az alkotás önértékét hangsúlyozta, nehezen szabadult meg a szubjektívizmus béklyóitól, mivel az minden megnyilatkozást az író vagy a költő lelki alkataból, illetve önéletrajzából származtatott. „Történelmi lecke fiúknak” tehát ez a kiadvány (meg lányoknak is), egyszóval mindenkinék, akiket Széles Klára a rá jellemző megszólalással „nem középiskolás fokon akar tanítani”. Ezért is szögezi le nagyon határozottan, hogy a költői nyelvi megformáltságra irányuló figyelem „minden ellenkező látszat, minden ellenkező próbálkozás ellenére nem idegen a történetiségtől”. (14.) Tényleg sokat változott a világ, hiszen ezt a ma már magától értetődő tételt 1971-ben – amikor a könyv első fejezetét képező tanulmány született – még neves tekintélyekre hivatkozva kellett védelmeznie, annak ellenére, hogy igazát már látványosan bebizonyította korábban, amikor Arthur Rimbaud életművét elemezve (amelyet az egyedi műalkotáshoz hasonlóan kompakt, szerves egésznek tekint, de kibontakozását illetően három fejlődési szakaszra oszt) arra a következtetésre jut, hogy: „minden történelmi korszak kiválasztja a kifeje-

zésére legalkalmasabb embereit, a szélsőségeire, lehetőségeinek határaitra legvégletesebben, érzékenyen reagáló: ő lesz az alkotó. S az alkotó ember a történelmi koordináció lazább vagy szorosabb kötéseiben alakítja ki pályáját, attól elválaszthatatlan személyiségét, alkotása fajtáját. Maga a mű, pl. a líra mindkettőt: korszakot és személyiséget kölcsönhatásában tükrözi.” (71.)

Persze mondhatnánk, hogy ilyen értelemben a klasszikusból a modernbe való átmenetet már Puskin is végigcsinálta a *Jevgenyij Anyégin*nel, de nem mondjuk, mert az irodalom fejlődése nem célirányos, nem kötelezően utánozza egyik költői pálya a másikat abban a hitben, hogy az előd már megtalálta a „bölcsek követét”. Sőt, vice versa is lehet ellenpéldákat sorolni. Teszem azt, az avantgárd kísérletek után letisztult „új klasszicizmust” Paszternak vagy Zabolockij kései életművében. Ami természetesen semmit sem von le a Széles Klára által nagy hozzáértéssel felrajzolt Rimbaud-kép hitelességéből.

Könyve további részében viszont a szerző nem elsősorban saját kútfőjéből merít, hanem megpróbál „rendet vágni” a kialakult műelemzői gyakorlatok sokféleségében. Kiindulópontja az, hogy „valamennyi műelemző eljárás, ha különböző úton is, egy cél felé halad: a műalkotás törvényeinek felkeresése, feltárása felé” (99.), ezért alkalmazkodnia kell tárgyának, anyagának, a műalkotás strukturális megszerkesztettségének kritériumaihoz.

Ennek megfelelően imponáló eleganciával foglalja táblázatokba azokat az ismertető jegyeket, melyeknek egy-egy elméleti iskola képviselői különleges jelentőséget tulajdonítanak, amikor véleményét formálnak bizonyos műalkotások „magasabb rendűségéről”, „alacsonyabb rendűségéről” vagy „modernségéről” (értékkategóriájú hierarchikus viszonyt feltételezve köztük), esetleg netán kimutatják „deformálásukat”, azaz a Verfremdung (osztranyenyije) révén megnyilvánuló eltéréseiket a hagyományosan elvárható diszkurzustól.

Mіндеzt azért teszi, hogy az összes ezirányú tapasztalatot számba véve megkísérelje egy univerzális műelemzés-modell felállítását, mivel meggyőződése szerint „valamennyi eljárásra vonatkozik az a szabály: sokatmondó, alapos, jó elemzés általában a sokatmondó, jó mű elemzése lehet” (99.), amiből következik, hogy „a jó

művek jó elemzései tehát rendszerek, s mint ilyenek, az alkotás koordinációjának – konkrétabb vagy absztraktabb formában történő – homomorf leképezései”. (117.)

A maga elé kitűzött feladatnak, hogy a konkrét műelemzések logikai eljárásaiból, „imitációs aktivitásából” kivonja a műalkotás törvényeire utaló kvintesszenciát, kétszer rugaszkodik neki. A negyedik fejezetben, amelyben felteszi a kérdést – „Milyen a jó műelemzési módszer? (van-e jó módszer?)” –, klasszikusnak számító műinterpretációk példáival (amelyek Németh G. Béla, Hankiss Elemér, Hugo Friedrich, Maud Bodkin, Jan Mukařovský, E. R. Curtius, Paul Valéry, Lukács György stb. tollából származnak) igyekszik felhívni a figyelmet a műalkotás „sajátos sűrűsödési pontjára, gócéra, gyújtópontjára”, vagyis „fókuszára” (F), amelynek megjelenési formája rendkívül változatos, habár „mindegyiknek azonos a jelleme, viselkedése” (101.), mégpedig annak folytán, hogy funkciógazdagságával összefüggésben „bipoláris”, tehát „belső ellentétet, különbözőséget, diszharmoniót, de belső hasonlóságot, egységet, harmóniót is tartalmaz” (102.). Amennyiben jó érzékkel rátalálunk a nyitjára, akkor nemcsak kiindulópontul szolgál, hanem vezérelvként előrevetíti az elemző eljárás (P: prozess) menetét is, mintha olyan hűrt pendíténénk meg, amelyre az egész alkotás megszólal. „Ha helyes az F – indukálja a helyes P-t (illetve már ő maga helyes P alapján, előzetes végiggondolásából létesült, választatott ki) – diktál minden további lépést” (104.), amelyek megtétele révén feltárul a kifejezési síknak a szemantikai csomópontok köre szerveződött hálója, és egyúttal a fókusz(ok) és hálózat(ok) kölcsönös összefüggéseibe is bepillanthatunk. A tizenegy vizsgált műelemzés elemzése során a szerző – Jurij Lotman útmutatását követve, miszerint „egyesíteni kell az önállóan feltárt tapasztalati anyag biztos kezelését az egzakt tudományok által dolgozott deduktív gondolkodásban való jártassággal” (98.) – fontos általános érvényű megállapításokat fogalmaz meg a műalkotáshoz való értő megközelítés stratégiájára vonatkozóan. Noha érthetetlenül nem tér ki az egyik idézett „gyöngyszem” kapcsán – Roman Jakobson és Claude Lévi-Strauss közös Baudelaire-értelmezése *A macskákról* – Michael Riffaterre és Roland Posner kifogásainak meg ellenvéleményének is-

mertetésére, jóllehet azok magyarul is olvashatók (ld. *Strukturalizmus II.* kötet, illetve *Helikon Világirodalmi Figyelő* 1973. 2–3).

Howy végül is „milyen a jó elemzési módszer?”, azt Széles Klára másodikban a 71-es évек újabb irodalomelméleti kutatásainak alapján próbálja meg összegezni könyve ötödik fejezetében. Ezúttal tíz értelmezési kísérletet vesz górcső alá (egyebek mellett Bonyhai Gáborét, Fónagy Ivánét, Geoffrey K. Hartmannét, Vjacseszlav Vszevolodovics Ivanovét, Martinkó Andrásét). Kezdeti hipotézise, miszerint „akár hagyományos, akár „modern” verselemzésről van szó, akár nyelvészeti, fonetikai, szemantikai vagy egyéb kombinált módszerekkel megy végbe a tüzetes vagy kevésbé tüzetes műinterpretáció – sőt, akár kifejezett módszerek nélkül, a költői, egyéni érzékenység benyomásait követve – minden esetben, tudatosan vagy öntudatlanul a műelemzés alkalmazkodik a mű belső (vagy bizonyos, netán vélt belső), végső fokon tárgyi szabályszerűségeihez” (125.), és azokat *aktívan* tükrözi, meggyőző beigazolást nyer a sokrétű összevetésben, amikor az egyenként alkalmazott vizsgálati eszközöket közös nevezőre hozva „az implikáció/implikálás-implikálódás” háromhelyű fogalmában (138.) véli felfedezni az egymástól nagyon eltérő jelenségekben azt a feltételezett mozzanatot, amely mindannyiuk természetének azonos lényegéről árulkodik.

A szubsztanciális kölcsönviszonyoknak eme kulcsfontosságú triadikus gócpontját szemlélteti is egy áttekintő táblázattal, amely elősegíti az általa bevezetett kategória értelmezését és néhány aspektusának konkretizálását: mégpedig a mikro- és makrokozmikus összefüggések szerepét a szövegen belül és a szövegen kívül, az intenzitás és az extenzitás mértékét a nyelvi síkra és azon túlra vetítve, valamint a szinkronia-diakronia ellentétpár mentális funkcionálását mind statikus, mind dinamikus vonatkozásban véve.

Ímígyen tehát megvalósult a „demonstratio ad oculos, quod erat demonstrandum” esete, azaz bizonyítást nyert, hogy a gyakorlati tapasztalat felhalmozott eredményeiből összegyűrva elképzelhető bizonyos absztrakt műelemzésmodellel megteremtése, amellyel megközelíthető bármelyik irodalmi alkotás szövegstruktúrája. Tudomásom szerint hasonlóan széles körben al-

kalmazható algoritmust eddig csak Jurij Lotman (a róla tett említést lásd 168. oldal 1. lábjegyzet), illetve Mihail Gaszparov dolgozott ki egyetemi előadásában (utóbbi szándékoltan azért, hogy mankót adjon a bölcsészdiákok kezébe).

Hogy miért van erre szükség? Széles Klára az utolsó fejezetben kifejti, hogy a művészi kommunikáció folyamatában az író „üzenete” az általa teremtett művészi szöveg segítségével jut el az olvasóhoz, a műértelmezés pedig „mintegy közbeékelődik a mű és a befogadó közé” (173.). Akár egy avatott karmester dirigensi pálcájának intésére felcsendülő zenedarab, amely az egyéni interpretáció révén hatást gyakorol a hallgatóra, hozzájárul esztétikai élményének kiteljesedéséhez, formálja azt. Jó pedagógusként először önmagának teszi fel a kérdéseket rögtön az egyes tanulmányok elején – (10., 13., 25., 27., 73. stb.) –, hogy utána megadja rájuk a helyes választ, amit vizsgáztató tanárként diákjaitól is számon kérhet. Elgondolkodtatva keresi a megoldást lépésről lépésre, mintegy Noam Chomsky hitvallását követve, aki szerint nem a gyorsan születő, sietős magyarázatoktól függ a XX. századi tudomány fejlődésének a sorsa, hanem a helyesen megfogalmazott kérdésfelvetésektől. Tudomány-

történeti kipillantást is nyújtó fejtegetésének módja, áttekinthetősége hasznos tankönyvvé avatja ezt a kiadványt, és olvasmányossá is, hiszen az elméleti igény következetes érvényesítése sehol sem dominál, a szerző spontán olvasói élményeinek rovására.

Mіндеzen felsorolt érdemek indokoltá tették volna a kiadó részéről, hogy méltóbb és gondosabb odafigyelést fordítsanak megjelentetésére. A hivatkozott szerzőket és címeket illetően nagyon gyakori a sajtóhiba (hosszan tartana mindent felsorolni). Az pedig egyszerűen minősíthetetlen, hogy korunk egyik legnagyobb hatású nyelvészének, Roman Jakobsonnak a nevét konzekvensen c-vel szedik. Végezetül elárulok egy titkot azoknak, akik tudásvágytól vezéreltetve, rendeltetészerűen akarják használni a könyvet, ha netán az általuk vásárolt példányból hiányozna a hibaigazító fecni: kíváncsiságukat egy-egy személyre vagy témára vonatkozóan úgy tudják kielégíteni, ha a név- és tárgymutatóban szereplő adathoz hozzáadnak még 2-t. (Tehát a csasztuska műfaját például a $139 + 2 = 141$. oldalon keressék!)

GRÁNICZ ISTVÁN

TARTALOM

A szó poétikája

TANULMÁNYOK

KOVÁCS ÁRPÁD: A szó diszkurzív poétikája	5
ALEKSZANDR POTEBNYA: Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése (Fordította: <i>Horváth Géza</i>)	36
OLGA FREJDENBERG: Motívumok (Fordította: <i>Hermann Zoltán</i>)	55
MIHAIL BAHTYIN: A szó Dosztojevszkijnél (Fordította: <i>Hetesi István és Horváth Géza</i>)	63
JURIJ LOTMAN: Retorika (Fordította: <i>Nagy István</i>)	90
IGOR SZMIRNOV: Úton az irodalom elmélete felé. Túl a posztstrukturalizmuson, avagy definiálható-e az irodalom? (Fordította: <i>Szilágyi Zsófia</i>)	109
JERZY FARYNO: A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban (Fordította: <i>Szilágyi Zsófia</i>)	151
WOLF SCHMID: Ekvivalenciák az elbeszélő prózában. Anton Csehov novel- láiból származó példákkal (Fordította: <i>Sándorfi Edina</i>)	180

SZEMLE

GRÁNICZ ISTVÁN: Az orosz nyelvészeti poétika – ma	209
HORVÁTH GÉZA: A szó és a szerző	218
SZILÁGYI ZSÓFIA: A vers és a próza dichotómiájáról: hangismétlés és költői szemantika a prózaszövegben	229

BIBLIOGRÁFIA

243

KÖNYVEK

БОРИС ГАСПАРОВ: Язык. Память. Образ / NAGY ISTVÁN	265
Ю. М. ЛОТМАН: Культура и взрыв / JAHN KATHRIN	269
О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ: Поэтика сюжета и жанра / NAGY ISTVÁN	271
Бахтинология. Исследования, переводы, публикации / NAGY ISTVÁN	273
М. Л. ГАСПАРОВ: Избранные статьи / NAGY ISTVÁN	275
WOLF SCHMID: Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. – Вольф Шмид: Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина” / HERMANN ZOLTÁN	278

PÁLFI ÁGNES: Puskin-elemzések (Vers és próza) / BÖRZSÖNYI PÉTER	280
МИХАИЛ ВАЙСКОПФ: Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / TÓTH CSABA	283
MARK SZLONYIN: Dosztojevszkij három szerelme. Fordította Pálfalvi Lajos / BALOGH CSABA	285
HENRY TROYAT: Dosztojevszkij. Fordította Sárközy György, Déry Tibor / BALOGH CSABA	288
Т. А. КАСАТКИНА: Характерология Достоевского. Типология эмоционально- ценностных ориентаций. / SZABÓ TÜNDE	291
ЛЕОНИД АНДРЕЕВ: S. O. S. [Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919)] / H. VÉGH KATALIN	293
CARYL EMERSON–ROBERT WILLIAM OLDANI: Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsiderations / MEZŐSI MIKLÓS	295
KÁLMÁN C. GYÖRGY: Te rongyos (elm)élet! / BODROGHI CSILLA	297
ELISABETH KLECKER: Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateini- schen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts / TÜSKÉS GÁBOR	299
Barokk színház – barokk dráma. Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai / PUSKÁS ISTVÁN	301
JACQUES DUBOIS: Pour Albertine. Proust et le sens du social / ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA	302
Inventaris van het archief van Johan Huizinga. Bibliographie 1897–1997. Közreadó Anton van der Lem / BALOGH TAMÁS	304
Europa erlesen Istrien. Hrsg. Johann Strutz. – Europa erlesen Dalmatien. Hrsg. Johann Strutz / FRIED ISTVÁN	305
Frauen. Ein historisches Lesebuch. Hrsg. von Andrea von Dülmen / T. E.	306
SZÉLES KLÁRA: Van-e értelme a műértelmezésnek? (Ha van, mi az?) / GRÁNICZ ISTVÁN	306

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика слова

ДОКУМЕНТЫ

АРПАД КОВАЧ: Дискурсивная поэтика слова	5
АЛЕКСАНДР ПОТЕБНЯ: Поэзия. Проза. Сгущение мысли (Перевод: <i>Геза Хорват</i>)	36
ОЛЬГА ФРЕЙДЕНБЕРГ: Мотив. Поэтика сюжета и жанра (Перевод: <i>Золтан Херманн</i>)	55
МИХАИЛ БАХТИН: Слово у Достоевского (Перевод: <i>Иштван Хетеш и Геза Хорват</i>)	63
ЮРИЙ ЛОТМАН: Риторика (Перевод: <i>Иштван Надь</i>)	90
ИГОРЬ СМИРНОВ: На пути к теории литературы (Перевод: <i>Жофия Силади</i>)	109
ЕЖИ ФАРИНО: Роль текста в литературном произведении (Перевод: <i>Жофия Силади</i>)	151
ВОЛЬФ ШМИД: Эквивалентности в повествовательной прозе (Перевод: <i>Эдина Шандорфи</i>)	180

ОБЗОР

ИШТВАН ГРАНИЦ: Лингвистическая поэтика в России сегодня	209
ГЕЙЗА ХОРВАТ: Слово и автор	218
ЖОФИЯ СИЛАДИ: О дихотомии стиха и прозы: звуковые повторы и поэтическая семантика в прозаическом тексте	229

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

SUMMARY

The poetics of word

STUDIES

ÁRPÁD KOVÁCS: The Discourse Poetics of Word	5
ALEKSANDR POTEBNIA: Poetry. Prose. The Condensation of Thought (Translated by Géza Horváth)	36
OLGA FREJDENBERG: The Motif. The Poetics of Suzhet and Genre (Translated by Zoltán Hermann)	55
MIHAIL BAKHTIN: The Word in Dostoevsky (Translated by István Hetesi and Géza Horváth)	63
JURIJ LOTMAN: Rhetoric (Translated by István Nagy)	90
IGOR SMIRNOV: On the Way to the Theory of Literature (Translated by Zsófia Szilágyi)	109
JERZY FARYNO: Position of Text in the Structure of the Literary Work (Translated by Zsófia Szilágyi)	151
WOLF SCHMID: Equivalences in Narrative Prose (With Examples from Anton Chekhov's Short Stories) (Translated by Edina Sándorfi)	180

REVIEW

ISTVÁN GRÁNICZ: The Linguistic Poetics in Russia of Today	209
GÉZA HORVÁTH: The Word and the Author	218
ZSÓFIA SZILÁGYI: On the Dichotomy of Poetry and Prose: Sound Repetition and Poetic Semantics in the Prose Text	229

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok
1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánczás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
- 1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
- 1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 - 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom
 - 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társzművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában

1987.

- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnjikov és az orosz avantgárd

1988.

- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
- 3 – 4. sz. A modern stílisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet

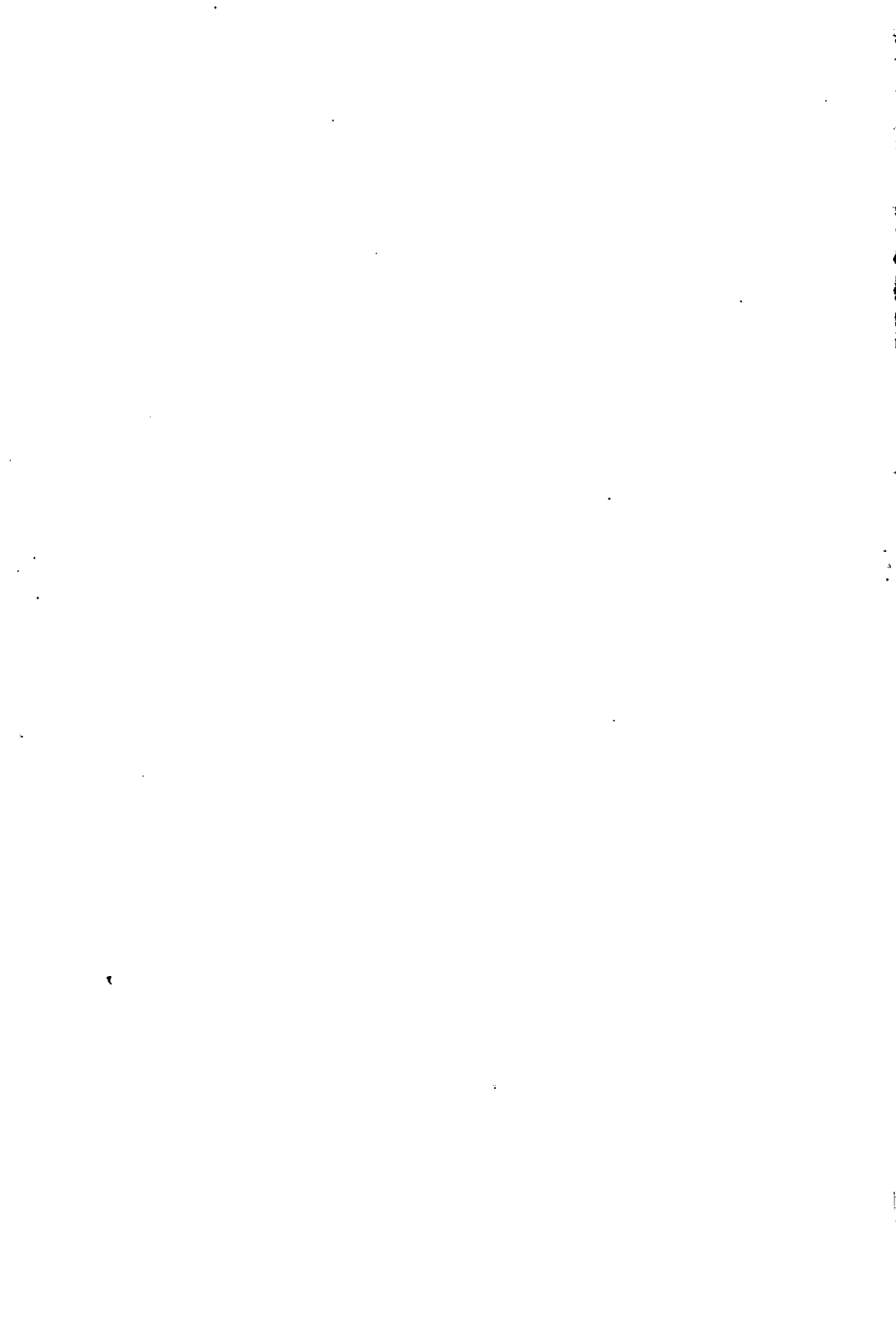
1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 1999
Terjedelem: 28,6 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII. Lehel u. 10/A. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 219-98-632 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég Könyvklubjában* és *könyvesboltjában* (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Mérleg u. 6., tel.: 317-2853), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az *Argumentum Kiadónál* (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 318-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42-44., tel.: 349-4152), valamint a *Battthyány Kultur-Press Kft.* (H-1011 Budapest, Szilágyi Dezső tér 6., tel./fax: 201-8891).

Ára: 500 Ft

Előfizetés egy évre: 1000 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ

HELLIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Latin-amerikai irodalomelmélet

1999

3

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLÉ	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

BOGNÁR György

CSÁSZTVAY Tünde

T. ERDÉLYI ILONA

társszerkesztő / rédacteur associé

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

főszerkesztő / directeur de la revue

ODORICS Ferenc

SZILI József

VARGA László

felelős szerkesztő / rédacteur en chef

Sz. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRETARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876

1999/3 — LXV. évfolyam Megjelenik negyedévenként	1999/3 – LXV. année Revue trimestrielle
---	--

Latin-amerikai irodalomelmélet

Még a posztkoloniális kultúraelméleten belül is méltánytalanul kevés figyelmet kapott eddig a latin-amerikai irodalomelmélet, noha a földrész alapvető kérdésfelvetései a politikai függetlenség kivívása óta több szemszögből is foglalkoztak az esztétikai önállóság lehetőségeivel. Kiemelkedő teóriát fogalmazott meg például a venezuelai Andrés Bello, a kubai José Martí, a dominikai Pedro Henríquez Ureña, a mexikói Alfonso Reyes és a perui José Carlos Mariátegui.

Folyóiratunk most egy modern elméleti irányzatot mutat be, amely – részben politikai indíttatásra, részben a latin-amerikai újpróza nemzetközi sikerének hatására – a hatvanas években alakult ki, formálódott mozgalommá, és két évtizeden át meghatározóan befolyásolta a latin-amerikai irodalomkritikát. Mint-hogy alapelvei az Európa-központúság elvetésére és a politikai-társadalmi elkötelezettségre épültek, elsősorban arra a kérdésre keresett választ, hogyan lehet újvilági specifikumokra és egy új kánonra építve megteremteni a régió sajátos irodalomelméletét. Fogalomtárában éppúgy feltűnnek a hagyományos ideológiai elemek (centrum/periféria, alap/felépítmény, függőség/függetlenség), mint a később is gyakran használt, a posztmodern felé mutató terminusok (heterogenitás, transzkulturáció, hibridség).

A válogatás nyolc szerző tizenegy tanulmányát mutatja be; többségük eredetileg az irányzat nagy hatású folyóirataiban (*Casa de las Américas*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Hispanamérica*, *Texto Crítico*, *Ideologies and Literature*) jelent meg. Az alapszövegeken túl hangot kapnak mind az ortodox, mind a nyitottabb érvelések, szintúgy a posztmodernhez való kapcsolódások.

Alaposabb tájékozódásra a Bibliográfia ad útmutatást.

Számunk latin-amerikai összeállítását SCHOLZ LÁSZLÓ szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Teoría literaria latinoamericana

Ni la propia teoría postcolonial de la cultura le ha prestado hasta hoy la merecida atención a la teoría literaria latinoamericana, a pesar que desde la Independencia los planteamientos fundamentales del continente han venido tratando desde diferentes aspectos las opciones de la autonomía estética. Unas teorías muy destacadas fueron concebidas, entre otros, por el venezolano Andrés Bello, el cubano José Martí, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes y el peruano José Carlos Mariátegui.

En este número presentamos una corriente teórica que se formó en los años 60 (por una parte, por motivación política, por otra, como consecuencia del éxito internacional de la nueva narrativa latinoamericana), se convirtió en todo un movimiento, y que durante dos décadas ejerció una influencia decisiva a la crítica literaria latinoamericana. Dado que sus principios se basaban en el rechazo del eurocentrismo y en el compromiso socio-político, se buscaba principalmente una respuesta a la pregunta de cómo crear una teoría literaria de la región a partir de un canon nuevo y de rasgos específicos novomundistas. Entre sus conceptos se encuentran tanto las nociones ideológicas tradicionales (centro/periferia, base/supraestructura, dependencia/independencia) como los términos que se usan más tarde frecuentemente con referencia a la postmodernidad (heterogeneidad, transculturación, hibridez).

Los textos seleccionados proceden de once estudios de ocho autores; la mayoría fue publicada originalmente en las influyentes revistas del movimiento (*Casa de las Américas*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Hispanérica*, *Texto Crítico*, *Ideologies and Literature*). Fuera de los textos fundamentales, se presentan tanto las argumentaciones ortodoxas como las más abiertas, así como también los hilos que conducen al postmodernismo.

La Bibliografía facilita una orientación más profunda sobre el tema.

Los textos latinoamericanos fueron compilados por LÁSZLÓ SCHOLZ.

EL CONSEJO DE REDACCIÓN

Latin American Literary Theory

Latin American literary theory has proved to be unworthy of any major attention even within postcolonial cultural theories in spite of the fact that since Independence the basic questions raised in the continent have always been dealing with the different options of aesthetic autonomy. Outstanding theories were formulated among others by Andrés Bello (Venezuela), José Martí (Cuba), Pedro Henríquez Ureña (Dominica), Alfonso Reyes (Mexico) and José Carlos Mariátegui (Peru).

This issue presents a modern theoretical trend that was shaped in the 60-ies (partly motivated by political reasons, partly by the international success of the new Latin-American fiction), and became a movement with a two decade decisive effect on Latin-American literary criticism. Rejecting Eurocentrism and taking on a political and social commitment, it mainly focused on finding a way to create a special literary theory for the region relying on the specific features of the New World and a new canon of works. Among its concepts one finds both the traditional ideological notions (centre/periphery, base/superstructure, dependence/independence) and the terminology which is later frequently used in relation with the postmodern (heterogeneity, transculturation, hybridity).

We present eleven studies by eight authors which were published originally in influential journals of the movement (*Casa de las Américas*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Hispanérica*, *Texto Crítico*, *Ideologies and Literature*). Beyond the fundamental texts, we include both the more orthodox and the more open approaches as well as their connections with the postmodern.

Our bibliography gives further information on the topic.

This issue on Latin American literary theory was compiled by LÁSZLÓ SCHOLZ.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

SCHOLZ LÁSZLÓ

Latin-amerikai irodalomelmélet?

A posztkoloniális irodalom- és művelődéstudományok nem kevés eredménye mellett az az egyik gyengéje, hogy maga is elköveti azt a hibát, amit eredetileg orvosolni igyekezett: elvben az egyetemes és összevethető modellek mellett van, de a gyakorlatban jobbra azt látjuk, hogy egy nagyon redukált korpuszra, leginkább az angolszász világra összeponosít, s ezzel akaratlanul is annak átalakított szempont- és fogalomrendszerét vetíti rá a „többi” irodalomra. Elég átlapozni néhány átfogó kötetet – például a *Contemporary Postcolonial Theory*, a *Colonial Discourse/Postcolonial Theory* vagy a *Postcolonial Theory*¹ gyűjteményét, sőt akár a *Helikon* idevágó számát² –, hogy belássuk, a frankofon kultúra alig, a spanyol-amerikai szinte egyáltalán nem kerül elemzésre, hogy egyéb kultúrköröket ne is említsünk. Ez nemcsak önellentmondást jelent, ami megkérdőjelezi az irányzat nevében a „poszt” előtag érvényességét, hanem Latin-Amerika esetében igazságtalan is, mert a spanyol nyelvű világgal múltja és súlya miatt mindenképpen számolni kell, különösen akkor, ha – mint majd látni fogjuk – irodalomkritikájában régóta jelen vannak a posztkoloniális megközelítések. Hogy csak néhány példát említsek: az angolul író, barbadosi George Lamming 1960-ban teszi közzé *A vihar* újraértelmezését. Pontosan huszonöt évvel később, mint az argentin Aníbal Ponce, és hat évtizeddel azután, hogy megjelent Rodó máig ható nagyesszéje, az *Ariel*; a posztkolonializmust mozgalommá (és divattá) szervező *Orientalism* 1978-ban született, amikor Roberto Fernández Retamar már több könyvben és tanulmányban is megfogalmazta (1969–1973) a centrum és a periféria új felfogását és persze *A vihar* újbóli átértelmezését. S még azt is tegyük hozzá, hogy korántsem egyedi eset a latin-amerikai irodalomelméletnek és -kritikának ez a zárójelbe tétele: ha a másik nagy „poszt”-os irányzat, a posztmodern bibliográfiáját tekintjük át, vajon hány műben találunk elemzést a századvégi spanyol-amerikai modernizmusról, a századelő költészeti posztmodernségéről, a brazil avantgárd vagy épp Octavio Paz modernségfelfogásáról?

¹ PODMINI MONGIA: *Contemporary Postcolonial Theory*. London, Arnold 1996.; F. BAKER–P. HULME–M. IVERSEN: *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*. Manchester, Manchester UP 1994.; B. MOORE–GILBERT–G. STANTON–W. MALEY: *Postcolonial Theory*. London, Longman 1997.

² 1996. 4. sz. – Egyedül BÉNYEI TAMÁS könyvismertetőjében kap Latin-Amerika egy bekezdésnyi teret (521–522.).

A cím végén látható kérdőjel tehát nem azt jelenti, hogy kétséges, létezett-e, létezik-e latin-amerikai irodalomelmélet, hanem azt, hogy elvileg lehetséges-e olyan teória, amely kifejezetten a földrész irodalmainak specifikus vonásaira épül. Tulajdonképpen a politikai függetlenség kivívása óta (1824.) minden nemzedék felvette Latin-Amerikában az esztétikai függőség/függetlenség kérdését. A múlt században a társadalmi-kulturális adottságoknak megfelelően nem születtek rendszeresen kifejtett, kerek elméletek, de esszéikben és publicisztikában több író, szerkesztő, tanár és persze politikus is megfogalmazta az álláspontját. A híres Bello/Lastarria vitában (1842.), mely elvben a neoklasszicizmus és a romantika összecsapása, épp az volt az egyik ütközőpont, hogy az anyaországhoz vagy a független Amerikához közelítsenek-e az új irodalmi formák. Nem sokkal később a Sarmiento által gerjesztett vitákban már nem egyszerűen a hispanofil erők állnak szemben az Amerika-pártiakkal, hanem a „civilizáció” és a „barbárság” szószólói. A modernizmus első szakaszában túllép a hispán/amerikai dichotómián, és főleg francia mintákat követve egyetemes, kozmopolita elveket vall, melyeket aztán a második szakaszban a földrész egész szintjén markánsan amerikanizál. A századfordulón alapvetően megváltozik a kontinens státusa: Spanyolország helyét és szerepét az Egyesült Államok veszi át, és a függetlenség-függőség addigi paradigmái áttevődnek az Észak–Dél tengelyre. A José Martí-féle „mi Amerikánk” Rodónál már a legtagabb értelemben vett latin világot, a mediterrán lelkiséget jelenti, szemben az északi pragmatikus, anyagelvű angolszász világgal. A századelő válságperiódusaiban sokféle tézis és metafora formálódik meg, de Latin-Amerika esztétikai autonómiáját nemigen kérdőjelezi meg; és születnek egészen elragadtatott (később visszavont) megoldások is, mint amilyen például a Vasconcelos-féle „kozmosz faj” elmélete, amely szemben a nem sokkal korábbi „beteg földrész” képével, Amerikának kitüntetett szerepet jósol az emberiség történetében.

A húszas–harmincas évekre megszületnek az első árnyaltabb irodalomkritikai és -elméleti munkák. A dominikai Pedro Henríquez Ureña a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* című munkájában, melyet összeállításunkban is többször idéznek a szerzők, rendkívül higgadtan vizsgálja az amerikanizmus irodalmi formáit és lehetőségeit, és megállapítja, hogy a földrész irodalma óhatatlanul vegyes képződmény, amelyben kuszán keverednek az amerikai, az európai és egyéb szálak. Híve az amerikanizmusnak, de jól látja annak gyengéit is, s híve az európaiságnak, de azt szuverén módon kezeli: „Készséggel ismerjük el mindazt, ami az Európa-pártiakat jogosan megilleti, de semmivel sem többet, egyszersmind nyugtassuk meg a kreolság pártolóit. Nemcsak arról van szó, hogy merő ábránd az elszigetelődés... hanem arról is, hogy jogunkban áll azt átvenni Európától, ami nekünk tetszik: jogunk van a Nyugat minden kulturális eredményéhez. S ne feledjük, hogy az irodalomban ... Európa mindig is jelen lesz, ha másban nem, hát a nyelv történelmi hordalékában.”³ A perui

³ Lásd *Elégedtelenség és ígéret*. = Ariel és Kalibán. Budapest, Európa 1984. 214.

José Carlos Mariátegui teljesen más premisszából építkezve határozza meg a nemzeti irodalmak státusát: a spanyol nyelv számára nemcsak a latin világhoz való tartozást jelenti, hanem a gyarmati szemlélet továbbélését is, az amerikanizmus addigi formáit pedig inkább az egzotizmus megnyilvánulásainak tartja, mintsem a latin-amerikai valóság adekvát kifejezésének. Társadalmi-politikai elveinek megfelelően az irodalom dekolonizálására és a népi, autochton elemek visszakövetelésére helyezi a hangsúlyt.⁴ A mexikói Alfonso Reyes a lehető leg-egyetemesebben igyekszik értelmezni Amerika irodalmi szerepét, és az esztétikai jelenség közös lényege felől közelítve deklarálja Latin-Amerika egyenrangúságát. Nem feledkezik meg az etnikai, a társadalmi, a gazdasági specifikumokról, de történelmi távlatokban gondolkodva, a jövőre vetíti Amerika szerepét: „Az amerikai az egyetlen kultúra, amely elvben egykor majd túlláthat a nemzeti és etnikai akadályokon. Az amerikai dráma két főhősének – a latin világnak és az angolszász világnak – sajátos egyöntetűségét a demokratikus rokonszenv elve hozza egy szintre, s a *homonoia* felé tart.”⁵

Ezek a példák mind egy-egy kiemelkedő, sok műfajú szerző egyéni megfogalmazásai, amelyek nagy hatásuk ellenére sem teremtettek irodalomkritikai vagy -elméleti iskolát. Hasonló kezdeményezések persze utánuk is születtek, írók hosszú sorát is idézhetnénk olykor korszakos kritikai-eméleti leleményeikért (Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier stb.), ám nagyobb elméleti mozgalommá csak egy irányzat szerveződött Spanyol-Amerikában: az, amelyiknek a szövegeiből e kötet ad ízeletet. Formálódása és megjelenése a hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére esik, virágzása a hetvenes évek második felére, hanyatlása és átalakulása pedig a nyolcvanas évekre. Több oka is van, hogy miért a jelzett időben jött létre a csoport. Az egyik nyilvánvalóan politikai: a kubai forradalom győzelmével (1959.) új elem jelent meg Latin-Amerika gazdasági-társadalmi rendszerében, aminek következtében kialakult a szigetországban egy olyan kulturális intézményrendszer, amely egy egészen más Amerika képét és célkitűzéseit tűzte a zászlajára. Ennek a képnek sok külső és belső eleme volt, a későbbiek során, tudjuk, gyakran változott is, de mindenképpen magába foglalta minden szinten a földrésztudatot és az autonómia iránti korlátlan vágyat; az előbbi természetesen ideológiai és osztálytudaton alapult, az utóbbi esetében volt alkalmunk látni, milyen különbségeket produkált az elmélet és a gyakorlat. A nevében is szimbolikus Casa de las Américas intézménye ebből a háttérből nőtt ki s került a többé-kevésbé elkötelezett latin-amerikai írók, kritikusok, művészek látókörébe, és lett hatalmas befolyású, kánonteremtő kulturális központtá. Ma is könyvtár, könyvkiadó, kutatóközpont, szerkesztőség és több irodalmi díj szervezője. Nem vélet-

⁴ Vö. Az irodalom processzusa. = Hét tanulmány a perui valóságról. Budapest, Kossuth 1977. 197–224.

⁵ Amerika küldetése. = Ariel és Kalibán. op. cit. 301.

len, hogy ebből az intézetből indult el a szóban forgó elméleti mozgalom Roberto Fernández Retamar feltűnésével, aki immár évtizedek óta irányítja a Casa de las Américas folyóiratát és irodalmi tevékenységét. A másik ok, hogy a hatvanas években az átalakuló világirodalom és a megváltozott kiadói politika következtében középpontba került a latin-amerikai újpróza, és látványos sikereivel és tartós divatjával magára vonta a világ figyelmét. Az ún. *boom* sztárjai – például Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa – jelenlétükkel mindenütt, nálunk is, azt bizonyították, hogy Latin-Amerika valóban kortársa lett a világnak; egyenrangúságuk ugyanakkor óhatatlanul előtérbe helyezte mind az Ó-, mind az Újvilágban a latin-amerikai irodalom specifikumának kérdését. A két említett körülmény következtében, tehát más-más okból, a hatvanas évek végére kialakult egy általános, kívülről és belülről is készítő igény az irodalmi latin-amerikaiság újbóli definíciójára. (A két szál egy rövid időre össze is fonódott, amikor az említett sikerírók java a Casa de las Américas szerkesztőségi bizottságának tagja volt.)

Roberto Fernández Retamar hatvanas évek végén született cikkei, majd az 1971–1972-ben keletkezett *A latin-amerikai irodalom elméletéhez* és a *Kalibán* című munkája jelentette a mozgalom tényleges kezdetét. Ma bármennyire is elavultnak hat az írásaiban használt fogalomrendszer (doktorandusz-fordítóink fel is vetették, vajon kell-e magyarítani a túlideologizált fogalmakat), a korabeli latin-amerikai kritikában gyökeresen újat jelentett, ahogy Lukácsot, Brechtet, Caudwellt emlegeti, Latin-Amerikából meg Martit és Mariátegut, s ahogy a későbbiekben nemegyszer kelet-európai, főleg szovjet kutatókat is citál. *A vihar* adta jelképes háromszögből Kalibánt választja, szenvedélyesen elutasítja az angolszász újkritikát és persze a strukturalizmust. Minden addigi irodalomelméletet álegyetemesnek nyilvánít; ez utóbbi jelenséggel szemben fogalmazza meg „azt az egyszerű és feltétlen igazságot, hogy az irodalom valamely elmélete egyetlen irodalom elmélete”.⁶ Az azóta sokszor ismételt definíció negatív élelveti a más irodalmakból táplálkozó kategóriák latin-amerikai alkalmazását, a pozitív tartalma pedig egy közvetlen megvalósításra szánt feladatot jelöl ki a kutatóknak, nem kevesebbet, mint azt, hogy dolgozzanak ki egy latin-amerikai specifikumokra épülő, új elméleti fogalomrendszert. Az évek során a tézis többféle formában is megjelent; az eredeti tanulmány későbbi újrakiadásánál maga a szerző is árnyaltabban fogalmaz, amikor szétválasztja megfigyeléseinek érvényességét Spanyol-Amerikára, illetve Latin-Amerikára, továbbá amikor elismeri, hogy a Desiderio Navarro által is emlegetett N. I. Konrad hatására már másképp értelmezi a világirodalom fogalmát;⁷ egy 1990-es emlékülésen pedig azt mondja a *Kalibán*ról, hogy „Az én szememben nyilvánvaló, hogy noha azok a lapok a mi Ameri-

⁶ Lásd A kötetben szereplő *A latin-amerikai irodalom elméletéhez* című munkát.

⁷ Lásd *Prólogo a esta primera edición completa.* = Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo 1995. 26–28.

kánk... kultúrájának az eredetiségét és önálló történelmi alakzatának a létét hangsúlyozzák, semmiképpen sem posztulálnak valamiféle végzetes elszigetelődésre való törekvést vagy naiv robinsonizmust. Arról volt akkor szó (arról van most szó), hogy önálló hangon, s ne utánzó visszhangként vegyünk részt a világhangversenyen”.⁸ Az eredeti megfogalmazás kétségtelenül hangzatos, ám még ha eltekintünk is a mögöttes ideológiai és elméleti szempontoktól, amelyek önmagukban is problematikusak, gyakorlati kivitelezése mindenképpen kérdéses, s Fernández Retamar első dolgozataiban ugyancsak tisztázatlan. Nem világos tudniillik, hogy pontosan milyen viszonyrendszerben értelmezi az egyetemes és a regionális irodalomelméletet; a kubai Desiderio Navarro válogatásunkban közölt tanulmányában ugyan igyekszik egyfajta implicit dialektika jelenlétét kimutatni Fernández Retamar hetvenes évekbeli felvetéseiben, elismeri azonban, hogy a szerző a kulcspontra kitér a válasz elől. De ha csak a régió elképzelt irodalomelméletének szemszögéből nézzük a kezdeményezését, akkor is több nyilvánvaló vagy lappangó ellentmondást találunk benne. Az egyik, hogy premiszaként folytonosan felbukkan az „egy”, az „egyetlen”, az „egységes” irodalom fogalma, ami Latin-Amerika esetében képtelenség, s nemcsak a sokféle szubsztátum és a transzkulturáció legváltozatosabb formáinak jelenléte miatt, hanem a nyelvi sokféleség miatt is. A másik, hogy még ha sikerülne is egyetlen korpuszként, régió szinten meghatározni a latin-amerikai irodalmat, úgy bizonyára nem lehet absztrahálni belőle egy új elméletet, hogy csak induktív vizsgálatot folytatunk, s eleve figyelmen kívül hagyjuk mindazt, amellyel az egykori gyarmatosítók és a ma osztály- és Amerika-idegennek titulált szerzők járultak hozzá ezekhez a képződményekhez és elméleti értelmezésükhöz. Konkrét példával: hogy lehet megragadni az egyetemesség igényével a kecsuául írt Mária-dalok sajátosságát, ha lemondok a Mária-kultusznak már létező elméleti értelmezéseiről, vagy hogy lehet J. M. Arguedas-modelljét a stílus szintjén feldolgozni, ha figyelmen kívül hagyjuk az Európában vagy Észak-Amerikában született keveréknyelvek változatait, vagy hogy lehet Borges műfaji újításait felbecsülni, ha kirekesztjük a nem amerikai eredetű elemeket? Nem véletlen, hogy épp ezen a ponton igyekeztek Fernández Retamar társai túllépni rajta, amikor elég hamar többesszámba tették az „irodalmat”, és latin-amerikai irodalmakról kezdtek beszélni, vagy amikor bevezették a feloldhatatlan, a nem dialektikus heterogenitásra vontakozó újabb terminusokat, vagy amikor az egyoldalúan alkalmazott, gyakran kirekesztős jellegű, induktív módszertant igyekeztek más diszciplínákban használt eszközökkel gazdagítani.

A jelzett körülmények között óriási hatása volt Fernández Retamar említett munkáinak, Kubán és Latin-Amerikán belül és kívül is. Hullámverése hozzánk is eljutott: a mozgalom több tagja is megfordult és tartott előadást Budapesten, a

⁸ Vö. *Casi veinte años después.* = *Nuevo Texto Crítico.* 5. 1992. 9–10. 10.

Helikon már 1975-ban részletet közölt Retamar egyik tanulmányából.⁹ A Casa de las Américas intézményéhez és folyóiratához eleinte valóban sok kiemelkedő kutató és író csatlakozott. Ki marxizáló premisszákból vagy csak egyszerű társadalmi elkötelezettségből, ki az új módszertani perspektíva iránti érdeklődésből, de nem kétséges, hogy a latin-amerikai irodalomelmélet megteremtésére kialakult felfokozott várakozást parttalan lelkesedés kísérte – legalábbis egy ideig. Kubán kívül a legfontosabb központ Caracasban jött létre, ahol a Rómulo Gallegos Kutatóközpontban évekig együtt dolgozott az argentin Alejandro Losada, a perui Antonio Cornejo Polar és Raúl Bueno, az uruguayi Hugo Achugar, a chilei Nelson Osorio és a kolumbiai Carlos Rincón, s ugyanabban a városban tevékenykedett a szintén uruguayi Ángel Rama, aki nemcsak a Fernando Ortiztól átvett transzkulturáció fogalmának eredeti, irodalmi kidolgozásával járult hozzá az elméleti kutatásokhoz, hanem a kánonteremtő Ayacucho-könyvtár megszervezésével is. E névsorból leginkább Rincónnál és Osoriónál érezhető a militáns ideológia, Achugar, Losada és Rama szembeötlően merít a szociológia és az antropológia eredményeiből; a legelmélyültebb és legmaradandóbb talán Cornejo Polar munkája, aki még Limában, a San Marcos Egyetem tanáraként alapított folyóiratot (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*) és aki valóban hozzájárult – elsősorban perui korpusszal dolgozva – egy új elméleti kategóriarend kialakításához. A csoport persze korántsem volt egységes, és mint majd látjuk, hamar fel is bomlott.

Létezett még több kisebb-nagyobb befolyású, de nívós folyóirat (*Texto Crítico*, *Hispanamérica*, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, *Dispositio*, *Latin American Literary Review*, *Latin American Research Review*, *Ideologies and Literature*), amelyek ha szigorú értelemben nem is tartoztak a fenti irányzathoz, szívesen közöltek az említett szerzőktől tanulmányokat és előadásokat. Továbbá közvetve vagy közvetlenül a latin-amerikai irodalomtörténet-írásra is hatott a mozgalom: elég, ha olyan kezdeményezésekre gondolunk, mint az AELSAL új sorozata vagy Beatriz González Stephan XIX. századi összefoglalója. S talán mondanunk sem kell, hogy a korszak nagy szellemi csatározásai, ideológiai-esztétikai polémiái valamilyen módon mind kapcsolódtak a felvetett elméleti dilemmához, akár a Casa de las América körüli gyakran viharos levélváltásokról volt szó (lásd Nadia Lie alapos és roppant tanulságos monográfiáját¹⁰), akár a Cortázar és Arguedas elkésérítő pengeváltásának utóéletéről vagy az ún. mágikus realizmus és a csodás való elkoptatott, kiforgatott és gyakran délibábos változatairól vagy épp a Collazos által kezdeményezett több fordulós vitáról, amely forradalom és irodalom összefüggéseit vette célba olyan vitapartnerekkel, mint például Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa és Julio Cortázar.

⁹ A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti kérdése. = *Helikon* 1975. 1. 70–79.

¹⁰ *Transición y transacción*. Maryland, Leuven, Hispanérica, Leuven UPr. 1996.

Ez a dinamizmus azonban nem tartott sokáig, a nyolcvanas évek megváltozott latin-amerikai politikai térképén Kuba jelentősége átértékelődött; a Casa de las Américas ugyan túlélte több fordulatot, de folyóirata, rendezvényei, díjai és sorozatai már messze elmaradnak a korábbi színvonalától és hatástól; a caracasi kutatóközpont átalakult, majd megszűnt, tagjainak többsége folyóiratukkal együtt Észak-Amerikába, illetve Európába települt át; Rama és Losada fiatalon repülőgép szerencsétlenség áldozata lett; a hajdan nagy reménységnek titulált Osorio és Rincón¹¹ nem alkotta meg a várt nagy, rendszerező művet. A nyilvánvalóan elerőtlenedő mozgalmat Kubán kívül Cornejo Polar személye és folyóirata tartja évekig életben: a *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* átkerül Pittsburgh-be, majd a Berkeley-re (legújabbán pedig Cornejo Polar halálával Dartmouthba). Az 1988-as dartmouth-i konferencián már elhangzik a „kudarc” szó¹² is, az 1990-es sassari emlékülésen¹³ is inkább a nosztalgia dominál, mintsem bármilyen határozott jövőkép.

A teljes kifulladásról az menti meg az irányzatot, hogy az eredeti kubai intézmények a kilencvenes években még mindig fennállnak, s kisebb-nagyobb zökkenőkkel működnek, továbbá az, hogy időközben elérték Latin-Amerikát a posztmodern elméletek, s noha megosztották a kutatókat, nem kétséges, hogy felvetéseik több ponton is kapcsolhatók a hatvanas évek vezérmotívumaihoz. Van, aki határozottan elveti a posztmodern latin-amerikai alkalmazhatóságát, például Nelson Osorio, aki szerint a földrésznek épp az az alapgonddja, hogy nem jutott el a modernséghez, tehát nem lehet posztmodern;¹⁴ van, aki, például Fernández Retamar, a Jameson-féle „kései kapitalizmus kulturális jelenségeként” tartja számon a posztmodern; az új divat azonban megállíthatatlan, hamarosan megjelennek a monografikus folyóiratszámok, például a *Nuevo Texto Crítico*, a *David y Goliat*, a *boundary 2* közöl ilyen összeállítást, és világosan megindul egyfajta fúziókísérlet. A fő kapcsolódási pont természetesen ismét a heterogenitás fogalma, ami a posztmodernnek éppúgy alapeleme, mint a latin-amerikai irodalomra építendő új irodalomelméletnek. Ismételten elhangzik az a tézis, hogy Latin-Amerika tulajdonképpen lényegét tekintve posztmodern, mert feloldhatatlanul heterogén formációkból áll (a példák éppúgy vonatkozhatnak a gazdasági, mint a társadalmi, a kulturális és az irodalmi jelenségekre), a többi közt a periféria/centrum-viszonyok torz hatásainak következtében. A heterogenitás révén keletkező posztmodern-kapcsolat azonban nemcsak a túlélést jelentheti, hanem korábbi viszonylatok elvesztését vagy szükségszerű átértékelését is, hiszen ha a posztmodernnel egyaránt heterogén lesz Európa, Észak-Amerika és Latin-Amerika irodalma is, akkor nehezen védhető a „mi Amerikánk” fogalma vagy a

¹¹ Lásd FERNÁNDEZ RETAMARNAK az összeállításunkban szereplő idézett tanulmányát.

¹² Vö. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1989. 29. 23.

¹³ Vö. *Nuevo Texto Crítico* 1992. 90.

¹⁴ Vö. *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 1989. 29. 146.

centrum-periféria, a függőség-függetlenség stb. dichotómiája, hogy a hajdani társadalmi-politikai elkötelezettség következményeit ne is említsük. A nagy irodalomelméleti újrafogalmazás még várat magára, de a konkrét példák sorolása megindult, erőteljes hangsúlyt adva és új értelmezéssel felruházva a dokumentumműfajt, a történelmiregényt, a „karnevalizált” prózát, a sokféle paródiát és pastischt és természetesen néhány nagy életművet, például Borgesét. A válogatásban szereplő George Yúdice-tanulmány joggal int óvatosságra és árnyaltabb fogalmi háló bevezetésére, ami úgy tűnik, egyelőre inkább a hibridséggel foglalkozó kultúrákutatókban, mintsem az irodalomelméletben észlelhető.

Bármerre kanyarodik is majd innen ez a folyamat, az első szakasza, amely mintegy két évtizedet foglal magába, látványos kezdet után távolról sem váltotta be még a résztvevők reményeit sem. Szükségyszerű-e vajon a kudarc? Általános szinten természetesen több ellenvetés is megfogalmazható, de ha csak az irányzat definiálta keretek közt vesszük is szemügyre, számos gyenge pontot, illetve feldolgozatlan ellentmondást találunk. A legnagyobb fogyatékoság a homogenitás/heterogenitás szövevényes kapcsolatrendszerének a kidolgozatlansága. A válogatásban szereplő írásokból is kitűnik, hogy mennyire problematikus a múlt századból eredő, francia ihletésű „latin-amerikai” kifejezés: a többi rokon terminushoz hasonlóan (spanyol-amerikai, hispán-amerikai, ibér-amerikai, indo-amerikai stb.) ez sem pontos, jelentéstartományából kimarad több európai, amerikai és más nyelv, irodalom, kultúra, mégis – a hangoztatott irodalomelméleti cél ellenére – gyakran totalizáló és homogén értelmet kap. A homogenizálást több ok is magyarázhatja: lehet, hogy mint Mariaca Iturri mondja,¹⁵ a korábbi társadalomelméletekhez hasonlóan ebben az esetben is, szinte ösztönösen elsősorban a kultúra homogenitását feltételezik a kutatók; lehet, hogy a politikai-társadalmi elkötelezettség folyamányaként a „mi Amerikánk” valamelyik értelmezése teremt – nyilvánvalóan kirekesztő módon – egyfajta osztály- vagy réteg-alapú egyneműséget; az is elképzelhető, hogy nem történt más, mint hogy az egykori idealizált nemzetfogalmat terjesztették ki a különböző régiókra, illetve a földrészre, ami önmagában is megsokszorozza a problémákat, és lehetetlenné teszi az elméleti fordulatot. E viszonyok elméleti tisztázása nélkül ez az elvben indukcióra hagyatkozó irodalomelmélet ingatag alapon marad, pedig láthatjuk a posztkoloniális és a posztmodern elméleteknél, hogy önmagában is mennyire bonyolult a heterogenitás specifikumának a kezelése. A másik problémás csomópont az ideológiai elkötelezettség szerepe: bár sokféle módosulás történt ezen a téren, még a nyolcvanas évek végén is látható, hogy a legkülönbözőbb módszertani vagy fogalmi okfejtésnél is jelen van az egysíkú, direkt politikai indíttatás, ami a fentebb jelzett tisztázatlanságokat még görcsösebbé teszi; árnyaltabb lett, de az elvek szintjén korántsem egyértelmű a képlet, például a volt gyarma-

¹⁵ El poder de la palabra. Havana, Casa de las Américas 1993. 63–87.

tosító, Spanyolország esetében, ami az egész Kalibán-koncepció maradandóságát megkérdőjelezi; születtek továbbá több mű és műfaj esetében nagyhatású posztkoloniális újraértelmezések, például az etnográfiai vagy az antropológiai irodalom esetében, mára azonban elkerülhetetlen az újabb átértelmezésük, ha valóság tartalmukat meg akarjuk menteni a különböző direkt ideológiai befolyástól; végül nem kétséges, hogy sikerült megkérdőjelezni a Spanyol-Amerikán kívüli kánonokat, de az sem, hogy több esetben is épp ideológiai hatásra hasonlóan egyoldalú, sőt monolitikusabb rendszerek kerültek a helyükre. Ebben az értelemben O. Ette tanulmányának a felvetésére (Kulturális heterogenitás – elméleti homogenitás?¹⁶) csak nemleges lehet a válasz.

Az irányzat – minden ellentmondás ellenére – elméletében és praxisában is izgalmas, másutt alig látott felvetések sorozatát alkotta meg. Ezeknek a java semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül a posztkoloniális és a posztmodern elméletekben, s nemcsak azért, mert több ponton előbbre jár, mint más nyelvetterület vagy régió, hanem azért is, mert sokféle tisztázatlansága és ellentmondásossága felfogható a posztkoloniális szubjektum tüneteként is, s mint ilyen, feltétlenül külön elemzésre érdemes.

De kortól és földrészről némileg elvonatkoztatva is figyelemre méltó ez a kísérlet, mert elénk tárja annak az általános tudományos törekvésnek a bonyolultságát, amely egy összetett, heterogén korpuszt igyekszik elméletbe foglalni. Lehet, hogy épp ezen a szinten hat majd az irányzat folytatóira a leginspirálóbban.

Válogatásunk, melynek munkálataiból a spanyol doktori program hallgatói is kivették a részüket, nyolc spanyol-amerikai szerző tizenegy munkájából közöl részleteket. Az időrendben közölt dolgozatok közt, ha viszonylag szűk keresztmetszetben is, de megtalálhatók az irányzat fő jellemzői, az ortodox vélemények éppúgy, mint a nyitottabbak; a posztmodern kapcsolódásról itt csak egy munkát közlünk. Alaposabb tájékozódásra, illetve kitékintésre a bibliográfia ad útmutatást.

¹⁶ ¿Heterogenidad cultural y homogeneidad teórica? = Reseñas iberoamericanas, literatura, sociedad, historia. 3. 1996. 1. 2–17.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

A spanyol-amerikai irodalom elméletéhez

Latin-Amerikában az irodalomelmélet tudománya megkétszerezve született meg, és általában véve kevesen foglalkoznak vele. Mindez nem meglepő: irodalomtörténetének átfogó megírása századunk második-harmadik évtizedében keletkezett, első példája ráadásul egy külföldi szerzőnek, az észak-amerikai Alfred Coesternek köszönhető: *Literary History of Spanish America* (New York, 1916.).

Irodalmunk első, Dél-Amerikában született, átfogó irodalomelméleti próbálkozásának a Costa Rica-i Roberto Brenes Menés *Las categorías literarias (Az irodalmi kategóriák)* című füzeté (San José, Costa Rica, 1923.) tekinthető. A nyolcvanhét oldalas írás végén ez olvasható: „egy nagyobb lélegzetű mű első fejezete; a szerző irodalmi célból most önállóan adja közre”. A többi fejezet, tudomásunk szerint, sosem látott napvilágot.

A mexikói Alfonso Reyes 1944-ben a hazájában tette közzé *El deslinde (Határvonalak)* című igényes könyvét Bevezetés az irodalomelméletbe magyarázó alcímmel. Tizenhárom évvel e mű megjelenése után, amelynek a folytatását mi, sóvárgó olvasók türelmetlenül vártuk, Reyes *Levél a hasonmásomhoz* című írásában (1957.) ezt írja:

„Oh, üstökospályám maga mögött hagyta az űrben ezt a területet. Kis lépésekben mérni a távolságot ma már nem tűnik oly csábítósnak, ráadásul nem hiszem, hogy jutna még időm egy másik, hasonló építményt emelni, és most már őszintén azt gondolom, hogy *le jeu ne vaut pas la chandelle* [...] Így ért hát véget az a nagyravágyó irodalomelmélet. *Alas, poor Yorick!*”¹

1945-ben a kubai José Portuondo Mexikóban tette közzé *Concepto de la poesía (A költészet fogalma)* című művét, amelyet négy évvel azelőtt a Havannai Egyetemen doktori értekezésésként védett meg, és amelynek a Bevezetés az irodalomelméletbe alcímét könyve publikálásakor elhagyta. Portuondo a mű elején található Megjegyzésben elmagyarázza, hogy marxista megközelítésű könyve „nem tárgyalja a költői jelenség által felvetett összes problémát – ezeket az irodalomelméletnek kell vizsgálnia –, hanem csak [...] a kezdetet, a keletkezésre, a fejlődésre, a lényegre vonatkozó témákat. A többi témakör azokban a jövőben születendő tanulmányaiban kerül kifejtésre, amelyek a költői kifejezésről, a költői mű jelentéséről, a kritikáról és az irodalomtörténetről szólnak majd.” (5.) A könyv

¹ ALFONSO REYES: *Al yunque* (1944–1958). México, 1960. 9.

újabb kiadása (Havanna, 1972.) az öt darabból álló jelentős *Aproximaciones a la teoría de la literatura (Irodalomelméleti megközelítések)*² kíséretében jelent meg, de a negyed századdal korábban beharangozott új fejezetek elmaradtak.

Mindebből az következik, hogy az eddig Latin-Amerikában írt egyetlen teljes irodalomelméletnek feltehetőleg a chilei Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética) – Az irodalmi mű szerkezete (A nyelv és az esztétika filozófiai vizsgálata)* – című könyve tekinthető (Santiago de Chile, 1960.; 2. kiadás, Barcelona, 1972.). Noha a perui Alberto Escobar műve, a *La partida inconclusa (Befejezetlen játszma)* (Santiago de Chile, 1970.) Az irodalomvizsgálat elmélete és módszere alcímet viseli. Természetesen említést tesz irodalomelméleti kérdésekről, szigorúan véve nem tekinthető irodalomelméletnek: inkább az olyan pedagógiai művekkel mutat rokonságot, mint Wolfgang Kayser *Az irodalmi mű vizsgálata és elemzése* című műve (1948.). Martínez Bonati kijelenti, hogy „ebben a tanulmányban – kizárólag filozófiai és formai megközelítés révén – megalkottam a költészet elméletét”.

Két előzetes megjegyzésem lenne ezekhez a művekhez: először nem szabad elfelejtenünk azt, amit José Gaos írt a kortárs spanyol és a spanyol-amerikai filozófiáról általában – ez természetesen az irodalomelméletet is magában foglalja – a témáról összeállított jelentős antológiája³ elején. Gaos azt állítja, hogy „amilyen mértékben” ez a gondolkodás eltávolodik „a tiszta filozófia teljes elfogadásától”, úgy hanyatlik „eredetiségében és értékében”; és hogy: „a formával kapcsolatban, a szisztematikus és módszeres értekezés vagy előadás a közös munka kevésbé eredeti és hatékony, inkább pusztán didaktikus részének lehet a formája; a legeredetibb és leghatékonyabb műfaj az esszé, a cikk és a tanulmány...” (XXXV). Véleménye szerint tehát – a mi Amerikánk irodalomelméleti tanulmányait illetően – ne korlátozódjunk „a szisztematikus és módszeres értekezés vagy előadás” műfajára, alkalmazzunk más, látszólag kevésbé szigorúan e tudományág köré csoportosuló formákat, és olyan szerzőkhöz forduljunk, mint a fentebb már említettek – Reyes, Portuondo – vagy mint Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, José Carlos Mariátegui, Juan Marinello, Mariano Picón Salas, Ricardo Latchman, Héctor P. Agosti, José Luis Martínez; és a nem latin-amerikai szerzők köréből a szovjet Vera Kutyiesikova, a német Adalbert Dessau, a cseh-szlovák Oldrich Belič vagy a francia Noël Salomon. Természetesen e sorból nem szabad kihagynunk irodalmunk olyan jelentős alkotóit sem, mint José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Alejo Carpentier, Cintio Vitier, Mario Benedetti... Ez a kirekesztés azért lenne abszurd, mert irodalmunkban nem szoktuk felosztani a

² Lásd R. F. RETAMAR: *Lecciones de Portuondo, a Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* című munkában.

³ JOSÉ GAOS: *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. México, 1945. – Figyelemre méltó tény, hogy az antológia utolsó szövegei REYES El deslinde című művéből valóak.

munkát az irodalom alkotói, kritikusai és teoretikusai között. Ne essünk át ugyanakkor a ló másik oldalára, és vegyük figyelembe azt is, amire Carlos Rincón emlékeztetett: „Az ideológiák materialista felfogása nem teszi lehetővé, hogy szó szerint, tudományos érvényű megállapításként fogjuk fel azt, amit egy író a saját vagy mások művéről mond. Ez a tétel a (marxista) klasszikusok definícióján alapul, amely szerint az 'ideológiai folyamat tudatosan megy végbe, de hamis tudattal.' [C. R.: *Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica (Latin-Amerika új kritikájáért folytatott harc csatateréhez.*⁴)]

A második megjegyzésem az lenne, hogy azok a művek, amelyekről fent említést tettem, Latin-Amerikában írt irodalomelméleti próbálkozások ugyan, de nem tekinthetők a latin-amerikai irodalom elméleteinek. A magyarázat egyszerű: céljuk az, hogy az irodalom általános érvényű elméletei legyenek. Ennek alátámasztására elég, ha a legjelentősebb példákat vesszük figyelembe: Reyes *El deslinde* és Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria* című műveit. René Wellek és Austin Warren igen népszerű *Irodalomelméletét* (1949.) kommentálva Portuondo megjegyzi: „A szerzők elismerik a nemzeti irodalmak tanulmányozásának a jogát, és a „nemzeti” itt valamivel többet jelent egyszerű földrajzi és nyelvi kategóriánál, de úgy vélik, hogy minden esetben az európai tradíció alapján kell értékítéletet hozni” (ami nyilvánvalóan elfogadhatatlan). Portuondo úgy gondolja, hogy sohasem lehet „jogos csupán európai horizontra korlátozódni az irodalomelméleti művekben. Minden *elméletnek* törekednie kell arra, hogy egyetemes érvényű legyen”. (*Concepto...*, 190.)⁵

Maga Wellek is alátámasztja Portuondo véleményét, amikor az *Elméletben* úgy határozza meg az „irodalomelmélet”-et mint „az irodalom elveinek, kategóriáinak, kritériumainak stb. tanulmányozása” (4.). Mindazonáltal ahhoz, hogy ez az elmélet egyetemes érvényű lehessen – azon kívül, hogy a megfelelő gondolati eszközzel kell kidolgozni (azaz a marxizmus–leninizmussal) –, először is magától értetődően annak az irodalomnak is egyetemesnek kell lennie, amellyel foglalkozik, és amelyből „elvei (...), kategóriái, kritériumai stb.” származnak. Ellenkező esetben ezeket a fogalmakat nem kivonja az irodalomból, hanem irányadó módon előírja számára, amelynek immár nem az elmélete, hanem a szabályrendszere lesz. Nos hát: létezik-e már ez az egyetemes érvényű irodalom, a világirodalom, amelyet nem mechanikus halmazként, hanem rendszerezett valóságként foghatunk fel? Mindannyiunk emlékezetében él az a nap, 1827. január 31-e, amikor Eckermann meglátogatta Goethét, aki éppen egy kínai regényt olvasott. Miután megjegyzéseket fűzött az íráshoz, majd nagylelkűen összehasonlította a maga *Herman és Dorottya* című művével, kijelentette: „a költészet az emberiség közkinccse (...) A nemzeti irodalom manap-

⁴ Casa de las Américas. 67, 39–40, 1971. július–augusztus.

⁵ RENÉ WELLEK–AUSTIN WARREN: *Irodalomelmélet*. Budapest, Gondolat 1972. 56. – A meghatározás ismételtlen szerepel: RENÉ WELLEK: *Literary Theory, Criticism, and History*. 1960. = *Concept of criticism*. New Haven, 1965. 1. 2. kiadás.

ság nem sokat számít, a világirodalom korszaka van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot” (ECKERMANN: *Beszélgetések Goethével*. Budapest, Európa 1989.)⁶ Azt a tényt, hogy ennek a jövőbeni „világirodalomnak” ekkor már megvoltak az alapjai, huszonegy évvel később magyarázza meg Goethe két honfitársa és lelkes csodálója, a fiatal Karl Marx és Friedrich Engels. A *Kommunista Kiáltványban* (1848.) leírják az európai polgárság hőstetteit, a világpiac létrehozása céljából végbevitt nagy erőfeszítést, valamint a termelés és a fogyasztás kozmopolita jellegét, majd megállapítják:

„... és mindez mind az anyagi, mind az intellektuális termékekre vonatkozik. Egy adott nemzet intellektuális terméke az összes nemzet közkincsévé válik. A nemzeti szűklátókörűség és kizárólagosság napról napra lehetetlennedik el; a számtalan nemzeti és helyi irodalomból egyetemes irodalom jön létre”.⁷

Kétségtelen hát, hogy az európai kapitalista terjeszkedés megteremtette a világirodalom premisszáit, mivel már ezt megelőzően a valóságban létrehozta a világ világméretűvé válásának premisszáját. E folyamat kapitalista keretek közt azonban nem vezethetett eredményre: ez a feladat éppen arra a rendszerre vár, amely – e pillanatban még nem teljes formában – igyekszik feloldani ezt a keretet. Nem szabad elfelejteni azt a szólássá lett mondatot, amellyel a *Kiáltvány* kezdődik: „Kísértet járja be Európát”. Ma már tudjuk, ez előtt a kísértet előtt számos Európán kívüli út állt, most pedig kapitalista várfal veszi körül Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban.

Egyelőre nem létezik hát az *egységes* világ. Amikor 1952-ben a francia demográfus, Alfred Sauvy megalkotta a „harmadik világ” kifejezést – amelynek a zseniális elnevezésben rejlő tévedése ellenére oly nagy sikere lett (és amely számunkra ma oly kevéssé kielégítő) –, a legkülönbélebb gondolkodók és vezető személyek körében történt széles körű elfogadása és elterjedése igazolta a homogén világ létének hiányát. És mivel ez *egyelőre* nem létezik, természetesen világ- vagy egységes irodalom sem létezhet.

És ha a szóban forgó tárgy, azaz az egységes irodalom nem létezik, hogyan is létezhetne már ennek elmélete, vizsgálata vagy értelmezése? Választ kell keresnünk erre a kérdésre, amely azonban magában foglalja annak a hibának a lehetőségét, amelyet fenomenológiai tévedésnek is hívhatnánk. Ennek archetipikus példáját adja Martínez Bonati, amikor ezt írja:

⁶ A témáról lásd FRITZ STRICK: Goethe and World Literature. Ford. C. A. M. Sym. London, 1949. főként (3)–16. és 346–351.; Hans Georg Ruprecht 'Weltliteratur' vue du Mexique en 1826 (Bulletin Hispanique 1971. július–december) című jelentős kutatásában felfedi a goethei gondolat egyik előzményét, amely 1826-tól jut kifejezésre a kubai José María Heredia által vezetett, mexikói El Iris című folyóiratban.

⁷ KARL MARX–FRIEDRICH ENGELS: A kommunista párt kiáltványa. Budapest, Szikra 1949.

„Az »elmélet«-et empirikus tudományként is értelmezhetnénk, bizonyos számú irodalmi mű – minél több, annál jobb – ismeretén alapuló, induktív általánosításból eredő *hipotézis*nek. Mi azonban nem ezt a módszert követjük. Épp ellenkezőleg, a világos szándékú művek – mint amilyenek a költői művek – lényegi és szükséges szerkezetének *a priori* meghatározásáról van szó. Korlátozás nélküli, általános érvényű meghatározásról, amelyhez elméletileg egyetlenegy költemény is elég (...). Filozófiáról van tehát szó, amelyhez a jelentések elemzése és a fenomenológia a megfelelő módszer.” (i. m. 14.)

A „fenomenológiai tévedés” hibáját természetesen sok olyan szerző elkövette már a kapitalista Európában, akiket közvetlenül vagy közvetve Martínez Bonati is követ. Emil Staiger például az amúgy ösztönző *A poétika alapfogalmai* című könyvében (1946. Jaime Ferrero spanyol fordítása, Madrid, 1966.) megállapítja, hogy a líraiság, az epikusság és a drámaiság fogalma „egy alkalommal egyetlen példán keresztül világosodott meg előttem. A példa talán egy vers lehetett. De még az sem szükséges (...), a »líraiság« fogalma, ha már egyszer meghatároztam, oly rendíthetetlen, mint a háromszög vagy a »vörös szín« fogalma, objektív, független a szeszélyemtől vagy érzéseimtől” (23.). Staiger ugyanakkor néhány sorral lejjebb becsületesen megvallja:

„Valóban, a példákat az egyetemes irodalom összességéből kellene venni. Mindazonáltal nehezen lehetett volna elkerülni, hogy a választott példák ne árulják el a jelen sorok szerzőjének a nemzetiségét. Gyakran hivatkozom német vagy görög költőkre, ennek azonban egyetlen oka van: ezeket jobban ismerem. Kiindulási pontom még szembeötlőbb lenne, ha a szláv, az északi, sőt, az Európán kívüli irodalomban lennének inkább jártas (...). Ezek a korlátok elkerülhetetlenek, bármi legyen is a nézőpont (...). Előfordulhatott volna (...), hogy ez a tanulmány, egy bizonyos nézőpontból megítélve, csupán a német ajkú olvasók érdeklődését kelti fel.” (24–25.)

Láthatjuk hát, milyen mértékben szűkül le ez a feltételezett egyetemesség. Ebben az értelemben érdemes felidézni azt, amit Martínez Bonati korábbi kijelentése folytatásaként mond:

„Vizsgálatunk témája annak a problémakörnek a részét képezte (...), amellyel a *Zu den Fragen einer Logik und Ontologie der Literarischen Erzählung* című doktori dolgozatomban foglalkoztam először (...), Josek Köning professzor irányítása alatt, és amelyet a Göttingeni Egyetem Filozófia Tanszékén nyújtottam be 1956 decemberében.” (16.)

Alapos vizsgálata tehát, annak ellenére, hogy a költészet *általános* elméleteként lép fel, egyetlen specifikus irodalmi közegen – nem a miénken – alapul. „Előfordulhatott volna”, hogy Staiger szavait ismételjük, „hogy bizonyos nézőpontból megítélve, csupán a német ajkú olvasók érdeklődését kelti fel”. Igaz tehát az, amit Wellek megállapít:

„Az irodalomelméleteket, az alapelveket, a kritériumokat nem lehet a semmire alapozni: a történelem folyamán minden kritikus (...) valamely konkrét művészeti alkotással kapcsolatosan dolgozta ki az elméletét. Ezeket az alkotásokat nekik kellett kiválasztaniuk, értelmezniük, elemezniük és végül megítélniük. A kritikus irodalommal kapcsolatos véleményalkotásait, hierarchiait és ítéleteit az elméletei támasztják alá, igazolják, azok alapján fejlődnek, és ezeket az elméleteket a művészeti alkotások hívták életre, tartják fenn, illusztrálják, teszik kézzel fogható és elérhető tényekké.” (*Literary theory...*, 5–6).

Nem járt el másként az első ismert rendszeres irodalomelmélet szerzője sem. Arisztotelész *Poétikája*, Brenes Mesén megállapítása szerint, „az általa ismert irodalmi alkotások figyelembevételével” született meg. „Joggal gondolhatjuk azt, hogyha a görögön kívül más irodalmak is bekerültek volna vizsgálódásainak körébe, általános elméleti következtetései másmilyenek lettek volna”. (*Las categorías literarias*, 8–9.) Immár ebben a században Borisz Ejhenbaum megállapítja: „minden elmélet olyan munkahipotézisnek tekinthető, amelyet a tények iránti érdeklődés sugall”;⁸ Krystina Pomorska megismétli, hogy „az irodalomelmélet irodalom, azaz, az irodalmi gyakorlat általánosítása (...), az elméleti megközelítés alapvetően egy műben vagy egy adott irodalmi műcsoportban felvetett problémák együttesének általánosítása”.⁹ Újabbban Robert Escarpit figyelte meg, hogy

„... nem igaz az, hogy az általunk felállított specifikumkritériumok világméretben helytállóak vagy egyetemesek lennének. Vannak olyan idők vagy területek, amelyekre az irodalomfenomenológiánk nem alkalmazható, ha másért nem, azért mert a jelentő–jelentett-kapcsolat nem ugyanaz (...), vagy azért, mert az, amit ma irodalomnak nevezünk, olykor az etika és nem az esztétika körébe tartozott.”¹⁰

Arisztotelésztől napjainkig van bőven konkrét példánk a fenti megállapításra; elég, ha századunk következő alkotóira gondolunk: az orosz formalistákra, a cseh strukturalistákra,¹¹ a spanyol stilisztákra, az észak-amerikai „új kritikusokra”, Barthes-ra és követőire az egyik oldalon; Lukácsra, Caudwellre és Brechtre a másikon. Ezeknek az alkotóknak a felsorolása elég ahhoz, hogy kimutassuk: az európai–észak-amerikai világban miként születtek meg az elméleti fogalmak (és természetesen az azokhoz tartozó kritikák) egy sajátos irodalmi korpusz vizsgálá-

⁸ BORISZ EJHENBAUM: *Az irodalomszociológiai élet* (1929.), spanyolul: *Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria* (Valparaíso). 1. 1927. május, 27.

⁹ KRYSZTINA POMORSKA: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. Hága, 1968. 11.

¹⁰ ROBERT ESCARPIT: *La littérature et le social*. = *Littérature et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. (R. E. kiadása). Párizs, 1970. 15.

¹¹ Lásd ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *A Prágai Kör és irodalmunk vizsgálata kapcsán*. = *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*.

latából. Az természetesen igaz, hogy számos koncepció érvényessége túlmutat ezen a körön, de az a megállapítás is helytálló, hogy az alkalmazhatóságnak megvannak a maga korlátai, amelyek, mint ahogy Pomorska műve állítja, „egyenese arányosak azzal a háttérrel, amelyből (a koncepciók) keletkeznek”.

A latin-amerikai irodalom elméleteit nem lehet tehát oly módon kidolgozni, hogy más irodalommal, az anyaországi irodalommal kapcsolatban felállított kritériumokat vesszük át és érvényesítjük mindenestül a miénkre. Ezeket a kritériumokat, amint azt jól tudjuk, egyetemes érvényű kritériumként tüntették fel, és mi így is vettük át őket. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ez a felfogás teljes mértékben téves, és nem jelent mást mint annak a kulturális gyarmatosításnak az újabb megnyilvánulását, amelyet már eddig is el kellett szenvednünk, és amely a politikai és gazdasági gyarmatosítás természetes következményeként bizonyos mértékben még mindig fennáll. Ezzel az álegyetemességgel szemben ki kell mondanunk azt az egyszerű és feltétlen igazságot, hogy *az irodalom valamely elmélete egyetlen irodalom elmélete*.

Az első probléma, amellyel szembe kell néznünk, amikor ezt a kérdést feszegetjük, az, hogy létezik-e a spanyol-amerikai irodalom mint megkülönböztethető valóság. Az anyaországi kritikusok nem vetik fel a kérdést a maguk irodalmára. A gyarmatokon élők és elsősorban bizonyos gyarmatokon élők viszont igen. Ez a kérdés azonnal az irodalmon kívüli területre vezet. Az említett „spanyol-amerikai” kifejezés nem irodalmi kategória (mint ahogy a „spanyol”, a „francia” vagy a „német” sem az). A „spanyol-amerikai” történelmi kifejezés. Amikor használjuk, a szigorúan irodalmi területről azonnal átlépünk a tágran értelmezett történelmibe. Mint ahogy azt Mariátegui nagyon helyesen megállapította, „a »nacionalizmus« az irodalomtörténet-írásban (...) a legtisztábban politikai gyökerű, a művészet felfogásától idegen jelenség”.¹² A spanyol-amerikai irodalom létezése elsősorban magának Spanyol-Amerikának mint történelmi – tehát nem irodalmi – valóságnak a létezésétől függ. Amíg ez spanyol gyarmat, nyilvánvaló, hogy nem létezik spanyol-amerikai irodalom, csak Amerikába vetődött spanyolok irodalma, azaz gyarmati irodalom: optimális esetben az ebből származó helyi jegyekből némelyik később fejlődésen mehet keresztül. Erre az irodalomra természetesen kiegészítőleg alkalmazható ez az elmélet, amely teljes joggal megilleti az anyaországi irodalmat.

Spanyol-Amerika függetlensége tehát irodalmunk és kultúránk létezésének elengedhetetlen feltétele. Ugyanakkor mindenekelőtt e függetlenség mesterségségének köszönhetően – amely nem tett mást, mint újabb függőségeket hozott létre – ez a feltétel szükségesnek, de *elégtelennek* bizonyult: „Irodalmunk – állítja Mariátegui – a köztársaság megalapításával nem szűnik meg irodalmunk spanyol jellege, (...) és ha nem is spanyol, mindenesetre hosszú éveken át gyarmati

¹² JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: Hét tanulmány a perui valóságról. Budapest, Kossuth 1977. 203.

irodalomnak kell nevezni". (219.) José Martí 1881-ben még leírhatta azt a megálapítását, amelyet szüntelen idézek: „Nem létezik irodalom, ami kifejezés, amíg nincs kifejezendő lényeg. Spanyol-amerikai irodalom sincs addig, amíg Spanyol-Amerika nem létezik”.¹³ Nem mintha addig nem született volna néhány jelentős irodalmi mű, csak hogy nem létezett az a spanyol-amerikai *irodalom*, amely rendszert, koherens folytonosságot képezett volna, tekintve, hogy nem létezett még autonóm világgként Spanyol-Amerika sem. Az a burzsoá elképzelés, amely alapján köztársaságaink létrejöttek, megvalósíthatatlannak bizonyult: országaink megszabadultak – a politikai, a gazdasági és végül a kulturális értelemben is – a rossz ízű spanyol gyámságtól, amelynek kebelében megszülettek, majd más, még mohóbb – először az angol, majd az észak-amerikai – gyámságok alá kerültek. Amikor e burzsoá rendszer első nagy válsága a XIX. század végén lezajlott, egyetlen ember akadt csak, aki a maga teljességében megértette a spanyol-amerikai drámát: José Martí (feltevéseit vessék össze a patetikus *Palabras liminaresszel* (*Bevezető szavak*), amelyeket a kubai hős halála után egy évvel írt a fiatal Darío a *Profán prózák* című művében). Sokszor hangsúlyoztam már¹⁴ azt a tényt – amelyet most is meg kell jegyezni –, hogy történelmünkről, kultúránkról, irodalmunkról – és kortárs irodalmunk elméletéről – minden vizsgálódásnak az ő alapvető fontosságú munkásságából kell, hogy kiinduljon. Csak az ő műve teszi számunkra lehetővé, hogy pontosan megértsük – többek között – annak a kezdeti időszaknak a jellegzetességeit, amelyben koherens irodalmunk létrejön, immár függetlenül a spanyol világtól, amelyre, a korábbiakkal ellentétben, a mi irodalmunk lesz majd hatással, miközben a legkülönbözőbb forrásból táplálkozik, hogy rátaláljon önmagára. Mariátegui megállapítása szerint:

„Egy modern irodalmi – s nem szociológiai – elmélet három periódust különböztet meg egy nép irodalmának normális fejlődésében: a gyarmati, a kozmopolita és a nemzeti periódust. Az első időszakban e nép irodalmilag nem több, mint egy másik gyarmata, alárendeltje. A második periódusban különféle irodalmak elemeit asszimilálja egyidejűleg. A harmadikban árnyalt kifejezésre jut saját személyisége és érzelme. Ez az irodalomelmélet nem lát előre. De nekünk e helyütt nincs is szükségünk szélesebb rendszerre.” (219.)

A perui szerző nemzete irodalmára szorítkozva úgy vélte, hogy Peru irodalma az avantgárd dal belépett a „kozmosopolita” periódusba. Amennyiben elfogadjuk Mariátegui elméletét, napjainkból szemlélve, dél-amerikai viszonylatban inkább a modernizmus az – amely annyira összetett, hogy még mindig heves viták tár-

¹³ JOSÉ MARTÍ: *Ensayos sobre arte y literatura*. Vál., előszó Roberto Fernández Retamar. Havanna, 1972. 50–51.

¹⁴ ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *Ensayo de otro mundo*. Havanna, 1967; Kalibán. = Ariel és Kalibán. Budapest, Európa 1984.; *Lectura de Martí*. Mexikó, 1972.

gya¹⁵ –, amely megnyitja ezt a „kozmetopolita” periódust. Másrészt, ez a periódus nem más, mint Latin-Amerika modern világba történő belépésének az irodalmi ellenpontja, a „kapitalizmus végső szakasza”, amely Latin-Amerika földjén – Kubában – teszi majd meg első lépéseit. Martí nagyszerű előrejelzése után néhányan – Rodó és valamelyest Darío – kissé naiv módon elítélik ezt a lépést, és annak a lehetőségét keresik, hogy létünket mentve valamiféle latin hagyományba helyezzenek el minket. Sokak számára ez a periódus az avantgárdban is folytatódik. Mások azonban – mint maga Mariátegui, az irodalom területéről pedig olyan szerzők, mint Vallejo, Neruda, Guillén, Carpentier – már a „nemzeti” periódust hirdetik: itt természetesen a *latin-amerikai nemzetre* gondolok, amely nem jöhet létre burzsoá keretek között. Amerikánk, mondja Mariátegui, „a burzsoá rendszerben nem válhat egységessé. Ez a rendszer erőszakosan több kis nemzetre oszt fel minket. A százsz Észak-Amerika koronázza meg és zárja le a kapitalista civilizációt. Latin-Amerika jövője a szocializmus”. (XII.) Ennek a periódusnak az első konkrét megvalósulása a kubai szocialista forradalom győzelme, amelynek oly nagy hatása van az egész kontinensre, és amely a világ színe elé járul a maga irodalmával, mint ahogy azt mindannyian tudjuk – és ahogy ezt, többek között, ez a találkozó is bizonyítja.

Irodalmunk egyik legavatottabb ismerője, a dominikai Pedro Henríquez Ureña 1926-ban – higgadt hangvétellő prózáját tekintve szokatlan bátorsággal – jelentette ki: „Valóságos kincsesládára cserélhetjük majd azt a kis dobozt, amelyben most szerény értékeinket őrizzük, s akkor már nem lesz miért félnünk, hogy egy idegen nyelv pecsétje van írásainkon, mert akkorra már az Atlanti-óceán innenső partjára tevődik át a spanyol világ szellemi tengelye”.¹⁶

Negyvenhat évvel és egy szocialista forradalommal később, 1972-ben írja a latin-amerikai irodalomról a szintén visszafogott hangvétellő Mario Benedetti, hogy „kiváló színvonalát meg sem közelítik ma az európai nemzeti irodalmak. (Az egyetlen kivétel talán a német lehetne.)”¹⁷ Benedetti nem csak a világszerte ismert, új latin-amerikai regényt veszi figyelembe, amikor ezt a provokatív kijelentését megfogalmazza, de a költészetet is – amelynek elsődrendű megnyilvánulásai az avantgárdban, sőt már a modernizmusban is megtalálhatók – és általában a José Martí művészetében gyökerező irodalmat és filozófiát is.

Nyilvánvaló, hogy ezen a szinten már nem fogadhatjuk el Mariátegui fent idézett mondatát: „ez az irodalomelmélet nem lát előre. De nekünk e helyütt nincs is szükségünk szélesebb rendszerre”. Most már igenis szükségünk van szélesebb rendszerre. Hiányát a kortárs latin-amerikai irodalom legjobb fiatal

¹⁵ Ezeknek a vitáknak az összefoglalása megtalálható: ANTONIO MELIS: Bilancio degli studi sul modernismo ispanoamericano. = Lavori della Sezione Fiorentina del Grupo Ispanistico C. N. R. II. sorozat, Firenze, 1969.

¹⁶ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: Elégedetlenség és ígélet. = Ariel és Kalibán. Budapest, Európa 1984. 218.

¹⁷ MARIO BENEDETTI: Los poetas comunicantes. Montevideo, 1972. 9.

kritikusai fájlalják, olyanok, mint például a kolumbiai Carlos Rincón és a chilei Nelson Osorio, mindketten marxista beállítottságúak, bár meglehetősen különbözőek a felvetéseik.¹⁸ Könnyen meg tudjuk magyarázni, hogy a kritika miért maradt el az irodalmunktól. Anélkül, hogy egyetérténék George Steiner minden idevágó komor megállapításával, kézenfekvő, amit állít: „a kritikus másodkézből dolgozik. *Valamiről* ír. A vers, a regény vagy a színházi darab adott kell, hogy legyen”.¹⁹ Most azonban, hogy Latin-Amerikában (amely jelenleg lép érett korába) adott már a magas szintű és eredeti vers és regény. Halaszthatatlan, hogy a kritikusok a maga teljességében elvégezzék a munkájukat. Ehhez a munkához számolni kell a kortárs latin-amerikai irodalom „alapelveinek (...), kategóriáinak stb.” megfelelő kijelölésével, azaz a saját irodalomelmélettel. Ennek kell kijelölnie a *mi* irodalmunk határvonalait, megkülönböztető jegyeit, alapvető műfajait, történeti korszakait, kritikájának legsürgősebb feladatait és minden mást. Ha alázatos módon egy *másféle* elmélet készül irodalmunk számára – ahogy arra már történetek kísérletek –, az a gyarmati magatartás megismétlése lenne, de nem is kellene e munkát abszurd módon a nulláról kezdeni, és nem kellene megfedkezni azokról az úgynevezett nyugati hagyománnyal fenntartott kapcsolatokról sem, amelyek a *mi* hagyományunk is, de amelyekkel kapcsolatban ki kell jelölnünk sajátos különbségeinket is. Elengedhetetlen (és közös) feladat vár ránk: azon kell dolgoznunk, hogy megszülessen saját irodalomelméletünk, amelynek már megvannak a maga, egyáltalán nem megvetendő, alapkövei.

(Roberto Fernández Retamar: Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. Havana, Casa de las Américas 1975. 41–52. – Eredetileg előadásként hangzott el Royaumont-ban, 1972 decemberében. 1973-ban megjelent a Casa de las Américas 80. számában is.)

(Fordította: Tímár László)

¹⁸ Lásd: CARLOS RINCÓN: i. m. 4. jegyzet és NELSON OSORIO: Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana (A nyelv és a valóság problémái az új spanyol-amerikai prózában). = Problemas de Literatura. A 8. jegyzetből idézek: „Mint ahogy azt korábban említettem, természetesen nyilvánvaló, hogy úgy gondolom, az általam megkövetelt elméleti és kritikai feladat csak a marxizmus fényében végezhető el kifogástalanul, de azt is tudom, hogy ez nem jelenti azt, hogy optimista megoldást adjon a problémára. Elég, ha a felmerült vitás kérdésekre gondolunk, például arra, amelyet André Gisselbrecht indított a *Marxisme et théorie de la littérature*ben”. (Littérature et ideologies. La Nouvelle Critique 39. bis különszáma 1970.).

¹⁹ GEORGE STEINER: *Humane Literacy*. = *Language and Silence. Essays 1958–1966*. London, 1967. 21.

Az irodalomkritika

„A kritika – mondta gyakran Martí a szó etimológiájára utalva – az ítéletalkotás gyakorlása”; e szerény, de támadhatatlan definíció további kérdéseket vet fel: Vajon milyen ítéletről van szó? Van-e értelme az érték nélküli ítéletnek? Ha értékítéletet alkotunk, vajon hogyan teszünk szert értékrendre? Lehetséges-e – és kívánatos-e – a pusztán esztétikai értékítélet? Persze nem lehet egyszerű választ adni ezekre a kérdésekre, amint polémikus jellegüket sem tagadhatjuk.

Először is egyvalami nyilvánvaló: bármilyen ítélettel lehet kritikát művelni; de nem minden ítélet egyformán elfogadható. Itt van számunkra rögtön egy választóvonal: a gyarmatosítottak kritikája, a gyarmatosított kritika nemcsak hogy – természetesen – nem tudja megmagyarázni az irodalmunkat, hanem többé-kevésbé tudatos módon káros hatást is gyakorol, amennyiben eltorzítja az irodalom befogadását, holott annak épp az a fő érdeme, hogy segít kifejezni és megerősíteni a létünket. Ebbe a kategóriába kell helyoznunk a tiszta, militáns gyarmatosítottakat – akik otromba módon igyekeznek megkaparintani a nyugati asztalterítőkről lehulló elméletmorzsákat –, akárcsak a nem tiszta avagy gonoszabb gyarmatosítottakat. Itt nem kell felsorolnunk egy sejthető kiadói politika jóvoltából amúgy is közismert neveket. De azért vannak tisztességes emberek is, akiket ugyan nem lehet egy kalap alá venni az előzőkkel, részben mégis egyetértenek velük, amikor például a „nyelv Che Guevaráját” várják feltűnni. Che művei – beszédei, vallomásai, cikkei, levelei, naplója – a spanyol-amerikai irodalom fentebb említett fő vonalához tartoznak: következőképpen a mi Amerikánk nyelvén beszélő Che Guevara nem más, mint ... Che Guevara. Az idézett kifejezés – tisztább megfogalmazással – a gyarmatosítottak tézisének veszi elő újra: azt az igényt fejezi ki, hogy – ismét Szabolcsi szavait használva – szét kell zúzni a Spanyol-Amerikában beszélt spanyol „nyelvi páncélját”, úgy, ahogy egy ideje például néhány polgári francia író teszi az anyanyelvével. Dehát Che Guevarára pontosan az jellemző, az a példaszzerű, hogy semmiben sem hajlik meg a gyarmatosítók követelése előtt – se a politikájában, se az írásaiban –, és ez teszi azzá, ami. A „nyelv Che Guevarájának” lenne egy apró hátránya, az, hogy semmi köze sem lenne Che Guevarához, s továbbmenve, a mi Amerikánkhoz sem. Ezzel természetesen nem azt mondjuk, hogy mi engedelmesen megelégszünk az örökül kapott nyelvvel, és nem is feledkezünk meg az irodalmi formák (dokumentummű, regény, költemény) közötti különbségekről, de hát az idézett rosszízű metaforát végül is nem mi találtuk ki. Összefoglalva: csak dekolonizált perspektívából lehet igazságot szolgáltatni a mi irodalmunknak.

Másrészt az értékítélet nélküli kritika, úgy, ahogy Jacobson javasolta és ahogy ma állítólag sokan művelik, számunkra kettős – hogy úgy mondjam – fogyatékossgal rendelkezik: az egyik általános, a másik specifikus. Kétségtelen, hogy érdekes és hasznos lehet egy-egy irodalmi mű struktúráinak pontos leírása, de ha nem vezet el bennünket semmiféle értékeléséhez, akkor tulajdonképpen olyan tárggyal foglalkozunk, amely éppúgy kelthet bennünk csodálatot, mint közömbösséget vagy épp elutasítást. Ez a látszólag „ítélet nélküli kritika”, mely kitesse-keli az ajtón az értékelést, beengedi azt az ablakon: ugyanis a figyelemre méltított mű kiválasztásakor értékelés történik, az implicite benne van a választásban, épp csak a „kritikus” méltatlannak tartja ennek megvitatását, és igyekszik minden teketória nélkül elfogadtatni velünk a döntését. Az adott alkotás – talán ezt mondja a kritikus – természetesen jó mű, amire az a bizonyíték, ha egyáltalán kell bizonyíték, hogy ő foglalkozik vele.

Ugyanakkor vajon az effajta munka, amit láthatóan megfertőzött (valójában gyarmatosított) a nyelvészet, nem hat-e kétségbevonhatatlanul objektív tudományos munkának? Nem ezzel érkeztünk-e el végre az irodalmi mű szigorúan vett tudományos tanulmányozásához? Nem ez az első eset, hogy egyik tudományág gyarmatosítja a másikat, és efféle rombolást kell látnunk. Például ez történt, amikor Darwin természettudományos felfedezéseinek bizonyos elemeit mechanikusan alkalmazták a történelemre, aminek az lett a sajnálatos következménye, hogy a rasszizmus látszólag nyugodtan hivatkozhatott a tudományra. Amikor Sarmiento, a mexikói pozitívizmus egyik-másik kiválósága vagy Ingenieros igyekeztek megindokolni féktelen rasszizmusukat, mindvégig azt hitték, hogy szilárd tudományos alapon állnak;¹ nem vették figyelembe, hogy a „fajok” első-sorban történelmi és nem biológiai képződmények – következésképpen nem lehet őket egy *másik* tudomány állítólagos érveivel megérteni, hiszen ők nem abba tartoznak –, és hogy nem hagyhatják kifejtetlenül az adott specifikus, konkrét kérdést; amikor a XX. században – még napjainkban is – azzal büszkélkednek a nyelvészet rabságába került irodalomkutatók, hogy az ő munkájuk tudományos jellegű, valójában csak áltudományos érvekkel takargatják az új retorikába tartozó munkáikat: ezek nem kétséges, hasznosak, bár szerények és természetesen kritikaellenesek vagy legfeljebb a kritikát megelőző munkálatok.

A nyelvészet, amelynek a nyelv tanulmányozása a *célja*, kötelező érvénnyel axiológiaellenes; az irodalomkritika ellenben irodalmi művekkel foglalkozik, melyeknek *eszköze* a nyelv, ezért ha axiológiaellenesnek nyilvánítjuk, a legfőbb értelmétől fosztjuk meg. Természetesen lehet elemezni egy irodalmi szöveget *nyelvészeti szempontból*, méghozzá nagy haszonnal, ahogy jogi vagy történeti szöveget is elemezhetünk így: csakhogy ha az irodalmi műnek ez a fajta elemzése *már* irodalomkritika, akkor hasonlóképpen a jogi, illetve a történeti szöveg

¹ Lásd NOËL SALOMON: José Martí et la prise de conscience latino-américaine. = Cuba Sí 1970–1971. 35–36. Spanyolul is megjelent az Anuario Martianóban: 1972. 4.

hasonló elemzése már a jogtudomány, illetve a történetírás területéhez tartozik, ami enyhén szólva nemigen védhető érvelés. Az az igazság, hogy a nyelvészet által *gyarmatosított* (tehát nem *táplált*) irodalomkritika semmivel sem tudományosabb annál a rasszizmusnál, ami a természettudományok által ügyetlenül gyarmatosított történelemre épül. Mindkét esetben áltudományos valósággal állunk szemben, olyanokkal, amelyek tipikusan ideologikus jellegűek (az „ideológiát” itt a hamis tudat marxi értelmében használom). Természetesen ez a *reductio ad absurdum* nem szabad hogy elfeledtesse velünk az említett két ideológiai forma közti lényegi különbséget: azt a különbséget, hogy a rasszizmus teljes egészében tudományellenes; a nyelvészet uralma alá került kritikában pedig az a tudományellenes, amint ezt majd még kifejtjük, hogy burjánzásnak indul egy funkció. Az, amit a nyelvészet a kritika segédeszközeként és nem a kritika helyettesítésé-
ként végezhet el, illetve kell, hogy elvégezzen.

Ha ilyennek látjuk általánosságban ennek a megközelítésnek a fogyatékoságát, olyan irodalmak esetében, mint a miénk, még súlyosabb a helyzet. Az anyaországi irodalmak olyan osztályozási hagyományt tudhatnak maguk mögött, amely jöllehet nem zárja ki az újrafelvetések szükségességét,² a kutatónak olyan oldottságot és biztonságot nyújt, amivel mi általában nem rendelkezünk. A mi esetünkben nem a közismert esernyő és az úgyszintén közismert varrógép találkozásáról van szó, hanem egy nyers, kialakulatlan valóság és egy gyakran alkalmatlan fogalmi eszköztár megfeleltetéséről, ami nyilvánvalóan nem segítette elő irodalmunk kellő hierarchikus rendszerezését (sőt még az egyszerű felbecsülését sem). E csapdából végül is nem az a kiút, hogy felfüggesztjük az ítéletalkotást (az a mi szemünkben egyenlő volna az ítélezésről való lemondással), hanem az, hogy – épp ellenkezőleg – kellő következetességgel, hízélgés és neheztelés nélkül élünk vele. S elengedhetetlen feltételként rendelkezünk kell hozzá egy saját értékrenddel, amely irodalmunk specifikus vonásainak a megértésén alapul: nem feltétlenül azt kell tudnunk, mi különbözteti meg más irodalmaktól, hanem inkább azt, hogy mi az benne, ami nem anyaországi ballaszt, *pastiche*, utánzás, visszhang, hanem – ahogy egykor Mariátegui mondta ki a politikai életre utalva – „hősi alkotás”, az emberiség javaihoz való igazi hozzájárulás.

Már Pedro Henríquez Ureña rámutatott, számunkra elengedhetetlen, hogy „értékrendeket hozunk forgalomba: irányadó neveket, feltétlen elolvasandó

² Végére is osztályszempontú osztályozásról van szó, ami – ahogy France Vernier jogosan mondta – minden esetben megszabja, hogy mi „irodalom”: tehát nem „az irodalmi szövegek összességéről” beszél, hanem a „szent” írások összességéről, amelyeket egy adott korban egy társadalmi osztály ‘irodalminak’ tart”, mégpedig „az uralkodó osztály”, amelyik „igyekszik ráerőltetni a *korpuszát* az elnyomott osztályokra”. (FRANCE VERNIER: *Une science du littéraire est-elle possible?* Párizs, 1972. 4–5.) Az anyaországi polgárság fejlettsége megmagyarázza, miért olyan világosak az irodalmi korpuszaik; a mi függőségi helyzetben lévő polgárságunk csekély fejlettsége pedig korpuszaink zúrzavarát jelzi. Latin-Amerikában burzsoá perspektívából már nem fogunk eljutni az ő képletükhöz.

könyveket”³. Ezek az értékrendek pedig csakis a valóságos művekben testett öltött hitelességből általánosíthatók, s ennek az általánosításnak az érvényességére maguk a művek adják a legjobb bizonyítékot, azok, amelyeket „forgalomba igyekezett hozni”. Az idézett sorok sokkal drámaibb korszakban születtek (1925.), mint amiben ma élünk. Akkor Henríquez Ureña mindössze két próbálkozást említhetett a spanyol-amerikai klasszikus könyvtár megalkotására, az egyiket Rufino Blanco Fombona kezdeményezte, a másikat Ventura García Calderón. Az utóbbi években azonban jelentősen kibővült az értékes spanyol-amerikai irodalom terjesztése. Elég megemlítenünk a klasszikus szövegek terén a Fondo de Cultura Económica kiadó Biblioteca americana sorozatát – amelyet maga Pedro Henríquez Ureña tervezett és az ő emlékének szenteltek: a szigorú válogatás és a kritikai kiadás példaszerű munka – és a Casa de las Américas kiadó újabb szövegeket is bevonó *Colección Literatura Latinoamericana*⁴ gyűjteményét. Másrészt sokatmondó az a tény, hogy míg a XIX. században – sőt még akkor is, amikor Pedro Henríquez Ureña közreadta a *Seis ensayos de nuestra expresión* (*Hat esszé kifejezésünk keresésére*) című gyűjteményét (1928.) – íróink gyakran az anyaországban voltak kénytelenek kiadni a könyveiket (ahogy az a nem spanyol nyelvű Antillák esetében még ma is szokás), addig sok ibér-amerikai országban már jó ideje helyben adják ki az irodalmi műveket.

A műveknek ez a „jelenléte” alapvető fontosságú, ám ne feledjük, hogy nem helyettesíti az elméleti, kritikai vitát, amely épp a szóban forgó művek kiválasztásához és hierarchikus rendbe sorolásához vezet. Igaz, hogy az értékek a művekben testesülnek meg, s az axiológiai megközelítésnek csupán az a feladata, hogy feltárja őket. De nélkülözhetetlen ez a megközelítés, hisz ha valóban képes feltárni a pozitív értékeket, akkor felvázol egy koherens, hiteles világot is, amikor közelít, illetve távolít műveket egymástól, kiemeli a lényegi jegyeiket, és amikor megjelöli azokat a műveket, amelyeket méltónak tart az Henríquez Ureña által javasolt terjesztésre. Mindez bonyolult művelet; vagy pontosabban szólva, több művelet: némelyikük elméleti és kritikai természetű, ám az, hogy „értékrendeket hozzunk forgalomba: irányadó neveket, feltétlen elolvasandó könyveket”, már lényegében nem is elméleti, nem is kritikai, hanem (nem kerülhetjük meg a terminust) politikai, kultúrpolitikai feladat, ami szükségszerűen (a szó tágabb értelmében) követi a másik politikát, amelynek keretében sajátos feladatok hárulnak rá. Az említett spanyol-amerikai irodalmi sorozatok tökéletesen példázzák ezt. Akárcsak az, ahogy a pejoratív *boom* névvel illetett legújabb spanyol-ameri-

³ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Caminos de nuestra historia literaria. = Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928.); most az *Obra crítica* című kötetben található (Mexikó, 1960. 255.).

⁴ Erről a gyűjteményről nagyszerű átfogó képet ad Camila Henríquez Ureña (aki a kezdetektől a sorozat tanácsadója volt): lásd *Sobre la Colección Literatura Latinoamericana. = Casa de las Américas* 45. (1967. november–december) Vö. a Biblioteca americana sorozattal való összehasonlítást (abban is részt vett Camila Henríquez Ureña).

kai prózát – politikai és kiadói megfontolások hatására – tendenciózus célokra használják. Nyilvánvaló kapcsolat van bizonyos ahistorikus szándékú kritika és az újpróza felkarolása között, amiért is képtelenség ezt a két elemet kizárólag és csupán technikai értelemben irodalmi nézőpontból vizsgálni. A róluk folytatott vitának más okokat is figyelembe kell venni, olykor főleg csak azokat.

Ha tehát elfogadjuk, hogy elengedhetetlen a művek értékelése, és ha figyelembe vesszük a fent említett tényeket, úgy látjuk, hogy a kritikánk szempontjaira vonatkozóan, s ha úgy tetszik, a kritika szükségességére még mindig érvényes Reyes véleménye:

„Az úgynevezett purista kritika – esztétika és stilsztika (ma úgy mondanánk, hogy paraformalista vagy strukturalista) kritika – egy műnek csak a specifikusan irodalmi értékét vizsgálja a forma és a tartalom szintjén. Ám nem vezethet se ítéletalkotáshoz, se teljes megértéshez. Ha nem vesszük figyelembe bizonyos társadalmi, történelmi, életrajzi vagy pszichológiai tényezőket, nem jutunk el helytálló értelmezéshez.”⁵

Azt az igényt pedig, amit Reyes másutt „a módszerek integrálásának” nevezett, s amire ma talán szívesebben használjuk az „interdiszciplináris együttműködés” kifejezést, de amit semmiképp sem szabad összekeverni a tartalmatlan eklekticizmussal, azt napjainkban így fogalmazza meg a mexikói Jaime Labastida:

„El kell kerülnünk ... a művészet kérdésének két hamis megoldását: az egyik a (gazdasági, politikai, társadalmi) jelentésekre redukálja a művet, amivel a szociologizálás vagy a vulgáris ökonomizálás vétjét követjük el; a másik a formalista igényű megközelítés, amely kizárólag a „formák” (a jelölők) szintjéhez tartozó jelenségeket keres a műben, vagy ahogy manapság történik, a nyelvészeti modellek reprodukálást, például a regényírók *parole*-ját vagy *écriture*-ét. A helyes megoldás ellenben talán az, amelyik eklekticizmus nélkül egyesíti magában a két tendencia vagy megoldási kísérlet legértékesebb elemeit.”⁶

Nem kétséges, hogy úgy juthatunk el az áhított kritikához, ha összefogjuk az említett módszerek értékeit, és elkerüljük a buktatóikat. Jól ismerjük az egyik ilyen buktatót, amit ma a két szemben álló fél egymással versengve szid (jellemző, hogy a lehangosabb szidalmazók közt találunk olyanokat, akik tegnap még rendíthetetlenül mellette voltak): a *vulgárszociologizálás*; de nem kevésbé határo-

⁵ Erről a kérdéstről lásd például JAIME MEJÍA DUQUE: El 'boom' de la narrativa latinoamericana. = Narrativa y neocoloniaje en América Latina. Buenos Aires, 1974.; MARIO BENEDETTI: El escritor latinoamericano y la revolución posible. Buenos Aires, 1974. 145–155.

⁶ JAIME LABASTIDA: Alejo Carpentier: realidad y conocimiento... = Casa de las Américas 1974. november–december, 87.

zottan kell elkerülni a másik veszélyt, amit analogikusan talán *vulgárstrukturalizmus*nak hívhatnánk, ami egyébként most sokkal inkább fenyeget bennünket, hiszen a polgári irodalomkutatás az irodalom bármilyen történeti megközelítését *vulgáris*nak bélyegzi, és így igyekszik ahistorikus szemléletét érvényesíteni.

A buktatók elkerülése azonban nem jelentheti semmiképp sem, hogy elvetjük azokat a *módszereket*, amelyek csupán valamilyen túlzás, extrapolálás vagy abszolutizálás miatt vezettek az említett veszélyekhez. Ezeknek a módszereknek a legjava nélkül egyszerűen nem lehet kritikát művelni: az egyik módszer segít a műveket országaink valós történelmébe illeszteni, hogy teljesen érthetővé tegye őket (történelmünk tudományos feldolgozása még nagyrészt várat magára, ami súlyos nehézséget jelent a munkánkban); a másik módszer segít műveink valódi formai jellegzetességeit megragadni, sőt e jellegzetességek fogalmi funkcióját is (amiben nagyon hasznos Della Volpe tanítása);⁷ ha ez a két módszer koherensen összekapcsolódik, rendelkezésünkre állhat az irodalmunk érett értelmezéséhez igényelt kritika: irodalmunk érettebb, mint a vele foglalkozó elmélet és kritika. Ettől végtére is nem kell annyira megrettenünk, mint az ellenkezőjétől, vagyis a kritika és az elmélet, és főleg *bizonyos* kritika és *bizonyos* elmélet – az irodalom kárára létrejövő – túlsúlyától. Ez utóbbira bőségesen látunk példát nem egy kapitalista országban, ami újabb példa – talán nem is olyan kellemetlen szóval – a dekadenciára: nem látni ott a szellemi erőt jelző, magasröptű kritikát, csak – ahogy Antonio Machado mondaná – az új- és régisütetű alexandrinizmus, a bizantizmus és a ... skolasztika „héjaszerű, suta röptét”: röviden, a vulgárstrukturalizmust. Noha természetesen az a szerencsésebb helyzet, amikor az irodalom teljesítményéhez még nem ér fel a rá vonatkozó kutatás, és nem fordítva, az egészségnek mégis csak az az igazi jele, ha az irodalmi praxist mint minden praxist, megvilágítja a hozzá tartozó elmélet, ami aztán lehetővé teszi, hogy a tárgy szintjének megfelelő ítélet szülessék, sőt azt is, hogy az adott mű szervesen és helyesen ékelődjék be a nagyobb történelmi keretbe.⁸

IDEIGLENES KONKLÚZIÓ

Viszontagságos történelmünk során nem voltunk egészen híján értékes, sőt rendkívül értékes munkáknak, amelyek segíthetnek az előttünk álló feladat megoldásában, s amelyekhez ha szerényen is, de ezek a lapok is hozzátartoznak; feladatunk pedig nem más, mint hogy pontosan meghatározzuk irodalmunk

⁷ Ennek helyes alkalmazása látható két fiatal kubai kritikusnál: SERGIO CHAPLE: Rafael María de Mendive. Definición de un poeta (Havanna, 1973.) és SALVADOR ARIAS: Búsqueda y análisis. (Havanna, 1974.)

⁸ Az irodalmunkhoz kellő integrált kritikára jó példa ANTONIO CORNEJO POLAR könyve: Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires, 1973.

igazi elméleti szempontjait. A Bello–Sarmiento-féle vitától kezdve José Martí teremtményeinek munkásságáig s Pedro Henríquez Ureña és Alfonso Reyes nélkülözhetetlen tanulmányaitól egészen napjainkig olyan *korpusz* jött létre a korábbi eredményekből, amelynek felbecsülése, rendszerezése és megfelelő felhasználása még várat magára. E vizsgálódások történetében döntő fejezetet írt José Carlos Mariátegui, amikor bevezette a marxizmus–leninizmust az irodalomkutatásunkba. Munkáját később olyan tudósok folytatták, mint José Antonio Portuondo, majd a kontinens minden táján jelenlévő, szép számú fiatal, akikhez még hozzá kell tennünk a nem latin-amerikai marxista kutatókat, különösképpen is a szocialista országokból jövőket, akik főképp a legutóbbi időben (a Kubai Forradalom győzelme óta és azóta, hogy annak következtében a mi Amerikánkra terelődött a világ figyelve) jelentős eredményeket értek el. Az ő – és a jövőben feltűnő kutatók – közös munkájával lassan formálódik az a terület, amely majd lehetővé teszi, hogy kidolgozzuk a mi irodalmunknak megfelelő elméletet. Ne kedvetlenedjünk el, mert ez az elmélet még csak részben létezik. Jean Perus általánosságban szólva azt mondja az irodalomelmületről, hogy „most formálódó tudomány”, és hogy „helyete még bizonytalan”;⁹ a francia kommunista folyóirat, *La Nouvelle Critique* pedig kijelenti a *Lehet-e az irodalomnak tudománya?* című cikk bevezetőjében, hogy „még nem rendelkezünk olyan munkákkal, amelyek lehetővé tennék az irodalmi jelenség marxista elméletének a megalkotását”.¹⁰ Talán ez azért túlzás; azt ellenben tudjuk, hogy bonyodalmas történelmünk ellenére is *bizonyos formában* ezen a területen hasonló helyzetben vagyunk, mint a világ többi része: végül is ki-ki a saját egyedi körülményeivel áll szemben. És most, hogy saját irodalomelméletünk kidolgozásához elkerülhetetlen lépésként azt hangsúlyozzuk, hogy el kell utasítani a más irodalmakban született szempontok megkülönböztetés nélküli átvételét, az semmiképp sem tekintendő valamiféle elszigetelési szándék következményének. Épp ellenkezőleg. Azért kell végiggondolni konkrét valóságunkat és feltárni egyedi jellegzetességeit, mert csak ezzel az eljárással tudhatjuk meg, hogy a földkerekségen mi a közös, s melyek a valós kapcsolatok, s így egyszer majd eljutunk a világirodalom valóban általános elméletéhez.

(Roberto Fernández Retamar: *Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana*. = *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Havanna, Casa de las Américas 1975. 85–93.)

(Fordította: Scholz László)

⁹ JEAN PERUS: *Méthodes et techniques de travail en histoire littéraire*. Párizs, 1972. 60.

¹⁰ FRANCE VERNIER: i. m. 1. 66. jegyzet.

ANTONIO CORNEJO POLAR

Az indigenismo és a heterogén irodalmak kettős szociokulturális státusa

Az utóbbi években különböző szempontok alapján hívták fel a figyelmet arra, hogy irodalomkritikánk alapelveit és módszereit sürgősen a latin-amerikai irodalom sajátosságaihoz kellene igazítani. Általános kifejezéssel élve, a Mario Benedetti¹ által megfogalmazott „önértelmezési szükségességről”, vagy ha patetikusabban akarjuk kifejezni, egy igazi latin-amerikai kritika létrehozásának követelményéről van szó.² Az itt következőkben nem az oly nyilvánvalóan bonyolult és kockázatos, kritikánk jövője szempontjából azonban alapvető fontosságú elképzelés tudományos és társadalmi érvényességét szeretnénk meghatározni, hanem – amellet, hogy elismerjük a jogosultságát – megpróbáljuk bemutatni azt a lehetséges megvalósítási módot, amely a kettős szociokulturális státusnak alávetett irodalmak kritikai vizsgálatával kapcsolatos.

A húszas évek végén José Carlos Mariátegui, az *indigenismóról* szóló vita³ (akkoriban) aktív részese, felhívta a figyelmet arra, hogy sürgősen létre kellene hozni a heterogén irodalmak elemzésére alkalmas kritikai rendszert. *Hét tanulmány a perui valóságról* című műve utolsó fejezetében, Az irodalom processzusa első oldalain a következőt állapítja meg:

¹ Temas y problemas. = América Latina en su literatura (Latin-Amerika az irodalmában). Szerk. César Fernández Moreno. Mexikó, Unesco-Siglo XXI. 1972. 367. oldaltól.

² Nem mindig ugyanabból a szempontból megközelítve ezt a problematikát többek között a következő tanulmányok tárgyalják: CARLOS RINCÓN: Para un plano de batalla por una nueva crítica en Latinoamérica (Latin-Amerika új kritikájáért folytatott harc csatateréhez). = Casa de las Américas 67. 1971. július–augusztus, 39–40. és Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica (A mai latin-amerikai irodalom kritikájáról és történetéről). = Casa de las Américas 80. 1973. szeptember–október; ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: A spanyol-amerikai irodalom elméletéhez. Uő: Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana (A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti problémája). = Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 1. Lima, 1975. január–június; NOÉ JITRIK: Producción literaria y producción social (Irodalmi termelés és társadalmi termelés). Buenos Aires, Sudamericana 1975.; ANGEL RAMA: Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica (Irodalmi rendszer és társadalmi rendszer Spanyol-Amerikában). = Literatura y praxis social en América Latina (Irodalom és társadalmi gyakorlat Latin-Amerikában). Caracas, Monte Avila 1974.; ALEJANDRO LOSADA: Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina (Az irodalmi rendszerek mint szociális intézmények Latin-Amerikában). = Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 1. 1975. január–június.; NELSON OSORIO: Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana (A spanyol-amerikai irodalom ideológiai és kutatásai). = Casa de las Américas 94. Havanna, 1976. január–február.

³ Vö. többek között: La polémica del indigenismo (Az *indigenismo* vitája). Lima, Mosca Azul 1976. – Az eredetileg 1927 és 1930 között publikált szövegeket adja ki újra.

„A Peruban még fel nem oldott kecsua-spanyol dualizmus olyan kivételes esetté tette a nemzeti irodalmat, amit nem lehet a szervesen nemzeti, a Conquista beavatkozása nélkül született és növekedett irodalmakra érvényes módszerrel tanulmányozni.”⁴

Mariátegui megállapítása kétség kívül a többi latin-amerikai irodalomra is érvényes, és nemcsak a Conquista következményeinek a megvilágítására alkalmas – azokban az esetekben, amelyekben az indián réteget nem irtotta ki az anyaország –, hanem a heterogenitás más fajtáira is: például azokéra, amelyeket a rabszolgatartó rendszer latin-amerikai bevezetése okozott. Az Andok nemzeteinek *indigenismo*ja, a közép-amerikai és a karibi *negrismo* és valamilyen formában a Río de la Plata-i *gaucho*, illetve a „csodás való” fogalmához fűződő irodalmak is a Mariátegui foglalkoztató jelenség különböző változataiként foghatók fel. Az említett esetekben olyan irodalmakról beszélünk, amelyek két eltérő társadalom és kultúra konfliktusokkal teli találkozási pontján helyezkednek el.

A Mariátegui által felvázolt gondolkodási irányt a későbbi kritika sajnálatos módon sem ebből, sem más szempontból nem követte. Csak a legutóbbi években – és anélkül, hogy Mariátegui közvetlen hatását ki lehetne mutatni – újult fel az érdeklődés irodalmunk néhány alapvető szektorának szociokulturális heterogenitása iránt, amelyet azelőtt alig feltételeztek a meszticizmus (ma már oly üres) kifejezése mögött. Egészen pontosan Agustín Cueva *Száz év magányról* szóló, 1974-es tanulmánya, Noé Jitrik a *Földi királyságról* írt, 1975-ös tanulmánya és Angel Rama José María Arguedas művéről írt, 1976-os tanulmánya képviselik e nézőpont megerősödését.⁵ E szempont alapján szeretnénk mi is felvetni az alábbi megállapításokat.

A NEMZETI IRODALMAK PROBLÉMÁJA

Az irodalomtörténet területeinek és feladatainak a kijelölésében, valamint tudományos célkitűzéseinek hierarchiájában kiváltságos helyet foglal el a nemzet fogalma és az abból származó jelenségek együttese. Annak ellenére, hogy olykor átgondolatlan feltételezésről van szó, amely ráadásul a nemzetiség és a kultúra közötti, mindig zavaros kapcsolatokról függ, a nemzeti irodalom fogalmának

⁴ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: Hét tanulmány a perui valóságról. Budapest, Kossuth 1977. 200–201.

⁵ Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad (A Száz év magány szociológiai értelmezéséhez). = Revista Mexicana de Sociología XXXVI. évf., XXVI. kötet, 1., Mexikó, 1974. január-március; Blanco, negro ¿mulato? Lectura de El reino de este mundo, de Alejo Carpentier (Fehér, fekete, mulatt? Alejandro Carpentier Földi királyságának olvasata). = Araisa Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos 1975.; Recuperación del pensamiento mítico en José María Arguedas (José María Arguedas műveinek mitikus gondolatvilága). = Latino América. Anuario (Latin-Amerika. Évkönyv). Mexikó, Centro de Estudios Latinoamericanos 1976. 9.

használata egy viszonylag autonóm és homogén korpusz, valamint egy többé-kevésbé egységes és koherens hagyomány létét feltételezi. A nemzeti irodalom eszerint tehát kritikai szempontból világos területet képezne.

Ez azonban nem minden esetben van így. A nemzeti irodalom fogalma ketős és ellentmondásos kifogással illethető: annak ellenére, hogy bizonyos szempontból túlságosan átfogó érvényű, nem vizsgálja az egy nemzetben belüli variációkat, más, valamelyest ellentétes szemszögből pedig túlságosan is analitikus kategória, amely – éppen ezért – képtelen arra, hogy kielégítően átfogó képet alakítson ki.

Az igazán használható irodalmi terület kijelölésének a lehetőségével kapcsolatban Ernst Robert Curtius nyomatékosan figyelmeztet a felaprózó, nemzetek szerinti felosztás veszélyére: „az európai irodalomra *csak* mint egyetlen egészre tekinthetünk”, vallja az *Európai irodalom és latin középkor* című művében.⁶ Curtius számára a nemzeti alapon való megkülönböztetés – konkrétan Európa irodalmára vonatkoztatva – önkényesen megtöri annak a kulturális rendszernek az egységét, amelynek a határai tágasabbak és eltérnek azoktól, amelyek a politikai térképen találhatók. Ezzel kapcsolatban emlékeztetnünk kell Curtius Dámaso Alonso stilisztikai értelmezéséhez fűzött ellenvetéseire, és arra, hogy tagadta bizonyos, a toposzok segítségével leginkább műfaji és totalizáló kánont létrehozó szövegek „specifikusságának” a jelentőségét.⁷ E toposzok a Nyugat irodalmi rendszerének legnyilvánvalóbb kifejezései lennének, és ez a rendszer úgy épülne fel, mint az egyetlen, ismeretelméleti szempontból legitim horizont az azt formáló és alkotó egységek megismerése számára.

Ezek a problémák – közvetlen vagy közvetett módon – szorosan kapcsolódnak a világirodalom létének Goethe által megfogalmazott igényéhez. Noha tudjuk, hogy a világirodalom „kikiáltása” inkább egyfajta óhajnak, mint a valóságnak felel meg, és a Nyugat irodalmának helytelen egyetemessé tételét is könnyen felismerhetjük benne – mely e gondolatok gyarmatosító jellegére vall –, bizonyos, hogy a tágabb értelmű kategórián keresztül kérdésessé válik a kisebb kategóriák érvényessége. Ebből a szempontból tehát a nemzeti irodalom a megismerés hamis tárgya lenne, vagy ha tetszik, a hiteles, nála mindig átfogóbb tárgy elhibázott metszete, és ugyanígy feltételezné, hogy az ezt használó kritika és irodalomtörténet következtetései megkérdőjelezhetőek lennének.

A latin-amerikai irodalom esetében hasonló terminusokkal fogalmazhatjuk meg ezt a problémát: a nemzeti irodalom fogalma nálunk is egy olyan nagyobb, területi vagy részterületi kategóriának van alávetve, amely egyre nagyobb súlyú, igazolható válsággal rendelkezik. Anélkül, hogy vissza kellene nyúlnunk azokhoz a megállapításokhoz, amelyek – jórészt Bolívar politikai

⁶ Spanyol kiadás: Mexikó, Fondo de Cultura Económica 1955. I. 34. – Kiemelés tőlem.

⁷ Vö.: DÁMASO ALONSO: *Berceo y los topoi* (Berceo és a toposzok). = *De los siglos oscuros al de oro* (A sötét századokból az Aranyszázadba). Madrid, Gredos 1958.

filozófiája nyomán – a latin-amerikai irodalom egységét első ízben hangoztatták, elevenítsük fel az irodalmunk, különösen regényeink „uralkodó jegyéről” szóló, a közelmúltban lezajlott vitát. Az ebben felvetett gondolatokat felfoghatjuk a latin-amerikai irodalom egységes megértését lehetővé tévő „kulcs” megtalálására tett igyekezetként is.⁸

Az utóbbi időben Roberto Fernández Retamar és Antônio Cândido – nagyobb és sikerültebb történeti-kritikai alapozással – hangsúlyozták e téma jelentőségét. Fernández Retamar legalább három olyan területi, „interkommunikációs korszak” – a romantika, a modernizmus és az avantgárd – létét mutatta ki, amely később lehetővé tette az új spanyol-amerikai próza által kialakított szilárdabb egységet. Cândido más szempontok alapján mutatta ki, hogy a húszas évektől kezdve egy „belső okozati összefüggés” figyelhető meg az irodalmunkban és a teljes latin-amerikai irodalom fejlődésében.⁹ Ebből a szempontból a latin-amerikai irodalmak – egymástól nem szükségszerűen megkülönböztethetetlenül – a régió irodalmának teljes rendszerében foglalnak helyet. Ez a rendszer lenne a kisebb egységek megértésére alkalmas kategória.

A kategória kiszélesítésének szükségességét implicit tartalmazza az az állítás, hogy a latin-amerikai irodalom koherens struktúrát képez, és ez ellentmond annak az értelmezésnek, miszerint az irodalmunk a nyugati irodalom szimpla közvetítője volna, tehát hamis, végső soron elégtelen rendszer. És ha lehet, még nagyobb joggal mond ellent Luis Alberto Sánchez javaslatának, aki szerint Latin-Amerika irodalma – érthetetlen módon – az észak-amerikaiéval képez egységet.¹⁰

A nemzeti irodalom fogalma két, egymással ellentétes szempontból is vitatható: egyrészt tágabb értelmű és nagyobb magyarázó képességű kategóriákhoz kell fordulni, másrészt, mivel túlságosan tágas rendszert hoz létre, nem alkalmas arra, hogy számot adjon egy adott ország irodalmának a keretein belül történő tényekről. E követelményrendszer horizontján található meg azok a marxista gondolatok, amelyek a kizsákmányolt és a kizsákmányoló osztály irodalmának az együttélésével kapcsolatosak. Ez az együttélés részekre szabdalja a nemzeti irodalmakat. Valami hasonlót lehet mondani a „művelt irodalom” és a „népszerű irodalom” közötti – mindig kétértelmű – megkülönböztetéssel kapcsolatban is.

A latin-amerikai irodalmon belül, egyelőre hipotetikus-deduktív szinten, Alejandro Losada három irodalmi rendszer kijelölését javasolta: a realistaét, a

⁸ A fontosabb szövegek *La novela hispanoamericana* (A spanyol-amerikai regény). Szerk. Juan Loveluck. Santiago de Chile, Ed. Universitaria 1969. (3. kiadás)

⁹ FERNÁNDEZ RETAMAR: *Intercomunicación y nueva literatura* (Az interkommunikáció és az új irodalom). CÂNDIDO: *Literatura y subdesarrollo* (Irodalom és elmaradottság). Mindkét tanulmány: *América Latina en su literatura*, i. m.

¹⁰ Sánchez gyakran ismételt gondolata, például: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (A spanyol-amerikai regény folyamata és tartalma). Madrid, Gredos 1968. 45. (2. kiadás)

naturalistáét és a szubjektívét. Ez a felosztás a különböző csoportok társadalmi praxisának jobban megfelelne, mint a latin-amerikai társadalom általános szerkezetének, és emiatt nagyon tág autonómiakerettel rendelkezik. Ez az egész struktúrát átfogó, hármas felosztás természetesen minden egyes nemzeti irodalomban is jelen lenne.¹¹

A felvázolt kategóriák – a nemzeti rendszer, annak feloldása egy nagyobb struktúrában és a kisebb szektorokba történő felszabdalása – nem feltétlenül ellentétesek egymással. Egy helyes, dialektikus megközelítésben azok koherensen működhetnek irodalmaink valós folyamatában. Fontos felfigyelnünk arra, hogy mindegyikben a megfelelő szintű homogenitás megtalálása a cél, mivel úgy gondolják, hogy a homogenitás a kritikai vizsgálatra alkalmas tárgy kialakításának elkerülhetetlen feltétele: valóban, még a szembenálló szociális csoportokból származó irodalmak is megfelelnek egy olyan társadalmi struktúrának, amely – mivel nem rétegződött – nem egyedüli és nem totalizáló.

HOMOGENITÁS ÉS HETEROGENITÁS: NÉHÁNY PÉLDA

Nem minden irodalom feltételezi azonban a homogenitás kategóriáját. Az irodalmi folyamat egyszerű elemzésén keresztül, amely lehetővé teszi az irodalmi termelés, a születendő szöveg, az ábrázolt valóság, valamint az elosztási és a fogyasztási rendszer megkülönböztetését, meg kell keresni azt a különbséget, amely a homogén és a heterogén irodalmak közt található, és ennek megfelelően meg kell határozni a hozzájuk tartozó, különböző kritikai megközelítési módokat.

Ha azonos szociokulturális kereten belül kerül mozgósításra az irodalmi folyamat összes eleme, homogén irodalom jön létre, ahogy az – mintaszerűen – látható az ötvenes évek perui és chilei prózájának nagyon fontos rétegeiben. Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro és részben Carlos Eduardo Zavaleta elbeszélései a perui irodalomban és José Donoso vagy Jorge Edwards elbeszélései a chileiben a városi középrétegek bizonyos szektorainak perspektíváit vázolják fel, és a modernitás olyan jegyeit alkalmazzák, amelyek e csoport tevékenységét megkülönböztetik a többitől – ebben a konkrét esetben a narráció technikai eszközeinek a megerősítéséről van szó –, valamint referenciálisan utalnak e réteg problémáira, és az olvasók is a hasonló társadalmi jegyekkel rendelkező rétegből kerülnek ki. Az irodalmi termelés tehát egy adott szociális térben megy végbe, és a homogenitás nagyon magas szintjét éri el: azt is mondhatnánk, hogy egy önmagához szóló társadalomról van szó. Ha néhány esetben – például Donoso *El lugar sin límites* (*Határtalan vidék*) című művében és különösen az *El obsceno pájaro de la noche* (*Az éjszaka obszcén madara*) utáni alkotásokban – az elbe-

¹¹ Lásd a 2. sz. jegyzetben idézett cikket.

szélés egy csábító, viszont indokolatlan egyetemességet keresve látszólag túllépi e terület kereteit, az azért van, mert bennük az ideológiai folyamat abszolúttá teszi azt, ami csak egy meghatározott társadalmi szektorra jellemző.¹²

A heterogén irodalmakat ugyanakkor a termelési folyamat szociokulturális jegeinek többszörössége, illetve pluralitása jellemzi: összességében egy olyan folyamatról van szó, amely legalább egy olyan elemmel rendelkezik, amely nem illeszkedik a többihez, és szükségszerűen egy kétértelmű és konfliktusokkal teli területet hoz létre. Agustín Cueva a következőt állítja, amikor ezt a tényt egyetlen szövegen, a *Száz év magányon* tanulmányozza:

„[...] a probléma [...] egymással ellentétes terminusokban vetődik fel. Egyrészt, létezik egy olyan empirikus megjelenítendő valóság, amely nem tudja a maga tudati formáját mint uralkodó perspektívát kikényszeríteni, és képtelen a megfelelő esztétikai formában strukturálni a művet [...], mivel az őt magába foglaló és átértelmező szociális formációban alárendelt szinten helyezkedik el, és amelyből csak egyfajta népszerű irodalomba tartozó műfajt tudna létrehozni [...]. Másrészt ott van az uralkodó szociális pólusból származó tudati forma, amely önmagában még nem elég, sőt, akadályává válhat az alapanyag hiteles megformálásának, amely természetesen rendelkezik a maga sűrűségével, mondhatnánk, a maga formájával, miközben sajátos esztétikai megközelítést követel meg.”

Noé Jitrik a *Földi királyság* tanulmányozásakor egy másfajta, ugyanakkor a Cueva által leírt jelenséggel kapcsolatos heterogenitásra hívta fel a figyelmet. Jitrik valójában azt állapítja meg, hogy:

„[...] ennek az elbeszélésnek a megírása nem a gyarmati termelési rendszeren belül és azzal kapcsolatosan történt, hanem materiális szempontból nézve, egy történelmileg sokkal későbbi termelési rendszernek köszönhetően.”

Cueva és Jitrik elsősorban a termelési folyamat, a szociális, kulturális körülmények és a megnyilvánulásra törekvő valóság eltérő jellege között lévő különbséget – avagy Jitrik szavával élve, „a bemutatott világ és a bemutatás módja közötti egység szétesését” – vizsgálják. A vizsgálat tárgya mindkét esetben egy-egy elszigetelt mű, de néhány vonatkozásban lehetővé válik a „csodás való” irodalma irányába történő kiterjesztésük. Angel Rama egyetlen szerző, José María Arguedas teljes művével foglalkozik, és elsősorban az irodalmi formák alkotási folyamatában keresi a heterogenitást. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg:

¹² Lásd két cikkem: José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana (José Donoso és az új spanyol-amerikai narrativa problémái). = *Acta Litteraria* 17. 1–2. Budapest, 1975. és *Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades* (A vasárnapi manók: jó sorsuk és hányattatásai). = *San Marcos* 13. Lima, 1975. október–december.

„Az indián kultúra a dalt és a népmesét, ezt a két eredeti formát bo-csátotta az író rendelkezésére. Az uralkodó kultúra a regényt és a novel-lát tolta előtérbe a kialakult modellek közül, amelyeket kettős, regionális és szociális elhivatottság jellemez, ugyanakkor a 19. század második felé-nek európai realista elbeszélésehez csatlakozik. Tekintettel arra, hogy Arguedas narratív munkássága ehhez az irányzathoz tartozik, arra kell következtetnünk, hogy a forma harca az első ütközetben, azaz a műfaj kiválasztásában, azoknak a formáknak a javára dől el, amelyeket a nyu-gati kultúra diktál. E döntés után ugyanakkor megfigyelhető, hogy ezek-nek a formáknak olyan belső kezelését mozdítja elő, amely nyilvánvaló változtatásokhoz vezet, és amely ugyanakkor az őshonos kultúrából származó elemek segítségével erősíti ezt a műveletet.”¹³

A három említett tanulmány elegendő ahhoz, hogy megértsük a hetero-genitás fogalmát, néhány eltérő változatát, és hogy az eset minden kritikai következményével megkülönböztessük a homogenitás fogalmától. Szinte azt is mondhatnánk, hogy az irodalmi termelés két különböző rendszeréről van szó. (...)

AZ INDIGENISMO HELYZETE

Az eddig elmondottak az *indigenismo* esetében koncentráltan és egyértelműen nyilvánulnak meg. José Carlos Mariátegui egyik gondolata kijelöli azt az irányt, amely alapján e sokirányú mozgalom lényegét megérthetjük:

„[...] és a legnagyobb igazságtalanság a kritikusok részéről az lenne [állítja Mariátegui], ha az *indigenista* irodalmat a teljes *autoctonismo* hiánya miatt elhamarkodottan elítélnék vagy elutasítanák azt, hogy a művekben az interpretáció és a kifejezés mesterséges elemei többé-kevésbé nyilvánvalóan jelen vannak. Az *indigenista* irodalom nem adhatja vissza az indián szigorú-an verista változatát. Idealizálnia és stilizálnia kell. A saját lelkét sem képes ábrázolni. Még mindig mesztic irodalomról van szó. Ezért hívják *indigenistának* és nem indiánnak. Ha el kell jönnie az indián irodalomnak, el fog jönni a maga idejében. Ha majd az indiánok eljutnak arra a szintre, hogy azt saját maguk megírassák.”¹⁴

Noha az idézet utolsó része vitatható, mivel az indián irodalom mindig is lé-tezett párhuzamosan a spanyol nyelvű irodalommal, a Mariátegui által javasolt határvonal az indián és az *indigenista* irodalom között az *indigenista* utópia – mint

¹³ Cueva, Jitrik és Rama idézetei az 5. sz. jegyzetben idézett cikkeikből valók.

¹⁴ Hét tanulmány..., i. m. 212.

az Andok világának feltételezett *belső* kifejezése – eltörlését jelenti, és megteremti az alapokat az *indigenismo* új és koherensebb értelmezéséhez.

Nagyon fontos, hogy már a legelején kiemeljük az indián univerzum és annak *indigenista* ábrázolása közötti különbséget. Az eddig használt kifejezésekkel élve, ez a különbség a heterogén irodalom új esetének a létét jelzi, amelyben a termelés, a szöveg megalkotása és a fogyasztás elemei egy bizonyos szociokulturális univerzumhoz tartoznak, míg az ábrázolt világ egy másikhoz. Ez a heterogenitás annyiban hangsúlyozódik az *indigenismo*-ban, hogy egyik univerzumban sem egymás mellett, hanem egymással szemben állnak, és a másodikat illetően az indián univerzum a többitől eltérő jellegzetességeiben mutatkozik meg.

Ez az első leírás szociológiai megközelítést feltételez, amely az Andok országainak egységes vagy kettős struktúrájával kapcsolatban nagyon vitatott az idevágó tudományok terén. Anélkül, hogy közvetlenül bekapcsolódnánk abba a vitába, amely egyébként konkrét politikai nézetekkel áll szoros összefüggésben, két kulcsfontosságú szempontot kell kiemelnünk: egyrészt Mariátegui felvetésének korrekcióját azzal a valósággal kapcsolatban, amelyet a maga idejében láthatott – amikor a félfudális hegyvidék és a kapitalizálódó tengerparti zóna közötti különbség megingathatatlan igazság volt –, másrészt pedig e kettősség fennmaradását az újabb kori történelemben, amikor a nemzeti integráció valós előrehaladása nem képes elfedni az uralkodás és a függőség közti, a két szociális térség egyenlőtlen fejlődéséből származó kapcsolat kialakulását és hangsúlyozódását. A heterogenitás továbbra is fennáll, akár két különböző, akár csak egy struktúra létét fogadjuk el, amelyben egy uralkodó és egy függő pólust különböztetünk meg.

Ez a heterogenitás az *indigenismo a priori* feltétele. Ezért van az, hogy Sebastián Salazar Bondy 1965-ben megállapíthatta az *indigenismo* mint az Andok országainak irodalmán belül megkülönböztethető mozgalom „halálát”: minthogy lezajlott az irodalmat is magában foglaló indigenizációs folyamat, nincs értelme – vélekedett Salazar –, hogy egy olyan sajátosságához ragaszkodjunk, amely már nem tekinthető sajátosságnak, tekintve, hogy elterjedté és univerzálissá vált.¹⁵ Noha ez nyilvánvalóan vitatható, Salazar Bondy felvetésének az az érdeme, hogy egyértelművé teszi: az *indigenismo* csak akkor érthető, ha az Andok világot mint elkülönült és részeire bontott valóságot előzetesen fogalommá alakítjuk. Ez pedig egy heterogén világba illeszkedő heterogén irodalom.

Az indián világot – mint elszigetelt valóságot vagy mint egy tágasabb szociális struktúrától függő tényezőt – olyan külső szempontú megvilágításban ábrázolják, amelyet nem egyszer a spanyol Conquista kisajátításához hasonlítottak. Angel Escalante maró megjegyzését, miszerint egyetlen nem indián írónak sem lett

¹⁵ Vö. Salazar felszólalásait a I Encuentro de Narradores Peruanos (A perui elbeszélők első találkozója). Lima, Casa de Cultura de Perú 1969., különös tekintettel: 240–253.

volna „joga” a benszülött valóságról írnia,¹⁶ Mario Vargas Llosa teljes mértékben elítélte, és kijelentette: „a perui írók négy évszázaddal később fedezték fel az indiánokat, mint a spanyol hódítók, és a viselkedésük ugyanolyan káros volt, mint annak idején Pizarróé”. Noha Vargas Llosa a modernista *indigenismo*t ítéli el – konkrétan José Santos Chocano, Ventura García Calderón és Enrique López Albújar nevét említi –, gondolkodásmódja arra vezeti, hogy hasonlóképpen elítélje a későbbi naturalizmust, amely Alejandro Peralta költészetében összegződik, amely „ugyanolyan idegen látásmóddal rendelkezik [...], mint az összes többi modernista”.¹⁷ Világos, hogy az ilyen felvetések nem járulnak hozzá az *indigenismo* értelmének megvilágosításához: fogyatékoságnak tartják azt, ami a mozgalom mélyebb identitása, és hosszú távon azt követelik tőle, hogy ne legyen az, ami – *indigenismo* –, és hogy váljon azzá, amivé soha semmilyen esetben sem válhat: indián irodalomná.

Elkerülhetetlen tehát, hogy elmélyedjünk az *indigenismo* sajátos tulajdonságaiban, tiszteletben tartva a specifikus korlátjait. Alkotási folyamatával kapcsolatban José Carlos Mariátegui kijelentette, hogy az *indigenismo* a meszticek alkotása. A „mesztic” kifejezés itt kétség kívül nem tisztán biológiai vagy faji értelmében szerepel, és a szerző személyével sem lehet kizárólagosan azonosítani. Sokkal inkább egy szociokulturális kérdéskör egészére utal, elsősorban arra a tényre, hogy ez a termelési folyamat a nyugatosított, vagy Lipschutz terminológiája¹⁸ szerint „europoid” normáknak engedelmessé válik, egyrészt a társadalmuk uralkodó rétegébe teljes mértékben integrált alkotók társadalmi és kulturális helyzete miatt, másrészt amiatt a kontextus miatt, amelyben tevékenykednek, valamint az alkalmazott kulturális és irodalmi konvenciók folytán. Hogy csak a legnyilvánvalóbbat említsük: az *indigenista* alkotás módja nem a spanyol írás periferiáján születik meg, miközben a kecsua és az aymara szóbeliség lenne az indián alkotás legmegfelelőbb módja.

Az irodalmi termelési mód természetesen meghatározza a születendő szöveg jellegét. Ebben az értelemben az *indigenista* művek még formai szerkezetükben is átveszik a termelési folyamatukat uraló nyugatosító jeleget: valójában az összes *indigenismo* által alkalmazott műfaj a nyugati irodalomból jön, és ugyanabban a történelmi ritmusban, azokkal a fáziseltérésekkel érkezik, amelyek a latin-amerikai irodalmat általában jellemzi. Ily módon beszélhetünk például romantikus és realista *indigenismóról*.

Az *indigenismo* nyugati orientáltsága ugyanakkor nem csak az irodalmi termelési folyamatot és a szövegek jellegét határozza meg, ugyanolyan mértékben

¹⁶ A *Nosotros los indios* (Mi, indiánok) 1927-ben kiadott cikk újraközlése: *La polémica del indigenismo*, i. m. 39–52. (Magyarul: Ariel és Kalibán. Budapest, Európa 1984. 129–144.).

¹⁷ José María Arguedas descubre al indio auténtico (José María Arguedas felfedezi az autentikus indiánt). = *Visión del Perú*. I. 1. Lima, 1914. augusztus.

¹⁸ Vö. *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo* (Korunk Indo-Amerikájának képe). Havana, Instituto Cubano del Libro 1972.

hat a kommunikációs körére. Az *indigenista* irodalom nem hoz létre új kommunikációs rendszert az Andok országaiban, megmarad abban a mederben, amely a „művelt”, vagy ha tetszik, „hivatalos” irodalom sajátja. Soha, semmilyen esetben, még a legradikálisabb esetekben sem képes az indián réteget a kommunikációs körébe foglalni. Nem külsődleges, csupán átmeneti tényről van itt szó, mivel az ideális olvasó képe befolyásolja az alkotást: olyan elvárásokat támaszt, amelyeket az olvasó megkíván ahhoz, hogy bekapcsolódjon az irodalmi hálóba. Ahogy a krónikák, az *indigenista* irodalom is egy idegen olvasót feltételez, aki távol van a szövegben megjelenő univerzumtól.

Az *indigenismo* heterogenitása ugyanakkor nem merül ki a két kultúra kereszteződésében, vagyis abban a mozgásban, ahogy az első kultúra a második feltételei szerint tárul fel: a szociális körülmények döntő szintjén ugyanezzel a felbomlott összetétellel rendelkezik. Az *indigenismót* valójában az elmaradott és a kapitalista struktúrájától függő társadalom határozza meg, miközben a jelölt valóságot – az indián világot – az Andok országainak a többségében egy feudális maradványokkal teli, rurális struktúra jellemzi. Egyébként, miközben az *indigenismo* a középosztály, különösen az eltérő radikalizálódási szinten lévő csoportok tevékenységének tekinthető, a bemutatott világnak más osztályok konfliktusait is képviselnie kell, a parasztság a és a *gamonalismo* között fennálló harcos ellentétet. Noha a két dimenzió az osztályharcban való részvételüknek köszönhetően kétségkívül hasonló jegyekkel rendelkezik, biztos, hogy az *indigenisták* szociális helyzete eltér attól, amit a szövegekben megjelenítenek és dicsőítenek: ez magyarázza az *indigenismo*ban fellelhető ideológiai eltéréseket, és hangsúlyozza a szándékaiban rejlő konfliktusokat.

Angel Rama javaslata szerint az *indigenista* mozgalmat, szociológiai kifejezésekkel élve, az alsó középosztály kisebbségi csoportjainak felemelkedéseként kell értenünk, amelyek a kizsákmányoló osztály által uralt társadalmi rendszerrel szembeni követeléseik megerősítéseként és törvényesítéseként használják fel az *indigenista* követeléseket. Rama szavaival:

„Amit az [*indigenista* mozgalomban] látunk, az egy, a modernizált gazdasági fejlődés követelményei által megszülető, új társadalmi csoport – amelynek az oktatási szintje a területek és a gazdasági fejlődésben elért szint alapján ingadozik –, amely letisztult követelésekkel él az őt integráló társadalommal szemben. Mint minden mozgásban lévő csoport – ahogy Marx írta –, megéri a többi elnyomott társadalmi szektor követeléseit, tolmácsolni fogja és magáénak vallja azokat – ily módon, a tömegek hozzáadásával felduzzasztja a maga sovány erejének az eszköztárát. Kétségtelen, hogy szolidáris volt velük, noha ahhoz sem fér kétség, hogy álcának használta csak fel őket, mivel e tömegek helyzetében a törvénytelenység nyilvánvalóbb volt, mint a maga esetében. Ráadásul tagadhatatlan érdeme, hogy létrehozott egy eredeti kultúrát, és ezt az alsó középosztályból kikerülő

csoportokról nem lehetett állítani. Némaságuk miatt e tömegek, ha lehet, még ékesszólóbbak voltak, és minden esetben könnyen felhasználhatók azok számára, akik rendelkeztek a megfelelő eszközökkel: a leírt szóval és a grafikai kifejezéssel.”¹⁹

Angel Rama értelmezése alapvetően helytálló, nem igaz viszont az a „kedvetlen [...] mérleg”, amelyet levon belőle, mivel az *indigenismo* valójában néhány eszközként szolgáló réteg mozgalma, amelyek felvállalják az indián parasztság érdekeit: pontosan ebben rejlik a heterogenitásának egyik oka. Az érdekek más társadalmi osztály általi befogadását ugyanakkor nem lehet megérteni azon a kontextuson kívül, amelyet Mariátegui írt le Luis Alberto Sánchezzel folytatott vitájában és később *Az irodalom processzusa* című tanulmányában. Mariátegui számára az *indigenista* mozgalom a szocializmussal függ össze, mivel mindkettőben kimutatja az „egyesülés és ötvözés” kapcsolatát, és ily módon megszünteti a felbomlott és bonyolult felépítésének legélesebb nehézségeit.

Mariátegui még patetikusabban fogalmaz:

„A szocializmus irányítja és meghatározza a tömegek, a dolgozó osztály követeléseit. És Peruban a tömegek – a dolgozó osztály – négyötöde indián. Szocializmusunk nem lenne tehát perui – sem szocializmus –, ha elsősorban nem az indiánok követeléseivel vállalna szolidaritást. Ebben a hozzáállásban az opportunizmus szikrája sincs. És még csak mesterséges-séggel sem vádolhatjuk, ha belegondolunk abba, hogy mi az a szocializmus. Ez a hozzáállás nem színlelt, nem hamis, nem agyafúrt. Nem más, mint szocializmus.”²⁰

A Mariátegui által felvázolt perspektíva nem próbálja eloszlatni az *indigenismo*-ban rejlő ellentmondást – amely igenis létezik –, inkább a rendkívüliségét igyekszik megmagyarázni és legitimé tenni azzal, hogy meghatározza a kontextusát, és kijelöli az ideológiai irányát napjaink világának problematikájában. Az a tény, hogy José María Arguedas explicite elismeri²¹ Mariátegui tanítását, segít megérteni, hogy az *indigenismo* jelentős eredményei miként szállnak szembe azzal a nehéz feladattal, hogy produktív és alkotó módon – ahogy azt Mariátegui szerette volna – felvállalják az általa meghatározott, megoldhatatlan konfliktust. Anélkül, hogy elképzelnénk azt a homogenitást, amelytől eleve meg van fosztva,

¹⁹ El área cultural andina (hispanismo, mestizaje, *indigenismo*) (Az Andok kulturális övezete [hispanizmus, meszticizmus, *indigenismo*]). = Cuadernos Americanos XXXIII, Mexikó, 1974. november–december.

²⁰ Intermezzo polémico (Vitás intermezzo), eredetileg 1927-ben kiadott cikk, újraközlés: La polémica del *indigenismo*. i. m. 73–77.

²¹ Yo no soy un aculturado (Én nem vagyok akkulturált). Arguedas által 1968-ban, az Inca Garcilaso de la Vega-díj átvételkor elmondott beszéd, újra kiadva: El zorro de arriba y el zorro de abajo epilógusaként. Buenos Aires, Losada 1971. 296–298.

az *indigenismo*, megvalósít egy ellentétes célt, a heterogenitását, és abban megtalálja a legjobb ideológiai és irodalmi lehetőségeit.

A dolgok eme rendjében hangsúlyozni kell, hogy az *indigenismo*, a legjobb *indigenismo* nemcsak az indián parasztság érdekeit vállalja fel, hanem más szinten, félénken vagy elszántan néhány olyan irodalmi formát is asszimilál, amely szervelesen az ábrázolt világhoz tartozik. Érthető, hogy a társadalmi érdekek és az esztétikai formák kettős asszimilációja képezi azt a dialektikus függőséget, amelyet az indián univerzumnak kell elszenvednie az *indigenismo* termelő rendszerével kapcsolatban: ez, hogy úgy mondjuk, az ő válasza. Ebből kitűnik, hogy az *indigenismóról* írt kritikai munkák nem folytatódhatnak az „interioritás” kritériumának kizárólagos funkciója szerint. Valójában gyakori, hogy a kritika az irodalmi bemutatás és a valóság közötti mimetikus kapcsolat fogalmain belül vizsgálja az *indigenista* szövegeket, mivel azt feltételezi, hogy ez a kapcsolat annál gazdagabb és érthetőbb, minél belsőbb („belülről működő”) a szerző perspektívája. Annak ellenére, hogy az *indigenismo* egyértelműen realista elhivatottságú, és hogy a művekben valóban igyekeznek az indián világhoz hű bemutatásokat adni, bizonyos, hogy – a mimetikus képesség mellett – az *indigenismo* a hitelesség másik, bonyolultabb formájával próbálkozik, amely a bemutatott valóság bizonyos formáinak fentebb említett asszimilációjából ered. Ez az asszimiláció egy olyan kifinomult művészi folyamatot feltételez, amely van annyira fontos – vagy még fontosabb –, mint a realista feladat betöltése.

Ezzel kapcsolatban megemlíthetjük, hogy José María Arguedas stílusa – amely egy teljes mértékben kitalált, vagy ha tetszik, mesterséges „nyelv”-vel függ össze, mivel kecsua szintaktikai alapból épül fel, amely aztán lexikálisan spanyolul fogalmazódik meg –, sokkal hitelesebb, mint a kecsua szavak tömeges közbeiktatása, amely a klasszikus *indigenismo* sajátos eszköze volt, és az *indigenismo* mimetikus irodalomként való felfogásának felelt meg. Arguedas ugyanakkor e fiktív nyelv révén a hitelesség igazán meghökkentő szintjét éri el: egyrészt meg tudja mutatni az általa elbeszélte világ valóságos képét, másrészt, szintén ragyogóan, képes feltárni a nagyobb konfliktus gyökerét: annak a társadalomnak és kultúrának a szétagolt felépítését, amelynek a történelme még most, több évszázados együttélés után is konfliktusokkal teli és gyakran tragikus kimenetelű kapcsolatról árulkodik. A társadalmak és a kultúrák közötti nehéz párbeszéd képezi az *indigenismo* legmélyebb alapjait.

Mint minden heterogén irodalom, amelynek a specifikus eltéréseit elkülönítetten kellene tanulmányozni, az *indigenismo* sem merül ki a világ realista bemutatásában – amelyet egyébként az alkotói nézőpont elkerülhetetlen külső mivolta korlátoz –, és leginkább a széteső társadalmak – mint amilyenek az Andok országaié – struktúrájának és történelmének irodalmi bemutatásaként jön létre. Mint az Andok társadalmainak legalapvetőbb megoldásának létrehozója, az *indigenismo* gyökeresen elkötelezi magát azoknak a nemzeteknek a történelmével, amelyek megőrzik a Conquista által ki nem irtott népek erejét. Ha ezt a plu-

ralitást mindig is a konfliktusok fogják jellemezni, az csak – még nagyobb mértékben és nagyszerűen – gazdagítani fog bennünket.

(Antonio Cornejo Polar: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas, UCV. 1982. 67–85. – Eredetileg előadásként hangzott el 1977-ben a caracasi Rómulo Gallegos Latin-Amerikai Kutatóközpontban; korábbi írásos változata: Casa de las Américas 16. 100. 1977. és Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 4. 7–8.)

(Fordította: Tímár László)

CARLOS RINCÓN

Az irodalom fogalmának jelenlegi változása

(...) Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a latin-amerikai irodalom elmélete két fő utat követett a legutóbbi kutatások során, s azok nem érintkeztek egymással, és nemcsak ideológiai okokból nem, vagy azért, mert bizonyos párhuzamosság állt fenn ugyanazon a rendszeren belül a spanyol-amerikai, illetve a brazil irodalomban. Az első útra az jellemző, hogy igyekezett a latin-amerikai irodalomtörténet-írás és -kritika problematikáját az eddigi gyakorlattól eltérően elméleti szintre vinni, úgy, hogy közben azt közvetlen kapcsolatba állította az országaink adott történelmi korszakában felmerült jelenségekkel. Minthogy ez az irányzat „a társadalmi folyamathoz illeszti az irodalmi folyamatot”,¹ az volt az egyik sarkalatos kérdés, hogyan lehet egyszer s mindenkorra megalapozni egy olyan irodalomkritikát és -történetet, amely nincs alávetve semmiféle kulturális gyarmatosításnak. Azt igyekezett elérni, hogy ez a két terület tárgyuknak specifikumából induljon, és ne csak egyszerűen átvegye mindenestől a „más irodalmakból kialakított fogalmi apparátust”.² Ez vezetett el oda, hogy amikor elmélet és gyakorlat viszonyát a latin-amerikai irodalom és történelem folyamatában kezdték el vizsgálni, az elemzés eltolódott a felé a kérdés felé, hogy mi az irodalom társadalmi funkciója, s milyen transzformációi lehetségesek, ami általában minden mai irodalomelméletnek is a sarkalatos problémája.³ A szubkontinensünkön folytatott irodalomelméleti vizsgálódások másik útját az jellemezte, hogy közvetlenül utalt az irodalmi mű nyelvészeti szintjére. Ez a redukcionista irányzathoz tartozik, amelyben az akár kételemű (nyelvészet: Saussure, Hjelmslev), akár háromelemű (szemiotika, információelmélet: Pearce, Morris, Eco) nyelvi jel fogalma egybeolvad a forma fogalmával. Mihelyt kikristályosodik az egyedi rendszerként felfogott „irodalmi diskurzus” egysége, a klasszikus esztétika tartalom–forma viszonya de facto újrafogalmazódik. Ha a kutatás a jelölő szintjére összpontosul, formailag el lehet választani a jelentést a jelöléstől, és akkor az irodalomelméletnek az lesz a fő feladata, hogyan lehet a legkülönbözőbb módon formalizálni egy-egy absztrakt modellt. A két út közül az első esetében alapjában

¹ ALEJANDRO LOSADA: Rasgos específicos de la producción ilustrada en América Latina. = Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. III. 1977. 6. 8.

² ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Havana, 1975. 53.

³ Vö. MANFRED NAUMANN és KARLHEIZ BARCK dolgozatát a Funktion der Literatur (Berlin, 1975.) című kötetben.

véve spanyol-amerikai keretek közt folyt a vita, és a karibi országokban talált visszhangra. A másik inkább a brazil területre volt jellemző, kiváltképp is a hatvanas években, mielőtt még a katonai rezsim szorgalmazta gazdasági modell éreztette volna fojtogató hatását.⁴ Az utóbbi csak a közelmúltban tűnt fel más országokban, például Mexikóban és Argentínában, mégpedig az orosz formalizmus és a cseh vagy a francia strukturalizmus kései befogadásának a következményeként.

(...)

Roberto Remández Retamar tanulmányai (*A spanyol-amerikai irodalom elméletéhez*. 1972. és *A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti kérdése*. 1975.⁵) a vita tárgyát képező témák és problémák általános összefoglalására tettek kísérletet a fent jelzett első irányzat kezdeti szakaszában. Meg kell mondanunk, hogy Fernández Retamar Spanyol-Amerikáról beszél, jóllehet a második cikkében már így pontosít:

„Jóllehet ezek a megjegyzések alapvetően a *spanyol-amerikai* irodalomra vonatkoznak, nyilvánvaló, hogy megfigyeléseink Amerikánk más irodalmaira – Brazília, a francia, illetve angol nyelvű Antillák irodalmaira – is alkalmazhatók. Valóban, a fentebb idézett szerzők közül többen is *latin-amerikai* kérdésekről beszélnek.”⁶

Csakhogy a melléknév, amelyet Fernández Retamar az irodalomelmélet elé tesz, tehát amikor nem materialista vagy idealista, strukturalista vagy marxista, hanem „spanyol-amerikai” elméletről beszél, elsőként akadályozta téziseinek az értékelését. Ahogy egy ilyen terminusról el szokták mondani, ugyanaz az a logikai ellentmondás lehető fel benne, amely egyetemes érvényű elméletet vagy tudományt keres egyfajta perui, jamaicai vagy brazil úrfizikában, fizikai kémiában, biológiában vagy kibernetikában. Ezt az akadályt többek közt úgy igyekeztek leküzdeni, hogy módszertani szinten vitát kezdeményeztek arról, hogy lehetséges avagy sem a szubkontinens irodalmára vonatkozó, specifikus történelmi-irodalmi kategóriák felállítása. Adrián Marino feltette a kérdést:

„Vajon kell-e és lehet-e irodalmi kategóriákat felállítani minden egyes irodalom esetében? Igen is meg nem is. Igen, ha történelmi, szociológiai, kulturális, stilisztikai kategóriákról van szó (pl. „gyarmati barokk”). Nem,

⁴ Az utóbbi folyamatról lásd THEONTONIO DOS SANTOS: *Brazil, Unmasking the Miracle*. = *Nacla's Latin American and Empire Report*. XI. 1977. 6. 6–14.; C. PAULO FREIRE: *Multinationales et travailleurs au Bresil*. Paris, 1977.; WENER BAER: *Industrialization and Economic Development in Brazil*. New Haven, 1975.

⁵ Eredetileg cikksorozatként jelentek meg a Casa de las Américas és a Revista de Crítica Literaria Latinoamericana folyóiratban, később önálló kötetben (La Habana, 1975.; Caracas, 1975.).

⁶ I. m. (Lásd még *A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti kérdése*. = *Helikon* 21. 1975. 1. 70–79.

ha fenomenológiai vagy strukturális jellegűek. Az irodalmi fogalmaknak – bármennyire is egyetemesek – van nemzeti tartalmuk.”⁷

Ezzel a hasznos megkülönböztetéssel, amelynek a részleteit itt most egyáltalán nem tárgyaljuk, más területre terelhetjük a vitát. S ott úgy véljük, már semmi sem áll utunkban, hogy egy valóban fontos kérdéssel nézzünk szembe, amelyre Peter Bürger már más kontextusban felhívta a figyelmet. Arról a viszonyról van szó, amely egy tárgy történelmi jelensége és a tudományos kategóriák felállítása közt létezik, vagyis ezeknek az önmagukban vett kategóriáknak a történetisége a kérdés.⁸

Ami az első ellenvetésünket illeti, ki kell jelentenünk, hogy mindig is létezett az a hallgatóságos posztulátum, amely az irodalomelméletet logikai-deszkriptív poétikának fogta fel, ami egybevág azzal az idealista elképzeléssel, mely szerint e módszerrel élve – lévén, hogy az ő szemükben a tudományos diskurzus képes belátni saját fejlődésének a terét – csupán technika és idő kérdése lenne az ismeretek teljes tárházának felépítése. Vagyis nem veszi figyelembe a Fernández Retamar által előadott irodalomelméleti tézisek egyik alapvető szempontját, pedig az feltétlenül kiemelendő, hiszen épp az különbözteti meg az olyan elméleti igényű megközelítésektől, mint amelyet például az adott szakterületen Jones *The Theory of American Literature* című munkájában találunk. Fernández Retamar reflexióiban megfogalmazott központi gondolat ugyanis közvetlenül kapcsolódik a latin-amerikai irodalom specifikumának a feltárásához és ahhoz a szándékhoz, hogy azt az irodalom területén határozza meg.

Ennek a kérdéskörnek ideológiai szintű felvetése egészen más formában ment végbe Spanyol-Amerika országaiban, mint Brazíliában. Már Santiago Nunes téziseitől kezdve (*Da Nacionalidade da Literatura Brasileira*. 1843.) lassan körvonalazódott a *certo instinto de nacionalidade* definíciója, amelyből később kialakul majd a brazil irodalom – Machado de Assís szavával élve – első vázlata. Vagyis ott már a XIX. századtól elkezdődött ez a folyamat, mégpedig a *brasilidade* és az *indianismo* romantikus-liberális irányzatának – mely a „saját” nyelv megteremtését szorgalmazta – az egyesülésével. Antônio Cândido részletesen leírta ezt a *Formação da Literatura Brasileira* (1959.) című könyvében. Afrânio Coutinho később azzal a polémikus hangú, történelmietlen és formalista javaslatlall állt elő, hogy az „arkádizmus és romanticizmus” korszakának az elemzésében a „kialakulás” kifejezés helyére „autonómiát” kell írni, és meg kell szüntetni azt a felosztást, amely „gyarmati” és „nemzeti” szakaszra osztja a brazil irodalom fejlődését. Ennek ellenére a megkésett szándékú *Conceito da Literatura Brasileira* (1960.) című műve épp ebből a feltételezésből indul ki, hogy már jó ideje tisztázódott a brazil irodalom nemzeti jellegének a kérdése. Egy vaskos, didaktikus kötetben (*Por un novo*

⁷ Lásd Cahiers roumains d'études littéraires 1976. 4. 136.

⁸ PETER BÜRGER: Theorie der Avantgarde. Frankfurt, 1974. 20–26.

conceito de literatura brasileira. 1977.) Affonso Romano de Sant'Anna nemrégiben az irodalom új felfogása mellett emelt szót, tehát amellett, hogy formális elemzési módszerrel ki kell tágitani az „irodalom fogalmát”, amelyet eddig az „esztétika” és a „szépirodalom” felől határozott meg az uralkodó irodalmi ideológia. Ez a módszer nem szakítana az említett ideológiával, hanem átformálná, s a „diskurzív képződmények” közötti különbségeket és hasonlóságokat kutatva egyfajta *uma leitura de inclusão que absorva a leitura por exclusão* folytat. Az irodalom és a nem irodalom közötti polgári kanonizálás elvetésével azonban ez a felvetés – elméleti és politikai horizontja miatt – még nem megy túl azon, hogy kiegészíti az irodalmi korpuszt a jobbára szubliteratúrának vagy Kitschnek nevezett művekkel. Romano de Sant'Anna mindezt még megtoldja egy reformista javaslattal is: azzal, hogy legyen a szemiológia egyetemi tantárgy, s hozzanak létre bölcsészhallgatóknak alkotó műhelyeket. Korlátainak végső módszertani oka az elemzendő tárgy idealista meghatározásában rejlik – ez jól látható az Olavo Bilackal és Clarice Lispectorral foglalkozó részekben –, ami miatt nem tud túljutni az egyszerű szövegen, és nem vesz tudomást az irodalom ideológiai praxis jellegéről. Az azonban világos a tanulmány első lapjától kezdve, hogy a brazil irodalom nemzeti specifikumának a meghatározása semmiféle problémát nem jelent Romano de Sant'Annának. Markáns nézetével még olyan álláspontokat is sikerül megértetnie, mint amelyet Jorge Amado vallott az egész szubkontinens irodalmára vonatkozó általános elnevezéssel szemben, holott az véleményünk szerint egy hosszú történelmi folyamat pozitív eredménye:

„Borsószik a hátam a 'latin-amerikai irodalom' kifejezésről. Ez egyszerre gyarmati és gyarmatosító szóhasználat. Ha az európaiak használják, akkor egész kontinensünket egyetlen gettóba zárják. Húszegynéhány országot vesznek egy kalap alá, mintha egyetlen irodalomról volna szó. Pedig nagyon is eltérőek. A brazil és az argentín írók közt egy világnyi különbség van. Sőt, nemcsak különbség, ellentét is. Ugyanez a helyzet egy kubai és egy uruguayi író közt. Ha latin-amerikaiak használják a kifejezést, gyarmati felhangokat hordoz szó, s azt jelzi, hogy az alanya Európa gyermeke, Spanyolországhoz kötődik és elkápráztatja az ottani világ. A legrosszabb pedig az, hogy amikor latin-amerikai irodalmat emlegetnek, általában a spanyol nyelvű országok irodalmáról beszélnek, s kihagyják a földrész két kiemelkedő irodalmát, a brazilt és a haitit, amelyek nem spanyolul íródnak. Brazília rendelkezik már jó ideje a latin-amerikai földrész legerősebb irodalmával. A haiti regényirodalom egyszerűen csodálatos, rendkívüli költők és regényíróik vannak.”⁹

⁹ ANTONIO AMAURY: Jorge Amado contra la literatura latinoamericana. = El Universal. Caracas, (1977. XII. 19.)

A brazil avantgárd mozgalom két kulcsfontosságú esemény előzményére is támaszkodhatott: az ország Portugália ellen folytatott, nagyon sajátos függetlenségi harcára és a Második Császárságának világtörténelmi szinten is abszolút egyedülálló esetére. Továbbá ott álltak egy jelentős forradalmi ciklus kezdetén, amely magába foglalta az Első Köztársaság első három évtizedének a küzdelmeit is.¹⁰ Akik az A Babilonia paulistában (Menotti del Picchia) Graça Aranha révén azt követelték, hogy *Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o de Beleza* („A művészetfelfogások közül egy kiindulópont sem oly zavarbaejtő, mint a Szépség elve”)¹¹, és Mário de Andrade szavaival provokálóan azt állították első kiadványuk megjelenésekor, hogy *Klaxon não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender Klaxon* („Klaxon sosem fogja bánni, hogy nem érti meg őt Brazília. Brazíliának kell majd igyekeznie, hogy megértse Klaxont”)¹², azok megtakarítottak maguknak egy rendkívül bonyolult ideológiai kerülőtut. Nevezetesen azt, hogy a nemzeti és amerikai kulturális identitáskeresés tekervényes és elhibázott útját olyan torz terminusok közt járják, mint ahogy az harminc évvel megkésve néhány spanyol-amerikai országban történt az imperializmus erőszakos betörése elleni tiltakozásul. Martí már 1880-ban arra buzdított az *En los Estados Unidos (Az Egyesült Államokban)* című cikkében, hogy „le kell rombolni az új lovasság pénzvárait”.¹³ Mindazonáltal három évtized alatt sem sikerült szert tenni olyan fogalmi apparátusra, még csak olyan ideológémákra sem, amelyek túlmentek volna Rodó idealizmusán, és lehetővé tették volna, hogy bizonyos szabatosággal megfogalmazzák, milyen hatással volt az észak-amerikai kapitalizmus a különböző spanyol-amerikai országok kultúráira, vagyis a még kialakulóban lévő nemzeti kultúrákra. A húszas évek beköszöntekor kikristályosodtak a feltörekvő kispolgárság idealista és utópikus elgondolásai, amelyek az ideológia területén – „vissza az indián múlthoz” meg „Amerika megváltó küldetése a csődbe jutott, ‘egyetemes’ kultúrában” – a „meszticség” mindig zavaros, már a romantika idején is használt fogalma körül forgott. Ezután a spanyol-amerikai identitás kérdését tematizálták, amikor az exportra épülő agrárgazdaság modellje már kezdett kimerülni, és az antiimperialista, de sosem antikapitalista tudat fejlődésének egyik momentumaként és egy olyan konjunktúra részeként, amely még az Internacionáléban folytatott vitáig sem jutott el. Végül is körvonalazódott, hogy milyen hely jut a spanyol-amerikai országoknak az imperializmus világuralmi rendszerében. A társadalmi ellentmondások ideológiai eltolódásának köszönhetjük azt az irodalmi termést, amely

¹⁰ LÁSD NELSON WERNECK SODRÍ: *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro, 1960.

¹¹ GRAÇA ARANHA: *A emoção estética na arte moderna. = Vanguarda Européia e Modernismo brasileiro*. Ed. G. *Mendoça Teles*. Petrópolis, 1977.

¹² Klaxon. São Paulo, 1922. V. 15.

¹³ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*. XV. La Habana, 1964. 460.

nemcsak résztvett, hanem állást is foglalt a folyamatban, vagyis saját dinamizálásához is hozzájárult.¹⁴ Amellett, hogy az ebbe a csoportba tartozó művek nyilvánvalóvá tették az amerikanista ideológiai diskurzus ellentmondásait, a képzelt egység illúziójával létrehozták az effajta szövegek tulajdonképpeni előfeltételét. Említsük meg továbbá, hogy az irodalomelmélet szintjén olyan könyvekben öltött formát ez az ideológiai folyamat, mint amilyenek Henríquez Ureña művei, később pedig a spanyol-amerikai regény „uralkodó jegyéről” folytatott vitában érte el tetőpontját. (...)

Azok az irodalomelméleti felvetések, amelyeket Fernández Retamar fogalmazott meg és amelyek oly ragyogóan megalapozzák vagy kiteljesítik Alejandro Losada és Françoise Perus kutatásait, túlmutatnak az amerikanizmus elkopott eszmetárán és olyan absztrakt specifikumot igyekeznek feltárni, amely az ontológia területét érinti. Ezen kívül sikerül legyőzniük az idealizmustól örökölt kísértést, hogy eldologiasítsák az irodalomelméletet. Aki enged ennek a kísértésnek, végül azt fogja vallani, hogy az irodalom elmélete történelmen és irodalmon kívüli elvek gyűjteménye vagy kategóriák és szempontok normatív rendszere. Véleményünk szerint a fent leírt alapon az irodalomelmélet számunkra most végre olyan tudatos eszközzé vagy médiummá válhat, aminek van célja, ami nem egyéb, mint a latin-amerikai irodalom konkrét történelmi praxisának a megismerése, amelynek folyamatában feltárulnak jellegzetességei és sajátosságai.

Ezt az irodalmat, ezt az alkotói és befogadói folyamatot szüntelenül írják és olvassák, itt is és most is. Ezért folytonosan felmerülnek váratlan problémák, amelyekre az irodalomelméletnek választ kell adnia, miközben az irodalom fogalma és funkciói dialektikusan és történelmileg változnak. Az irodalomelmélet státuszának és tárgyának a mi irodalmunkra vonatkozó újrafogalmazása ugyanakkor elvezetett ahhoz az igényhez, hogy – amint az Fernández Retamar említett második tanulmánykötetének a végén jól megfigyelhető – saját történetét is vegye fel a reflexiók kidolgozásába.¹⁵ A többi közt ezért is gondoljuk, hogy ezzel az új megközelítéssel felvázolhatunk két eddig ismeretlen, sajátos és sürgető munkaterületet a latin-amerikai irodalomelméleti kutatások számára. Először is a mi szemünkben az irodalomelmélet irodalmunk történetének integráns része. Ezért ma nyilvánvaló, hogy a történelmi folyamatok során jelentősen változott a latin-amerikai irodalmak írói és olvasói praxisához kötődő tárgya, funkciója és kapcsolata, ezért az irodalomelméletnek is megírható a története. Másodsor, alapfeladatként határozható meg az is, hogy az irodalomelmélet fogalmazza meg a mai irodalmi praxisban felmerülő kérdéseket. Ez lehetővé teszi, hogy sikeresen úrrá legyünk az értelmezési pluralizmus burjánzó eklektikáján. (...)

¹⁴ Vö. IRLEMAR CHIAMPI CORTEZ: A idéia da América na década de 20. = Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. XVIII. Rio de Janeiro, 1977.

¹⁵ I. m. 92.

Két eset is van, amelyet eddig nem méltattak különösebb figyelemre, pedig példaértékűen jelzi, hogy nálunk milyen módon lehet az irodalomelmélet integráns része az irodalomnak. Korábban nem volt ismeretlen ez a kapcsolat, például a spanyol-amerikai modernizmus esetében, amikor is az író munkaerejének egy része felett a piac rendelkezett, amikor a „közéleti figura” elvált az „irodalmártól”,¹⁶ s amikor oly különös módon került befogadásra a *l'art pour l'art* esztétikája. Nem ismeretlen továbbá ez a kapcsolat az izmusok és általában az avantgárd folyamatában és sokféle változatában sem, vagy ahogy Amoroso Lima, Veríssimo és Reyes tanulmányaiban szerepelnek. Azt követően, hogy a XVIII. század végén roppant megkésve megjelenik a neoklasszicizmus a spanyol-amerikai országokban, mégpedig a nemzetté válás 1830–1840-ig tartó első szakaszában, az irodalomelméleti gondolkodás a normatív poétika keretén belül bontakozik ki. Az irodalomelmélet Poétikát jelent, ami nem más, mint a Szépség Törvényeinek és a Költészet Szabályainak a kodifikálása, s a követendő klasszikus modellek jóváhagyása. A tudás-tehetség-értelem triásza előfeltétele volt bármilyen mű megszületésének. A bennfentesek félig-meddig udvari körében a nyolcvan évvel korábban, a *les lumières* által rögzített humanizmus alapján foglaltak állást poétikai kérdésekben. Egészen addig nem alakulhatott ki olyan esztétika, amely azon alapult volna, hogy a természet minden embert egyforma érzékelő képességgel ruházott fel, úgy, ahogy azt a szenzualizmus hirdette, s ahogy az Marchenával berobbant Spanyolországba. Ez a fajta poétikai gondolkodásmód az olvasóközönség társadalmi hovatartozását követi és az osztályok közötti különbségre alapozza a stílusokat, s azok jól tükrözik a kor társadalmi rétegződését és a kreolok oktatási előjogait. Továbbá abban a korszakban a költő és az olvasó viszonyában nincs semmiféle kereskedelmi kapcsolat. A neoklasszikus esztétika örök Törvényeinek és a retorika nevében gyakorolt s a társadalmi rétegeken alapuló esztétikai monopólium alapján aztán megszabható, hogyan kell utánozni az amerikai Természetet, s hogyan kell dicsőíteni a hősokeket, de a regényről ellenben semmiféle kijelentést nem lehet megkockáztatni. Ítélezés folyik az epikáról, az ódáról, a szónoklástánról (katonai beszéd, hivatalos szónoklat, szentbeszéd, prédikáció, homília), miközben a költő nem számít közéleti embernek, a tábormokok meg verseket kommentálnak. (...)

Az újfajta kapitalizálódás kezdetekor aztán az argentin romantika száműzetésben élő, fiatal, liberális tagjai kidolgozták a saját programjukat. Politikai és irodalmi szinten is az volt céljuk, hogy a civilizáció ideológiájának az átvételével lebontsák a gyarmati, feudális társadalommal összefonódott uralkodó felépítmenyt. (...)

Az irodalomelméletben létrejövő átalakulás következtében Andrés Bello került a kialakult vita középpontjába. Ő jelentette ki, hogy „nevetséges a népre

¹⁶ Vö. FRAÇOISE PERUS: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, 1976. 62.

bízni a törvények megvitatását”, meg hogy „elkerülhetetlen, hogy létezzék egy olyan tudóscsoport, amelyik a szükségleteknek megfelelő törvényeket hoz”,¹⁷ és ugyancsak ő utasította vissza 1843-ban az Universidad de Chile megnyitásakor „a képzelet orgiáit”.¹⁸ A liberál-oligarchikus eszméket valló argentin romantikusok pontosan a képzelet előtérbe helyezésével igyekeztek véget vetni a szabályokon és példákon alapuló normatív poétika uralmának. Elképzelésükben már implicate benne foglaltatott a költő elhatárolása minden más termelőtől – akik akkor már a legjobb úton haladtak, hogy hamarosan kizárólag a tőke számára felhasználható munkaerővé váljanak –, ám az irodalmi mű már az új ideológia kezdeti lendületétől is kettős meghatározást nyert. Igyekezett a személyiség kifejező jegyeit átvenni, és segített megformálni a „nemzeti nyelvet és irodalmat”. Továbbá minthogy a művet a „szokásaink, mezőink és folyóink reprodukciójának” (Balcarce) – vagyis mimézisnek – tekintették, az végül is legitimáló funkciót töltött be. A Bello és az argentin romantikusok között lezajlott vitával egy időben az irodalomelmélet átalakulása szempontjából egy még jellegzetesebb polémia folyt Latin-Amerikában a XIX. század közepén. Azokról az eszmékről van szó, amelyeket a regényíró Alencar fogalmazott meg a *Cartas Sobre a Conferedeção dos Tamoios* (1856.) című munkájában, amelyet a császár bizalmát élvező Gonçalves de Magalhães eposza ellen írt. A formálódó brazil közvélemény úgy látta, hogy Alencar hivatott „a nyelv nacionalizálására”, vagyis arra, hogy kitágítsa a létező kommunikációs formákat és hogy megszilárdítsa a – természetesen burzsoá – nemzeti érzületet. Ő meg is fogalmazta romantikus eredetű hitvallását, ami eltávolította mindennemű neoklasszicista elvtől és poétikától: „Ha egy nap költő lennék, és meg szeretném énekelni ezt a földet és annak szépségeit, ha én egyszer nemzeti költeményt szeretnék írni, arra kérném Istent, hogy egy pillanatra homályosítsa el bennem a civilizált ember eszméit.”¹⁹ Az irodalomelmélet tartalma ezzel teljesen megváltozik, minthogy irodalmunk adott történelmi szakaszának alkotórésze lett.

A bemutatandó második esetet fentebb már érintettük. Braziliában hiteles dokumentumunk van, hogy milyen magas szintre jutott a történelmi tudat a kutatásokban, amelyeket a katonai rezsim elnyomó szervei egy évtizeden át dühödten támadtak. Arról a tényről beszélünk, hogy Ant3nio C3ndido 3ppen a monument3lis *Hist3ria da Literatura Brasileira* (1888.) szerz3j3r3l3l3rt monogr3fi3val (*O m3todo cr3tico de S3lvio Romero*. 1963.) kezdte el kritikusi munk3ss3g3t. Ha van irodalmi mozgalom, ahol elengedhetetlen az irodalomelm3leti alapvet3s 3gy, hogy az m3dszertani kiindul3pontk3nt 3s funkcion3lisan m3k3d3j3k, s nem valamilyen 3j irodalmi term3s po3tik3jak3nt, akkor ez ilyen volt, s Romer3n k3v3l 3g3sz Latin-Amerik3b3l tekint3lyes sz3m3 n3v ker3lt a k3tetbe. A t3bbi k3zt

¹⁷ El Mercurio. Santiago, 1842. V. 12.

¹⁸ PEDRO GRASES (Ed.): Antolog3a de Andr3s Bello. Caracas, 1954. 109.

¹⁹ JOS3 DE ALENCAR: Obras completas. IV. Aguilar, 865.

benne van Pablo Herrera (1860.), Antonio Bachiller y Morales (1859–1861.), José María Vergara y Vergara (1867.), José Toribio Medina (1878.), Santiago Vaca Guzmán (1883.), Julio Calcano (1888.), José Toribio Becaud (1888.) és Antonio Mitjeans (1890.). Arról a korszakról van szó, amelyben – a latin-amerikai nemzetek formálódásának általános folyamatán belül – elkészültek a szubkontinens első nemzeti irodalomtörténetei. E korszak sajátosan folytatásaként kirajzolódik egészen a húszas évekig a spanyol-amerikai irodalomtörténet fejlődésvonala, s olyan különös munkákat foglal magában, mint amilyen Batres Jáuregui *Letras hispanoamericanas* (1879.) és Carrasco *Letras hispanoamericanas (Desde la Conquista hasta nuestros días)* (1919.) című könyve. Tekervényes, vissza-visszakanyarodó útról van szó, ahogy azt Ayala Duarténál a *Resumen histórico-crítico de la literatura hispanoamericana* (1927.) című munkában látjuk, ahol még él a preceptista retorika hagyománya, Spanyol-Amerika irodalmát pedig a spanyol irodalom részének tartják. Ebben a jeles könyvtermésben eleinte többnyire impresszumok és nevek gyűjteményét látjuk, ahol első látásra nemigen lehet felfedezni se az irodalomtörténeti viszonyok értelmezésére, se a művek és a korok jellemzésére tett komolyabb kísérletet. Az ilyen rekopilációk mégis jelentős lépést jelentettek az adott társadalom önmegismerési folyamatában, egyszersmind – a hozzátartozó „irodalom” és „irodalmi mozgalom” fogalma szempontjából – nagy visszhangot kiváltó, társadalmi-politikai jelenséget képeztek. Később megfigyelhető, hogy Latin-Amerikában is elfogadták azt a burzsoá elképzelést, miszerint az irodalomtörténet-írásnak az lenne a feladata, hogy az irodalomkritika gyakorlása elvezessen a művek és a személyek időrendi besorolásához. A pozitivista irodalomtörténészek ekkor nekifogtak, és értékítéletük szerint kiválogatták a felhalmozódott szövegek tömegéből a fennmaradásra érdemesnek tartott írásokat. Természetesen nem arról van szó, hogy ezek az irodalomtörténészek mint ideológusok teljes mértékben egyetértettek volna a hegemónikus oligarchia gazdasági és politikai praxisával. És nem is arról, hogy – túllépve egyéni rokon- és ellen-szenven, előítéleten, előfeltevésen, barátságon és ellenségeskedésen – tudatosan igyekeztek volna olyan szelektálást végezni, amely végérvényesen megfelelt volna a gazdasági rendszerből eredő uralmi rendnek. Azonban ha megvizsgáljuk a szóban forgó történetírást, rekonstruálhatjuk az irodalmi szövegek legitimizáló kánonját, amit egy olyan munkafolyamat hozott létre, amelyet a legapróbb részletekig behatárol az a klasszikus viszony, amit Marx határozott meg a burzsoá ideológusok és osztályuk közötti kapcsolatra. Az irodalomtörténész tehát így alakított ki és gyakorolt hatást a kollektív értékelés folyamatára. Ez utóbbit azok végzik el, akik részt vesznek a különböző nemzeti társadalmak nagyon is korlátozott irodalmi kommunikációjában,²⁰ a kritikus pedig értéként szabta meg

²⁰ Kuba esetében példaként idézzük Ambrosio Fornet tanulmányait: *Literatura y mercado en la Cuba colonial (1830–60)* és *La lectura: proletariado y cultura nacional.* = Casa de las Américas. 15. 1974. 84. és 16. 1975. 93.

ezeket a szövegeket a társadalom számára, amely sajátos rétegződésével vagy igyekezett megállapodni vagy a konszolidáció felé tartott. Ennek a fejlődésnek elkerülhetetlenül az irodalom és a nemzet osztályjellegű felfogása felé kellett tájékozódnia – ami az irodalom társadalmi befogadása szempontjából rendkívül jelentős volt –, minek eredményeképpen a megalkotott kánon osztályjellege viszonylagos stabilitáshoz vezetett. Szembeötlő kivételek is vannak, mint például a *Popol-Vuh* vagy a nahuatl líra nagyon elkésett irodalmiasítása vagy az *O peregrino da América* (1728.) második részének 1939-ig késett kiadása.

Az irodalomelmélet történetének tanulmányozásával ma előrevihetjük ennek az emancipációs célokkal rendelkező diszciplínának a tárgyáról és státuszáról folyó elmélkedést. Mindkettőt olyan mértékben sikerül majd meghatározni, amilyen mértékben az elmélet alapfeladatként elvállalja a latin-amerikai irodalomtörténet-írás és -kritika tárgyának az újrafogalmazását. Csakis így lehet artikulálni azokat a kérdéseket, amelyek irodalmunk legfrissebb praxisából erednek, továbbá történelmi folyamatának újfajta felfogásából, amelyet épp ez a praxis segít elfogadtatni velünk. Ez utóbbi azonban nem valósulhat meg abban a formában, ahogy Haroldo de Campos javasolja, tehát a „szinkron poétika” (lásd JAKOBSON: *Linguistics and Poetics*. 1960.) közvetlen alkalmazásával. (...)

Noha Haroldo de Camposnak abban igaza van, hogy Brazíliának és általában a spanyol-amerikai országoknak nagyrészt még nincs megírva az irodalomtörténete, felfogásán átsüt a strukturalista irodalomelmélet alapvető gyengesége. Az ő esetében a Történelem mellőzése, illetve nem ismerése – másokkal ellentétben – nem vezet a szellemtudományok jegyében született hagyomány felelevenítéséhez. Nála ez a hiány nem kisebb-nagyobb negatív eredményeket produkál, hanem alapelv értékű. De Campos tételei szerint minden irodalmi-történelmi fejlődési szakasz automatikusan átalakítja az irodalomtörténet-írás teljes képét. Ugyanakkor az irodalmi múlt csak a jelenlegi rendszer felől érthető meg egészen. Vagyis a szinkron poétika efféle alkalmazásának van egy nyilvánvaló folyománya. Képtelenség az irodalom történeti folyamatában, a folytonosság és a megszakítotttság dialektikájában ellenőrizni azoknak a viszonyoknak a létét és működését, amelyek állandó értékeknek és törvényeknek vannak alávetve. (...)

(Carlos Rincón: *Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. Fundamentaciones y perspectivas*. = *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura 1978. 198–212.)

(Fordította: Scholz László)

ALEJANDRO LOSADA

Kutatási terv a latin-amerikai kulturális termelés társadalomtörténeti vizsgálatára (1780–1970)

Kutatási tervünk kiindulópontja az a problematikus helyzet, amellyel az irodalomtudomány kénytelen szembenézni, amikor a latin-amerikaiság mibenlétéről akar számot adni. E tudományág fejlődése az utóbbi tizenöt évben jelentősen elmaradt az egész térség mennyiségileg és minőségileg gyarapodó irodalma és a nemzetközi tudományos életben ébresztett, szokatlanul nagy érdeklődés mögött. Azonban amint sikerült túllépni az első monografikus megközelítéseken, amelyek az elemzést csupán egyes művek és szerzők vizsgálatára korlátozták, nyilvánvalóvá vált, hogy az észak-amerikaitól és az európaiaktól egyaránt eltérő különleges jelenséggel állunk szemben, melynek leírásához nem állnak rendelkezésre a megfelelő fogalmak és értelmezési modellek.

Valószínűleg a legégetőbb, eddig fel nem dolgozott probléma abban áll, hogy nem sikerült azt az esztétikai jelenséget leírni, amely szorosan kapcsolódik a társadalomhoz, pedig e térség irodalma a legritkább esetben fejlődik a társadalmi élettől függetlenül. Különösen nehezíti a helyzetet, hogy Európában ismeretlen társadalmakról és irodalmakról van szó. Előfordul, hogy parasztlázadásokhoz vagy az antiimperialista forradalmakhoz kapcsolódik itt az irodalom, mint például a mexikói forradalom irodalma vagy a kubai irodalomkritika; máskor a nem európai típusú népi kultúrák feldolgozására törekszik, mint például az *indigenista* irodalom vagy a *negritud* irányzata; ismét más esetekben a cél a mindenkori „zsarnok” figurájának esztétikai kidolgozása, ahogy ez megtalálható a legújabb regényekben, vagy a földesurak elnyomó rendszerének a bemutatása, például Lins do Rego cukor-ciklusában vagy az imperialista nagyvállalatok hatalmáról szóló művekben, például Asturias trilógiájában. Mindezekben túl pedig magyarázatot kell találni a tipikus latin-amerikai írók jelenlétére, akik poétikájukat azokra a tapasztalatokra alapozzák, amelyeket a két háború között, illetve egészen konkrétan Spanyolország és Közép-Európa antifasiszta mozgalmaiban szereznek, s akik a kapitalizmus nemzetközi válságát élik meg, és szorosan kapcsolódnak az antropológiai alapon elképzelt szocialista világforgómozgáshoz, mint például Carpentier, Neruda és Vallejo.

Ez a sikertelenség egyre általánosabb igényt támaszt arra – s ebben az igényben a tudományág helyzete iránti nagyfokú elégedetlenség látható –, hogy a latin-amerikai irodalmi és kulturális jelenségeket újraértelmezzük a társadalmi folyamatok tükrében. Ezért az utóbbi évek vitái az irodalom tudományos megközelítését mind ez ideig ellenőrzésük alatt tartó módszerek és az elméleti feltételek meghaladására irányultak, és gyakorlatilag az újrakezdés szükségességét

hangsúlyozták egy alternatív teóriából kiindulva. Idevágó lényeges eszmefuttatásokat jelentetett meg A. Cândido (1965.), A. Cueva (1972.), R. Fernández Retamar (1973., 1975.), N. Jitrik (1975.), N. Osorio (1972., 1975., 1976.), C. Rincón (most gyűjtötte össze munkáit: 1979.), N. Salomón (1977.), Gutiérrez Girardot (1974., 1978.) és A. Losada (1974-től kezdve). Ugyanilyen szándékkal az említett problémák megvitatására rendeztek kongresszusokat: Brüsszel-UNESCO (1972.), Minnesota (1975–1976–1977.), LASA-USA (1979.). Egyes vitaanyagokat különleges kiadványokban gyűjtöttek össze, például *Aportes* (Párizs, 1968.); *América Latina en su Literatura* (UNESCO-Mexikó, 1972.); *Hispanamérica* (USA, 1975.); *Ideologies, littérature et société en Amérique latine* (Brüsszel, 1975.); sőt, speciális folyóiratokat alapítottak kifejezetten az új kutatási terület számára, például a *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima, 1974-től kezdve), *Literatures and Ideologies* (Minnesota, 1977-től kezdve) vagy *Iberoamerica* (Frankfurt, 1977-től kezdve), hogy a *Casa de las Américas* által véghezvitt hatalmas munkát ne is említsük. Nem szabad figyelmen kívül hagyni a kutatási központokat sem, amelyek intézményes formában foglalkoznak a kérdéssel, ilyen például az UNMSM Perui Irodalmi Központ Limában, az UNAM és a Colegio de México néhány tagja, a Havannai Kutatási Központ, a Berlieni Szabadegyetem Intézete (LAI-FUB), a Rómulo Gallegos Kutatóközpont Caracasban vagy az António Cândido által létrehozott iskola a São Paulo-i és a Campiñasi Egyetem Bölcsészettudományi Karán és egyéb kutatóhelyeken.

Annak ellenére, hogy sokat léptünk előre – elsősorban a hagyományos irányzatok negatív kritikájának területén –, ez az új felfogás még nem jelent meg konkrét kollektív kutatási tervekben, még nincsenek teljes érvényű empirikus és teoretikus eredmények, amelyek egész Latin-Amerikára igazak lennének, és átvehetnék a hagyományos szempontok és elméletek szerepét. Emiatt a tudományágban űr keletkezett, hiszen a már elért eredmények távolról sem kielégítőek, alternatív tudományos horizont pedig eddig még nem alakult ki. A következő oldalakon vázolt kutatási tervünk éppen ezt a hiányt hivatott pótolni.

MUNKAHIPOTÉZIS

Ha rövid tudományos nyelvű jellemzést próbálnánk adni kutatási tervünkről, a következőképpen fogalmazhatnánk: (1) Túl kell lépni az egyes művek és szerzők elemzésén és releváns irodalmi korpuszokat kell meghatározni, melyek az adott társadalom kulturális horizontját uralják; (2) felül kell emelkedni a művek immanens vizsgálatán, és vissza kell helyezni őket konkrét valóságukba úgy, hogy abba a társadalomba illesztjük őket, ahonnan valós tapasztalataik erednek, úgy, hogy megfigyeljük a szociális életben betöltött szerepüket és a társadalom egy meghatározott tagjának konkrét, gyakorlati eredményeként fogjuk fel őket; (3) meg kell érteni, hogy ez a társadalmi gyakorlat a gyarmati világ felbomlása-

kor felmerülő problémásorból indul ki, illetve hogy annak a sok elvárásnak és tapasztalatnak az eredménye, amelyek a társadalom jelenlegi helyzetére és megváltoztatására vonatkoznak. Az utóbbi évek tapasztalata azonban világossá tette számomra ennek a tudományos nyelvhasználatnak a veszélyét – amely viszonylagos bonyolultsága ellenére is kísérleti kategóriákkal dolgozik –, mennyiben nem fejezi ki használójának szándékát, és végül is elrejtje azt, amire törekszik. Célom, hogy úgy mondjam, „nyílt lapokkal játszani”, ezért nagyon röviden előrebocsátom a kutatási terv rendszerezett és tagolt vázát, és rámutatok bizonyos problémákra, amelyeket tudományos módszerrel kívánok megoldani a következő felvetések során. Az elmúlt kétszáz év kulturális fejlődésének társadalmi szempontból történő kritikai vizsgálata lehetővé teszi: (1) A „nemzeti irodalmak” fogalmának megkérdőjelezését. (2) Az „új irodalom” vagy „új regény” fogalmának kétségbevonását a kortárs irodalmakra vonatkozóan. (3) A Latin-Amerikában ma létező különböző irodalmi rendszerek leírását, kimutatva eredetüket és azt, hogy létrejöttük szoros összhangban van a társadalmi élet fejlődésével, és értékelésükkor be kell mutatni, milyen történelmi lehetőségek léteznek még ebben a társadalomban.

Általános hipotézisként tanulmányunk alapját a latin-amerikai társadalom specifikusságának történelmi fogalma képezi, amelyet dialektikus egységként átszó irodalmának specifikussága. A társadalmat mint jelentősen differenciált szociális képződmények együttesét fogja fel, amelyek inkább negatív ellentmondásai miatt, mintsem pozitív jellemzőik alapján kezelhetők egységként. A legnyilvánvalóbb ellentmondás, mely jórészt a legfőbb problémát képezte és képezi ma is, a gyarmati múlt örökségén való túllépés szükségessége. Hosszú ideig folyt a küzdelem az anyaországtól való gyarmati függés korlátainak megszüntetéséért és egy másfajta arculat közvetítéséért a nemzetközi világ felé; nemzeti társadalom létrehozását kellett megvalósítani úgy, hogy megoldják a feudális termelési viszonyoknak alávetett, többséget alkotó őslakosság és a fekete rabszolgák problémáit, hogy az Amazonas vidékén vagy a Cono Sur (Chile, Argentína, Uruguay) területén élő őslakosokat ne is említsük, akiket még nem is vontak gyarmati uralom alá; új belső termelési rendet kellett kialakítani a nemzetközi gazdaság „kiegészítéseként”, és létre kellett hozni egy kellő alappal rendelkező, önálló gazdasági rendszert; olyan államot és hadsereget kellett kialakítani, amely kifejezi az uralkodó osztály társadalmi szerveződésének és gazdasági fejlődésének tervét; tehát egy kulturális szektort kellett megteremteni és annak szándékait kellett legitimizálni a megfelelő ideológiai eszköztárral. A társadalmi fejlődésnek ez a kezdeti szakasza végbement az egész térségben és jelentősen megosztotta a társadalmat azáltal, hogy szöges ellentét alakult ki az elhagyni kívánt múlt és a megalapítás előtt álló új társadalom között. Egyes vidékeken, főleg a gyengébb hűbéri, rabszolgatartó vagy feudális szerkezetű területeken ez a folyamat gyorsan lezajlik, mint a Cono Sur Baktérítőtől délre eső részein. Más-hol a XX. század folyamán következik be a változás, mint Mexikó és Brazília

esetében. Ezen kívül vannak még területek, ahol a válsághelyzet a mai napig határozatlan kimenetelű, például az Andok vidékén. Végül pedig, Paraguay és sok karibi ország esetében a félgymati struktúrához való visszatérés figyelhető meg, mivel ezek a társadalmak századunk folyamán újra imperialista hatalmak fennhatósága alatt léteztek, ahol a széles néprétegek körében a termelői viszonyok prekapitalista formái maradtak fent, ahogyan az Andok, Mexikó vagy Brazília északi részének jelentős területein is. A latin-amerikai irodalom nagy részét ez a történelmi feszültség határozza meg, amelyet nem is érthetünk meg az értelmiség helyzetének vizsgálata nélkül, a társadalom fejlődési folyamatán belüli feszült polarizáció szempontjából. A kultúrateremtő értelmiség kötéláncosként halad végig a múltat és a jövőt szembeállító parabolán, miközben igyekszik valamilyen módon összekapcsolni saját tevékenységét a társadalomban felmerülő történelmi alternatívákkal, és felveti, hogy megsemmisüljenek-e vagy fennmaradjanak-e a prekapitalista feudális struktúrák, és hogy milyen az elnyomott néprétegek helyzete, hogy átformálással kell-e integrálni ezt a réteget, avagy meg kell semmisíteni, és másfajta munkaerővel helyettesíteni, vagy a történelmi folyamatot fékező imperialista hatalmak állandó jelenlétével ellensúlyozni. Ehhez a problémakörhöz kapcsolódnak a múlt század közepén született argentin száműzött szerzők (Echeverría, Sarmiento, José Hernández) alkotásai; a gyarmatosítók és a rabszolgatartók ellen harcoló kubai hazafiak és José Martí; a Mexikói Forradalom problémáit feldolgozó értelmiségiek, az akkori fiatal perui forradalmár generáció, akik közül kiemelkedik José Carlos Mariátegui életműve, és még sok más kevésbé intenzív, de nem kevésbé jelentős szerző, mint Icaza, Rómulo Gallegos, Lindo do Rego vagy a chacói háborúról és a bolíviai társadalmi harcokról szóló irodalom.

A gyarmati korszak örökül hagyott struktúrái és az azokat meghaladó új társadalom alapítása közötti terjedelmes időszak alatt már megtaláljuk a társadalom és a termelési rendszer átszervezésére irányuló első törekvéseket az úgynevezett „oligarchikus állam” létrehozásakor, amelyben átszervezik a nyersanyag kitermelésén és az ipari országokba való szállításán alapuló termelési szerkezetet, és ugyanakkor fenntartanak olyan prekapitalista típusú belső társadalmi rendet, mint Mexikóban Porfirio uralmát, a Río de la Plata vidékén a Roca-féle „Rezsime” vagy Brazíliában a rabszolgatartáson alapuló „arisztokratikus köztársaságot”. Ezek a jelenségek körül-belül 1870 és 1920 között jönnek létre, és teret adnak az olyan alkotásoknak, amelyek kapcsolódnak a főváros és az oligarchia feudális intézményeinek modernizálásához, és amelyek korlátozott formában ugyan, de részét képezik néhány kultúrateremtő szektornak, és rendelkeznek egy ornamentális, purista, az elfranciásodott, frivol szalonokhoz illő irodalommal, amely kimondottan mesterkéltséggel és dekoratív jellegű. Most nem célunk elemezni az első brazil és perui romantika idején megjelenő hűbérúri irodalmak ellentmondásait, sem az argentin, az uruguayi és a mexikói modernizmust vagy São Paulo század eleji akadémikus és modoros irodalmát, hiszen az irodalom-

tudomány egyik leginkább aktuális vívmánya éppen ezeknek a jelenségeknek a leghatározottabb átértékelése (J. Concha, A. Rama, F. Perus, R. Schwarz, A. Bosi, A. Losada). Elsősorban arra szeretnénk rámutatni, hogy Brazília és Peru esetében ezek a korpuszok különösen figyelemre méltóak, hiszen az első „nemzeti irodalmakról”, vagyis a Függetlenség utáni első szövegekről van szó, amelyek helyi beszédmódok és témák felhasználásával és egyfajta differenciált érzékenység tükrözésével társadalmuk irodalmának „születő” specifikusságát teremtik meg. Ennek ellenére ezek az irodalmak – Ricardo Palma, Gonçalves Días, J. Isaacs, Rubén Darío, Machado de Asís, Herrera y Reissig, Jaimes Freyre –, még ha a gyarmati örökség és az új társadalom között húzóódó feszültségre hivatottak is választ adni, a „modernitás” és az új kultúra határait meghúzzák az oligarchikus állammal kapcsolatban álló, új hűbérúri réteg szükségleteinél és követelményeinél. Ha ezeket az irodalmi korpuszokat úgy vizsgáljuk mint egy-egy kultúrát teremtő egyén társadalmi keretben végzett tevékenységének az eredményét, felfedezhetjük ezeket a funkcióikat, és ily módon értelmezhetjük, hogy milyen „különlegességet” sikerült formalizálni azokkal a nyelvezetekkel, amelyek a feudális oligarchiától való függésben és főképpen a néptömegekkel – rabszolgákkal vagy parasztokkal – való bármiféle kapcsolódást tagadva jöttek létre. Így egyszerre vitathatóvá válik, hogy a „nemzeti irodalmak” olyan egységet alkotnak, amelynek megszületése, kibontakozása és beérése kétszáz évig tartott, s amely egyfajta semleges talajt képezne egy önmagát felismerni és elfogadni képes „nemzeti” társadalom számára, ahogyan ezt olyan kiváló kritikusok fejtik ki, mint António Cândido. Társadalmi szempontból újra kell értékelnünk minden kulturális együtttest aszerint, hogyan kezelték, hogyan oldották meg a gyarmati struktúrából az új típusú társadalom kialakításáig tartó átmenet problémáit.

Az oligarchikus állam konszolidációja 1910–1920 körül befejeződik. Érdekesnek látszik, hogy a térség jó részén (Mexikóban, a Cono Sur Baktérítőtől délre eső területein, Brazíliában és néhány nemzeti társadalomban, mint például Peruban és Guatemalában) az értelmiség irodalmi és kulturális tevékenységét ugyanazokkal a kérdésekkel kapcsolja össze, amelyek felvetették a gyarmati világ felszámolását és az új társadalmi rend kialakítását, csak ez esetben a kérdés a belső hűbérúri oligarchiák elleni harcra merül fel, melyet a kapitalista világban kitört szocialista forradalmi hullám – elsősorban Olaszország, Németország és Spanyolország antifasiszta mozgalmainak – reményeihez kötődve, illetve az imperializmus ellen és a térség demokratizálásáért vívnak. A jelen tanulmány nem tekinti céljának, hogy azt elemezze, miként kapcsolódik a kulturális tevékenység az új társadalom létrehozásáért és a gyarmati, újgyarmati vagy egyenesen imperialista uralom formáinak megdöntéséért az egyes területeken vívott küzdelemhez. De jelezni szeretnénk, hogy az egyes területek szerkezeti és történelmi feltételeitől függően három típusú szociális és kulturális folyamat zajlik le. Egyrészt, azokon a vidékeken, ahol az úgynevezett „polgári forradalom” viszonylagos győzelmet aratott és kapitalista társadalmi viszonyrendszert juttatott

uralomra (ilyenek Mexikó és a Cono Sur Baktériótól délre eső részei), létrejön egy kulturális horizont, amely éppen ennek a folyamatnak az eredményeit elemzi és legitimizálását próbálja aláásni. Ezek nem kifejezetten forradalmár, hanem feleselő, haraggal teli irodalmak, amelyek a hivatalos ideológia ellen, sok esetben a néptömegek nevében lépnek fel. Figyelemre méltó, hogy a mexikói irodalomban azok a legjobb művek, amelyek a forradalom eredményeit negatívan állítják be (1940–1970.), és nem azok, amelyek a forradalmat legitimizálni igyekeznek. Ugyanígy a *Martín Fierrótól* (1872.) elkezdve létezik az oligarchikus berendezkedés elleni argentin irodalom, melynek későbbi folytatói A. Discépolo, A. Arlt, E. Martínez Estrada, legújabbán pedig Davis Viñas, R. Walsh, Osvaldo Bayer és Haroldo Conti. Másrészt, azokon a kisebb területeken, ahol egyfajta visszalépés megy végbe a kis feudális államszerkezet felé, amelyek kis diktatúrák pártfogoltjai és elnyomás alatt, félgymati sorban vagy közvetlenül észak-amerikai megszállás alatt szerveződnek (mint a közép-amerikai, a karibi országok nagy része és Paraguay), az emigráció, a megbukott forradalom, az új elnyomás, a történelmi visszalépés irodalmát találjuk. Ez az irodalom szoros összefüggésben áll például az andoki országokéval, ahol a meg nem valósított szociális forradalom okozza a kudarcélményt, mely egyszer s mindenkorra véget vethetett volna a még fennálló gymati függőségnek. Tehát ez a három fejlődési forma – vagy éppen a fejlődés hiánya, mint Peru esetében; vagy visszafejlődés, mint a Karib-térségben – egy közös domináns érzésbe torkollik: a XVIII. század végi értelmiség működését meghatározó történelmi feszültségből fakadó frusztrációba. Kizárólag ennek a csalódásnak, ennek a tátongó ürességnek, ennek a reményvesztettségnek körül-belül a Spanyol Köztársaság bukása után megerősödő életérzésnek a fényében érthető meg a csalódottság, a szorongás vagy a reménytelenség óriási irodalma, ahogyan J. Rulfo, A. Carpentier, G. García Márquez, Roa Bastos, a késői J. M. Arguedas, J. Revueltas, a korai C. Fuentes, M. A. Asturias és sok más szerző műveiben kifejezésre jut. Bennük létezik egyfajta irodalmi specifikusság, ami a hatalmas tematikai, műfaji és formai újításaikban található. Ugyanakkor kijelöli a latin-amerikai társadalom értelmezési látóhatárát is, amely a múlt felszámolásából és az új társadalmi rend alapításából adódó történelmi feszültség kialakulása óta felgyülemlett történelmi tapasztalatot dolgozza fel. Véleményünk szerint, e kulturális korpusznak tökéletes interpretációja csak akkor lehetséges, ha egységként kezeljük; ha termékeit a társadalomra és a három említett társadalmi tényezőre (az uralkodó osztályra, a néprétegekre, az imperialista vagy a külső forradalmi központokra) vonatkozó szociális gyakorlatként elemezzük, és más hasonló problémákat feldolgozó kulturális műcsoporttal hozzuk kapcsolatba, amelyeket ez az irodalom újra feldolgoz; vagy éppen ellenkezőleg, ha más hűbéri-oligarchikus egységekkel állítjuk szembe, amelyeket ezek az irodalmak megtagadnak és igyekeznek meghaladni.

Ennek a korpusznak egyik legérdekesebb értelmezése és szociális szempontú értékelése mégsem annyira az ugyanazon területeken található, korábbi irodal-

makkal való összevetése lenne, hanem a nyilvánvalóan különböző kortárs irodalmakkal történő szembeállítás, amelyek látszólag nem hozhatók összefüggésbe a történelemmel vagy a latin-amerikai társadalom feszültségeivel és ellentmondásaival. Az avantgárd kísérletezések során keletkezett jelenségekre gondolok (J. L. Borges, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, V. Huidobro, a brazil modernizmus), amelyek a szubjektív, tisztán képzeletbeli autonóm világ megteremtésére törekvő (J. C. Onetti, J. Donoso, J. Cortázar) vagy a szubjektív, nyelvi kísérletekkel operáló (Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera Infante) regényben folytatódnak, hogy csak néhány különböző műcsoportot említsek. Hogy világosan fogalmazzak, leszögezem, hogy a kortárs latin-amerikai irodalomban három irodalmi vonulat él egymás mellett, amely három különböző termelési módon alapul, s amely három különböző társadalmi gyakorlatot fejez ki, azaz három típusú relációt hoz létre önmagával, a társadalommal és a kultúrával szemben. Ez a három rendszer nemcsak eltér egymástól, hanem antagonikus ellentétben áll egymással, és a bennük levő irodalmi jelenségsorok teljesen különböző világokat ábrázolnak, melyekben az értelmiség önmagát és a valóságot alternatív módon értelmezi, mivel egyik kizárja a másikat. Hacsak az értelmező nem marad a felületes dilettantizmus szintjén, ha komolyan veszi az irodalom felvetését, és azonosul a világgal, amelyet J. L. Borges, J. C. Onetti, J. Donoso, E. Sábato vagy Cabrera Infante kínál, nem azonosulhat önfeledt örömmel A. Carpentier, Roa Bastos, J. M. Arguedas, J. Rulfo és G. García Márquez műveivel is. S legkevésbé teheti ezt a most utolsóként bemutatandó történelmi esemény bekövetkezése után, vagyis azután, hogy a Kubai Forradalom és intellektuális harcossága polarizálta az irodalomkritikát, mert olyan normatív intézményt kíván létrehozni, amely fenntartja a latin-amerikai társadalom kulturális horizontját és a társadalmi haladás elérése céljából közreműködik a legbotrányosabb ellentmondások feloldásában. Ez a váratlan esemény paradox módon nem fatalista, csalódott vagy reményt vesztett felfogásba épült be szervesen, hanem olyan, most bontakozó formákban nyilvánult meg, mint a dokumentum-próza (ennek egy példája az „elkötelezett” szerzők diktátorregényeinek bukást jósoló hangvétele, melyek majdnem két évtizeddel később jelentek meg). Ugyanakkor egészen más nézőpontba helyezte a társadalmat, lehetővé tette a szociális irodalom olyan felfogását, amely azt a múltat dolgozta fel, amelyiket a térség valamelyik részén végül lezár egy szocialista forradalom, és ily módon a pozitív jövőszemlélet átmeneti szakaszaként értelmezhetjük. És ha a kritikus elfogadja ezeket a történelmi-társadalmi paramétereket a jelenségek és irodalmi korpuszok értelmezésére, mit mondhat vajon arról az ahistorikus, szubjektív, arisztokratikus, a „nyelvvél” kísérletező másik regénytípusról, amely kizárólag túl akar lépni a keserű történelmi tapasztalatokon és majdhogynem skizofrén befelé fordulás segítségével próbálja elfelejteni a társadalmi ellentmondásokat – mint J. Donoso kiemelkedő életművében –; vagy amelyik a nyelvi kísérletezésben a pusztán formai és szubjektív szabadságot keresi, vagy amelyik a szkepticizmust mint bölcsességet vé-

delmezi és kizárólag gondolati sémák hatásos felépítésére korlátozódik, mint Borges néhány gondosan kidolgozott fikciója? Hogyan nyilatkozhatunk a melodramatikus, banális tartalmú irodalomról, amelyben technikai ügyessége ellenére felfedezhetjük a fogyasztói piac problémamentes közönségének szánt kosztumbrista és fatalista vonásokat, mint például Vargas Llosa, C. Fuentes és M. Puig legfrissebb műveiben? Nem szándékozom most belemenni abba a vitába, amely éppen az irodalmi korpuszok kijelölése, a latin-amerikai társadalom által megélt történelmi feszültséggel való kapcsolatba állításuk és a szociális gyakorlat termékeként történő, a társadalomra vonatkoztatott interpretációjuk után merülhet fel. Csupán azt szeretném megmutatni, hogy e fogalomrendszer váza és a kutatás egyre összetettebb tárgyának folyamatos felépítése az ilyen fajta értelmezéshez szilárd alapot nyújtanak. Reméljük, hogy tudományos komolysággal vitatkozhatunk majd a latin-amerikai „*irodalmak*” – és nem „*irodalom*” – különleges jellemzőiről, és aktívan válaszolhatunk a felvetéseikre, együttműködhetünk velük azért, hogy egyre tágítsák – vagy egyre inkább leszűkítsék – azt a kulturális látókört, amelyen belül a társadalmak megérthetik önmagukat és értelmezhetik történelmi fejlődésük lehetőségeit.

Nem kerüli el a figyelmemet az sem, hogy az előző megfogalmazásaim olyan formában, ahogy leírtam őket, elfogadhatatlanok. Elfogadhatatlanok tudományos szempontból, hiszen nem olyan hipotézis részét képezik, amely magában foglalná saját igazolását. Elfogadhatatlanok materiális szempontból is, hiszen olyan elemzések esetében, amelyeknek kiindulópontja éppen az, amit fel kellene tárniuk egy kitaró megismerési folyamat és saját feltevéseik kritikája során, nem kell igyekezni annak a kérdésnek a megválaszolásával, amelyre már megvannak a válaszok. Végül pedig saját oktatói tapasztalatom meggyőződött arról, hogy ezek a javaslatok szó szerinti értelemben is hamisak, vagyis olyan szisztematikus-absztrakciós szinten mozognak, ahol túlságosan is könnyű a szerzők, a művek és az irodalmi jelenségek elemzést megelőző „besorolása”. Ha az utóbbi években munkahipotéziseim közérthető előterjesztése nehézségekbe ütközött, annak oka nem abban keresendő, hogy rejtegetni akartam volna őket, hanem abban, hogy tapasztalatom szerint nem helyesen értelmezik őket. Ha például fel akartam hívni a figyelmet arra, hogy szükséges lenne előzetesen meghatározni olyan tág korpuszokat, mint a „Río de la Plata-i szubjektív regény”, és később összevetni őket előző műcsoportokkal (például az „oligarchikus irodalommal”) vagy párhuzamos korpuszokkal (mint a „perui *indigenista* regény”), mégpedig abból a célból, hogy megtanuljuk, hogy kell a jelenség további szintjeit kidolgozni, illetve hogy gyakoroljuk, milyen formában lehet tagolni a társadalmat és a történelmet, azzal találtam magam szemben, hogy a jelenség tudományosabb és kritikusabb szemléletére való ösztönzés helyett, a hallgatóság úgy értette, hogy valamiféle receptet kapott a reakciós és a haladó irodalmak megkülönböztetésére. A szándékom tehát az efféle leegyszerűsítések kiküszöbölése volt. Reményeim szerint az itt bemutatott tudományos módszer és társadalmi indíttatású kutatás illusztr-

ratív példáit nem fogják más kontextusban idézni, sem pedig egyes művek vagy szerzők értékelésére „felhasználni” anélkül, hogy figyelembe vennék a vonatkozó tudományos modelleket és módszereket: felvetéseim nem következtetések levonására, hanem a kutatás megszervezésére tesznek javaslatot; nem választ adnak, hanem kérdést tesznek fel, melynek megoldása a tudományos kutatómunka kell, hogy legyen.

(Alejandro Losada: Para un proyecto de historia social de la producción cultural en América Latina 1780–1970. = Hueso Húmero. Lima, 1980. 4. 36–47.)

(Fordította: Menczel Gabriella)

HERNÁN VIDAL

A függőség elmélete és az irodalomkritika

A jelenlegi latin-amerikai politikai, társadalmi és gazdasági válság sürgetően megkívánja, hogy amikor szemrevételezzük a térség irodalmi tanulmányait, jobban tudatában legyünk, hogy mit jelent az irodalom mint történelmi jelenség. Ezért meg kell vizsgálnunk, hogy el lehet-e jutni intratextuális vizsgálati módszerekkel olyan nézőpontokhoz, amelyek szervesen összekapcsolják a belső szerkezeti összefüggéseket a társadalmi háttérrel. Semmiképp sem vonom kétségbe, hogy ezek a vizsgálati módszerek hozzájárultak az irodalomkritika tudományos megalapozásához. Azonban ha figyelembe vesszük a szöveg történelmi jellegét, szükségszerűen arra a következtetésre jutunk, hogy a formalista elemzés a kritikai vizsgálódásnak egyik, de nem egyetlen módszere, amelyet nagyobb – esetünkben társadalmi-történelmi – vizsgálati keretbe kell helyeznünk. Úgy gondolom, hogy a latin-amerikai történelem elkerülhetetlen nyomására szükségessé vált, hogy az irodalomkritika megtanuljon az irodalmi szöveggel kapcsolatosan új kérdéseket felvetni, és következésképp megújítsa meglévő kritikai módszereit és növelje hatékonyságukat. Például véleményem szerint ma már nem lehet egyetlen mű formai sajátosságairól háromszáz oldalas doktori disszertációt írni.

Ha az irodalmat történelmi jelenségnek tekintjük, kétféle vizsgálódási lehetőség adódik: az egyik ismeretelméleti, a másik pedig a kultúrának mint társadalmi terméknek a globális értelmezését feltételezi.

Még ha az elemző figyelmét ez el is kerüli, az intratextuális megközelítés idealista vagy agnosztikus magatartásához vezet a valósággal és annak megismerési lehetőségével szemben. Az a döntés, hogy a tanulmányozott szöveg értelmező elemzése nem lép túl a nyelvi szerkezetek vizsgálatán, tudatosan korlátozza az irodalmi tárgygal kapcsolatban felmerülő kérdések és a rájuk adott válaszok körét. Ráadásul ez olyan hozzáállás, mintha egy szellemi megjelenési formát konkrét társadalmi anyagiságától elszigetelten szemlélnénk. Másrészt, ha elfogadjuk azt az állítást, hogy az irodalmi művek a kollektív tudatban vagy tudatalattiban egyéni érzékenység szerint létrejövő világképek, konkrét kapcsolatuk a társadalommal homályossá és megfoghatatlanná válik. Épp ellenkezőleg, sokkal helyesebb és közelebb áll a társadalmi-történelmi vizsgálathoz az a kritika, amely a mű formai jellemzőinek tanulmányozásából indul ki, és ezeket úgy fogja fel, mint a térben és időben konkrétan megnyilvánuló emberi cselekedetek, a személyes és a személyeset meghaladó motivációk, továbbá olyan eszközök, értékek, eszmék, nézetek és fogalmak képzeletbeli tükrét, amelyeket azok az emberek használnak és teremtenek meg, akik társadalmuk és életterük átalakításáért és fejlődéséért

küzdenek. Ez a képzeletbeli tükör a már létező társadalmi valóság újrateremtése, mégpedig összhangban a történelem során felhalmozódott technikai eszközökkel és a különböző műfajok követelményeivel. Ez az irodalom materialista ismeretelméleti átfogalmazását jelenti, amihez ezzel egyidőben egy általános modell kidolgozására van szükség, amely leírja, hogy az emberek hogyan kerülnek be az említett társadalmi viszonyokba. Ezen a téren mérhető fel, hogy mivel járult hozzá a függőség elmélete a latin-amerikai irodalomkritikához.

A függőség elmélete a latin-amerikai történelem ilyen általános modelljét nyújtja. Ez az Egyesült Nemzetek Latin-Amerikai Gazdasági Tanácsa (CEPAL) tanulmányainak eredményeként jött létre. Az 1960-as évtized kapitalista modernizációjával kapcsolatos várakozások kudarcának köszönhetően néhány társadalomtudós – többek között Fernando Henrique Cardoso, Osvaldo Sunkel, Enzo Faletto, André Gunder Frank, Theotonio dos Santos, Aníbal Quijano – szembenézett a kapitalista nagyhatalmak ideológiai, politikai, szociális és gazdasági befolyásának problémájával, amely Latin-Amerika történelmét meghatározó tényező. Kritikus szemléletük eredményeként eljutottak a társadalmi berendezkedésről és az imperializmusról szóló marxista–leninista elméletek felhasználásához és alkalmazásához.

Marx hatására a latin-amerikai társadalmakat olyan szerves egészként tanulmányozták, amelyet a különböző szerkezeti szinteken dialektikusan átszőnek az osztályok, a társadalmi viszonyok, a politikai intézmények és egy-egy speciális termelési módon alapuló ideológiai rendszer. Az imperializmus szerkezetének lenini jellemzéséből kiindulva a Latin-Amerikában kialakult társadalmi berendezkedéseket függő társadalmakként definiálták. Ez azt jelenti, hogy gazdasági, társadalmi, politikai és ideológiai szerkezeti változásuk dinamikáját nem a lakosság belső szellemi és anyagi szükségleteinek kielégítése mozgatja, hanem azoknak az idegen hatalmaknak a rájuk erőltetett igényeinek és szükségleteinek a teljesítése, amelyek gazdasági, politikai és katonai befolyásuk alá vonták őket. Ezért Latin-Amerika történelme nem más, mint annak krónikája, hogyan rendelték alá ezeket a területeket és társadalmakat a spanyol és a portugál kereskedelmi tőke céljának, a XIX. században a brit hegemonia alatt megszilárduló kapitalista rendszernek, jelenleg pedig elsősorban az Egyesült Államok-beli multinacionális konglomerátumoknak.

Ez az alárendelés olyan gazdasági és politikai transzfermechanizmusok kialakítását jelenti, amely a Latin-Amerikában kollektíve megtermelt javak nagy részét az anyaországokba juttatja. A függőség elmélete a társadalommal kapcsolatban kifejti, hogy a földrész történelmi változásait a különböző társadalmi osztályok harca jellemzi, akár olyan szövetségek megkötéséről van szó, amelyek elősegítik, hogy ezekbe a nemzetközi gazdasági-politikai rendszerekbe beilleszkedjenek, akár az efféle integráció módosítását vagy elutasítását célozzák. A termelőeszközök fejlődésével kapcsolatban megállapítja, hogy a kontinens területi kijelölését – a városok, a kikötők, a kommunikációs és terjesztőhálózatok, a me-

zőgazdasági, a bányászati, az ipari övezetek elhelyezkedését, létesítését és megszervezését – az határozza meg, hogy a külföldi konzorciumoktól függő nemzeti termelés milyen mértékben szolgálja az idegen tőke által ellenőrzött bel- és külföldi piacot. Ideológiai szinten megvizsgálja, hogy a tudományos, a technológiai, a jogi, a politikai, a vallási és a művészeti diskurzusok átültetése az anyaországból elősegíti vagy gátolja a nemzeti lakosság érdekeit szolgáló termelést, elosztást és kulturális fogyasztást. Ez a függőség olyan színteret teremt, amelynek határain belül a latin-amerikaiak szabadon döntenek arról, hogy az imperialista vonzással szemben hogyan alakítják ki saját osztályszempontú távlataiknak és érdekeiknek megfelelő nemzeti kultúrájukat. A fent kifejtett terminusok szerint értett irodalom elkerülhetetlenül tükrözi a függőség struktúráit a különböző területeknek, országoknak, csoportoknak, irodalmi műfajoknak és hagyományoknak megfelelő áttételekkel. Tudatosan vagy tudat alatt a témák, a motívumok, a képek és a metaforák használata beleivódik azokba a küzdelmekbe, amelyek a függőség létrehozására, folytatására, stabilizálására vagy leküzdésére irányulnak, vagy épp – mint Kubában – egy igazi történelem megteremtésére, amelyben majd e társadalmak közös munkájuknak gyümölcseit maguk élvezik, amitől emberibbé lesz az emberi társadalom.

Ezen a kereten belül – és ezt az intratextuális elemzéssel alátámasztva és egészítve – különböző irodalmi kutatási lehetőségek nyílnak. Csak néhány példát említek. Tipológiát lehetne felállítani arról, hogy a latin-amerikai írók hogyan határozzák meg magukat az anyaország vagy – országok képviselte „univerzalizmus” tekintélyével szemben (például Güiraldes és Cortázar szinte úgy beszélnek párizsi tartózkodásukról, mint az argentin és latin-amerikai kultúrát kiteljesítő misztikus tapasztalatról). Fel lehetne tární a létrehozott metaforarendszereket, hogy bemutassuk a függőség térbeli relációit (a fontosabb városok negyedeit, ahol az anyaországból importált termékeket mutatnak be vagy árulnak, s olyan mágikus tulajdonságokkal ruházzák fel őket, hogy akik felkeresik azokat a városrészeket, metafizikai átalakulásokon esnek át, ahogy ezt Roberto Arlt elbeszélő művészete tanúsítja). Tanulmányozni lehetne az importált irodalmi és filozófiai elméletek átvételét, alkalmazását és funkcionális használatát, abból a szempontból, hogy mennyire képesek felismerni, felfogni, magyarázni a kontinens valóságát és képesek-e hatást gyakorolni rá (például a gyarmati korszakban a skolasztika, az arisztotelizmus és a gongorizmus hatása). Fel lehetne tární az irodalmi szerkezetek és az osztályszempontú gazdasági-politikai elgondolások kapcsolatát (például az epikus műfaj visszatérése a merkantilizmus és a szabadkereskedelelem korszakában mint a hódítás és a nemesfémek, az élelmiszerek és a nyersanyagok kivitelét szolgáló területi fejlesztés folyamánya). Meg lehetne vizsgálni, hogy az állam hogyan támogatja és terjeszti a művészeti formákat a kapitalista modernizáció propagandájának keretében (az 1940-es, 1950-es évtizedek importot helyettesítő iparosítási korszakában a minisztériumi és egyetemi szervezetek keretein belül létesített közeposztálynak szóló színház jelensége). És

elemezni lehet az avantgárd irodalmi technikákat mint a kapitalista modernizációs korszakok okozta társadalmi szerkezeti torzulásoknak a tükörképét (a XIX. század végén és a XX. század elején megszilárduló imperializmusnak megfelelő naturalizmust; a XX. század második felétől a legfejlettebb latin-amerikai gazdaságok fogyasztói beállítottságával szemben fellépő szürrealizmust). E feltevések értelmét úgy lehetne összefoglalni, hogy a függőség elmélete a nagyhatalmi befolyások korszakokba sorolását és szerkezeti megértését eredményezte, mégpedig úgy, hogy az intratextuális elemzés eredményei gyorsan alkalmazhatók rájuk és társadalmi jelentésük kiegészíthető az irodalom kettős premisszájának alapján, miszerint az irodalom a különböző társadalmi osztályok szociopolitikai gyakorlatának egyszerre tükré és terméke.

Főlöszlegesen megismételni, hogy a függőség elmélete mint a latin-amerikai kultúra egységként való megértésére irányuló törekvés, politikailag demokratikus és haladó szellemű az imperialista uralommal szemben, bár nem szükségszerűen az a belső kapitalista uralommal szemben. Szükségszerű tehát, hogy felhívjuk a figyelmet a különbségekre és vitatható pontokra. Annak ellenére, hogy az elmélet az imperializmus és a társadalmi berendezkedések marxista-leninista elvein alapul, néhány szerző úgy alkalmazza ezeket, hogy figyelmen kívül hagyja, hogy ezek eredetileg a proletariátus ideológiai fegyverei voltak az osztályharcban. A proletariátus mint a szocialista átalakulásért küzdő tényező eltűnik vagy szerepe homályossá válik, és helyébe a középrétegek lépnek, akik a sikeres kapitalista modernizáció előmozdítói olyan népi erők mozgósításával, amelyek a „nemzeti megerősödést” szorgalmazzák a multinacionális konglomerátumokkal szemben.

Ez a gondolatmenet a nagyhatalmi tőkével összefonódó monopolista burzsoázia fenyegetésében élő kispolgári és nacionalista polgári rétegek belső ellentmondásainak tulajdonítható. Ezek a polgári rétegek szükségszerűen egyszerre harcolnak a nagytőke ellen, és törekednek a nemzeti proletariátusok feletti uralmuk fenntartására. Már tudjuk, hogy érvelésükből a weberi ideális kapitalizmus nosztalgikus képe rajzolódik ki, amely azonban nem valósulhatott meg és nem szilárdulhat meg a nagyhatalmi kapitalizmus mindent elnyelő erejével szemben, amely a helyi polgárságot kiszorítva kisajátítja a nemzeti gazdaságok legdinamikusabb ágazatait. Talán ennek köszönhető, hogy néhány szakembernél a függőségi kapcsolatok anélkül, hogy a nemzeti proletariátus burzsoá kizsákmányolását mélyebben megvizsgálnák, egyszerű földrajzi kapcsolatokként jelennek meg, amelyekeken keresztül a kizsákmányoló ország a nemzeti jólét kárára kiszívja a gazdasági felesleget. Ha felismerik az osztályellentéteket, ezeket kizárólag funkcionális módon közelítik meg, azonos súllyal képezik az empirikus leírás tárgyát a hatóerők, a célok, az akadályok, a szövetségesek és az ideológiai kifejezés, és nem ismerik fel a proletárharc minőségi megkülönböztető jegyét.

A kizsákmányolás fogalmának eltörlése, ami a termelőeszközök magántulajdonán alapuló társadalmi formációk központi belső kategóriája, súlyos következményeket von maga után az irodalom társadalmi-történeti megközelítésében.

Ebből a megközelítésből alapvetően hiányzik az irodalomkritikának az a képessége, hogy a hegemónikus ideológiákat kifejező irodalom tanulmányozása során leleplezze a hamis mítoszokat. Részben az előző gondolatok ismétlése, hogy az ideológiák (mint az irodalom) a konkrét társadalmi viszonyok képzeletbeli ábrázolásai, amelyeket a társadalmat alkotó különböző csoportok hoznak létre, intézményes keretek között, amely biztosítja a munkaerő kizsákmányolásának újratermelési feltételeit egy hatalmi szektor érdekében, amely közvetett módon az egész társadalmat haszonhoz juttatja. Az irodalmat tehát nemcsak úgy kell tanulmányoznunk, mint a különböző ellentétes érdekű csoportok által kidolgozott világkép megformálódását, hanem mint egy munkaerő-kizsákmányoló rendszer fennmaradását célzó és/vagy azt igazoló okfejtést. Tehát, ha nem ismerik fel a társadalmi elidegenedés mechanizmusainak eltörlésére szerveződött proletariátus politikai tevékenységét, lehetetlen az irodalmi formáknak mint ehhez a felszabadításhoz vezető vagy ezt késleltető eszközöknek a mélyére hatolni.

Végezetül, a függőség elméletének kidolgozói mindezen kifogások ellenére irodalomkritikai szempontból említésre méltó lépést tettek. Megalkottak egy átfogó történelmi modellt, és a történelmet az alapján osztották korszakokra, hogy a latin-amerikai társadalmak belső és külső szociopolitikai tényezői hogyan határozzák meg a nagyhatalmi kapitalizmus paramétereibe való beilleszkedést. Továbbá tapasztalati anyagot gyűjtöttek a nagyhatalmakra jellemző folyamatok működéséről, amelyet a latin-amerikai kultúra marxista és nem marxista kutatói egyaránt felhasználhatnak.

(Hernán Vidal: Teoría de la dependencia y crítica literaria. Ideologies and Literature. 3. 1980. 13. 116–121.)

(Fordította: Révész Enkratisz)

Európa-központúság – anti-Európa-központúság a latin-amerikai és az európai irodalomelméletben

A kultúra tudományaiban – az irodalomtudományban, az esztétikában, a kulturológiában stb. – a sematizmus számtalan és nagyon különböző formában nyilvánult meg. Elegendő felidézni a „jelenközpontúság”, a „múltközpontúság”, illetve a „költészetközpontúság”, és a „regényközpontúság” irodalomelméleti fogalmakat éppen úgy, mint a „realizmusközpontúság”, az „irodalomközpontúság” vagy a „képzőművészet-központúság” általános esztétikában használatos terminusokat. A különböző nemzetiségű és számos szakterületet képviselő szerzőnek köszönhetően – köztük sok latin-amerikai irodalomtudós és esztéta is van – mára világossá vált, hogy ezeknek az irányzatoknak térben és időben történő kiterjesztése nem más, mint néhány ország és nép kultúrájából levont általánosításoknak a mechanikus átültetése más országok és népek valóságára. Az irodalomtudományban, az esztétikában, a művészettörténetben és a kultúra többi tudományában, a kategóriáknak és a szabályszerűségeknek ez a fajta jogtalan extrapolációja vagy általánosítása *elsősorban nyugatközpontúsággként* vagy még pontosabb kifejezéssel: *euroamerika-központúsággként* jelentkezett. Szükséges az „elsősorban” határozószót kiemelni, ugyanis olykor elfelejtjük vagy nem tudjuk, hogy az említett tudományokban gyakran megnyilvánul egyfajta Ázsia-központúság, Afrika-központúság vagy más területi „központúság”.

Mindazonáltal, ha ilyen szempontból vizsgáljuk meg az ide vonatkozó diszciplínák bőséges irodalmát, megállapíthatjuk, hogy sokszor a „perifériára” szorítottak között nemcsak Ázsia és Afrika található meg, hanem Latin-Amerika, de még Kelet-Európa és Kanada (vagy esetenként egész Észak-Amerika) is. Ezzel magyarázható, miért is értelmezhető nehezen az oly gyakran használt „Európa-központúság” szó, ami fátyolként teszi homályossá a dolog lényegét. A mi Latin-Amerikánkban Roberto Fernández Retamar volt az, aki felismerte, hogy az irodalmi tanulmányokban tárgyalt „Európa-központúság” feltételezett megnyilvánulásai valójában szinte mindig a *Nyugat-Európa-központúság* megnyilvánulásai, mert ilyen sematikus extrapolációkban a kelet-európai irodalom az esetek többségében ugyanolyan periférikus sorsra ítéltetett, mint a latin-amerikai irodalom.¹ S nem kevesen vannak azok a kelet európai irodalomtörténészek és teoretikusok sem, akik a szovjet komparatista Irina Neupokovához

¹ ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana, Casa de las Américas 1975. 61–65.

hasonlóan már kimutatták és kritizálták nyugati kollégáik műveiben az ilyen természetű jelenségeket.²

Ezt az irányt követve, részünkről hozzátehetjük, hogy ez a Nyugat-Európa-központúság gyakran nem más, mint pusztán franciaközpontúság. A sok lehetséges példa közül elegendő itt kettőt említenünk, a híres német irodalomtörténész, Ernst Robert Curtius, illetve a lengyel marxista teoretikus, Henryk Markiewicz munkáját. Curtius felismerte, hogy a francia komparatiztika (és főként Van Tieghem) eltorzította az 1500-as évtől számított európai irodalmak történetét azzal, hogy erőszakosan beszorította őket a francia irodalom fejlődésének egy szűk és absztrakt sémájába;³ míg a másik szerző kimutatta, hogy a naturalizmust definiálók gyakran egyfajta „zolaizmus”-ra redukálják azt, elzárva ezzel az utat az angol vagy az orosz naturalizmus megértése előtt.⁴

A neologizmusok és a kellemetlen ismétlések elkerülése végett a továbbiakban az „Európa-központúság”, az „Európa-központú” hagyományos terminusokat és azok derivátumait a következő megszorításokkal használjuk: ezentúl az „Európa-központúság” említésekor olyan irodalmi és esztétikai fogalomra utalunk majd, amely a „központ” szó általánosításait egyszer az európai és észak-amerikai, másszor pedig kizárólagosan a nyugat-európai irodalmakra és művészetekre vonatkoztatja, ezzel egyidejűleg viszont a világ fennmaradó irodalmait és művészeit a perifériára szorítja. A fogalom ilyen területi behatárolása, amire majd utalnak későbbi megjegyzéseink, egyáltalán nem jelenti azt, hogy nem ismerjük el a tágabban vagy szűkebben értelmezett „központúságok” értékét – ez nyilvánvaló különböző esetekben –, amelyek részben – többek között a nyugat- és franciaközpontúság – vagy pedig teljes egészében átszövik Európát.

Talán még ma is szükséges hangsúlyoznunk, hogy az Európa-központúság nem kizárólag az európai és az észak-amerikai kutatók és kritikusok munkáiban van jelen, hanem megtalálható a keleti tudományos és kritikai írásokban is – ahogyan ezt a szovjet orientalista Nyikolaj Konrad megállapította –, továbbá az afrikai és a latin-amerikai munkákban, amint ezt kontinensünk több szerzője is kifejtette.

Másrészről viszont nyíltan el kell ismernünk, hogy a marxista irodalomtudomány és esztétika, noha elvben ugyanolyan ellenséges a sematizmussal, mint az empirizmussal szemben, mégsem mentes az Európa-központú sematizmus vonásaitól; miközben bőven voltak nem marxista irodalomtudósok és esztéták, akik különös figyelemmel ragaszkodva az empirikus adatokhoz, kidolgoztak egy koncepciót, ami nemcsak hogy elvetette a fenti sematizmust, hanem még programszerűen szembe is helyezkedett vele (ilyen például az ismert francia komparatista és orientalista, René Etiemble esete is). Viszont azt is el kell ismerni, hogy az Európa-központúság legradi-

² IRINA G. NEJUPOKOJEVA: *Isztorija vszemirnok literaturi. Problemi szisztemnovo i sztavnyityelnovo analiza.* Moszkva, Najuka 1976. 54–58.

³ ERNST ROBERT CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, Francke 1954. 274–275.

⁴ HENRYK MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései.* Budapest, Gondolat 1968.

kálisabb kritikusai között kimagasló marxista tudósok is voltak (mint például a szovjet komparatista Viktor Zsirmunszkij és Nyikolaj Konrad). A következőkben egy világos példával szeretnénk illusztrálni ezt az ellentmondásos helyzetet.

Stanislaw Ossowski, a kitűnő lengyel empirista művészet- és kultúrszociológus 1936-ban felhívta a figyelmet arra, hogy „a művészetfilozófia, vagy amit általában művészetelméletnek nevezünk, alapjában véve európai művészetelmélet”, és hogy „amikor az esztétika vagy a művészettudomány állításait általánosítjuk minden művészi alkotásra és annak minden eszközére is, akkor amennyiben csak az európai tradíció által közvetített anyagokra korlátozzuk magunkat, az eredmény nem egy esetben kudarc lesz”. Konkrét példákkal illusztrálva Ossowski hozzátette: A művészet különböző osztályozásai, melyek célja az általánosítás, a legjobb esetben is a hagyományos európai művészet osztályozásai. Jellegének viszonylagossága akkor válik nyilvánvalóvá, amikor összehasonlítjuk a hindu vagy a kínai művészetelmélet osztályozásaival. Egy kínai nevetségesnek tartaná, ha valaki azt állítaná, hogy a festészet a statikus művészeti ágakhoz tartozik, „amelyek nem fejlődnek az időben”, mint ahogyan azt az európai művészetelmélet tartja. Egy kínai nagyon jól tudja, hogy a hatalmas képi műalkotások göngyölítettek, vagyis úgy kell őket nézni, mint a kínai költeményeket olvasni: fokozatosan bontakoznak ki a tekercs egyik feléből, hogy a következő pillanatban eltűnjenek a másikban, oly módon, hogy a kép folyamatosan jelenik meg a szemünk előtt, s minden egyes pillanatban csupán egy bizonyos részletét látjuk, és pontosan ez a „képnek időben történő ki-fejlődése” eredményez sajátos kompozíciós problémákat.⁵

Ugyanakkor még néhány évtizeddel később is az egyik legjelentősebb szovjet marxista esztéta, Mojszei Kagan, amint fő művében, *A marxista-leninista esztétika alapjaiban* a művészet morfológiáját vizsgálja, megkülönböztet térbeli vagy statikus, időbeli vagy dinamikus-folyamatos és tér- és időbeli művészeti ágakat; ezáltal ő is elköveti az Európa-központúság szokásos hibáját, azt, hogy nem számol a kínai festészet sajátosságával, a festészetet általában véve, mindenféle fenntartás nélkül, a kizárólag térbeli, statikus művészetek vezető ágának tekinti, amelyet a grafika, a szobrászat, az építészet és az iparművészet elé helyez.⁶ Úgy tűnik, ezzel a hibával a szerző nemcsak a kínai festészet ellen vétett, hanem általában a festészet ellen. Így hát, amit első látásra az összehasonlító vizsgálat során a kínai festészet kizárólagos sajátosságnak vélt, elvezethette volna a képi művek befogadásának időbeliségéhez (különös hangsúlyt helyezve a kínai festészetre), ami egy olyan általános szabály, amely gyakorlati bizonyítást nyert, amint arra már 1943-ban utalt is az ismert cseh esztéta, Jan Mukařovský az *Intencionalitás és az intencionalitás nélkülség a művészetben* című tanulmányában.⁷

⁵ STANISLAV OSSOWSKI: *Dziela*, I. (U podstaw estetyki). Varsó, PWN 1966. 358.

⁶ MOJSZEJ SZAMOJLOVICS: *A marxista-leninista esztétika alapjai*. Budapest, Kossuth Kiadó 1978. 230.

⁷ JAN MUKAŘOVSKÝ: *Zamernoszty a nezamernoszty i umenyí.* = J. M.: *Sztudije z esztyetyiki*. Prága, Odeón 1966.

Művében Kagan tanújelét adja annak, hogy nem elméleti problémaként és tényként fogja fel a dolgot, holott azt teljesen egyértelműen látta és jelölte meg egy másik jelentős marxista honfitársa, a szintén irodalomelméleti kutató Jurij Borev. Néhány éve ez utóbbi a következőt írta:

„Mindamellet az európai esztétika kategóriái és művészeti kritériumai gyakran használhatatlannak bizonyulnak a trópusi afrikai népek művészeinek tanulmányozására. Előre fel kell vetni és meg kell oldani egy idevágó elméleti problémát, mégpedig az európai, az afrikai és a keleti népek esztétikai kategóriáinak megfeleltetését és kölcsönös alkalmazhatóságát.”⁸

Tekintettel egyes latin-amerikai tanulmányok félreértéseire és hibáira, amelyek az Európa-központúság fogalomnak irodalomelméleti kérdésére vonatkoztak, véleményünk szerint elengedhetetlen minél előbb különbséget tenni szigorúan vett módszertani, illetve elméleti síkon értelmezett Európa-központúság között. Az első nem más, mint általánosítások megállapítása és bizonyítása az európai (és észak-amerikai) anyagra szorítkozva az egyetemes érvényesség igényével, aminek számos oka is lehet, melyeket itt felsorolunk:

1. A nem európai irodalmak rendelkezésre álló anyagának szűkös volta (ahogy ez jellemezte a keleti irodalmakat is a XX. századig).

2. Az ezekre az irodalmakra vonatkozó hiányos tudományos ismeret és a róluk szóló történeti – de még inkább elméleti – tanulmányok részleges vagy teljes hiánya (nemcsak Európában, de még az adott országban is, sőt gyakran ez utóbbiakban még inkább).

3. A fizikai lehetetlensége annak, hogy egyetlen egy kutató vagy akár egy kis kutatócsoport is alaposan ismerje a főbb irodalmakat a föld különböző területein és a történelem különböző korszakaiban írott irodalmaknak legalább a fontosabbját (napjainkban okkal tarthatjuk utópisztikusnak azt a kutatóprogramot, amelyet René Etiemble javasolt az Európa-központúság kiküszöbölésére, nevezetesen olyan intézmények létrehozását, amelyek mindegyike tizenöt–húsz különböző irodalmakra szakosodott tudóst foglalkoztatna, s amely mindegyikében legalább egy tucat nyelven beszélnének).

4. Az „a priori” kulturális, esztétikai és irodalmi okok,⁹ azaz a kutató személyes ismeretei, tapasztalatai és ízlésvilága, amelyekre élete során tesz szert, s amelyek befolyásolják az „idegen” irodalmi tények befogadását, és azokban vagy csak a „saját” irodalmában is meglévő tényeket engedik meglátni, vagy arra készítetik, hogy saját irodalmának jellemzőit vetítse rá azokra, s ezáltal mindkét esetben felesleges ismétlődéseket hoz létre az elméleti általánosítás érdekében.

5. Az irodalmi egység tézisének apriorisztikus és sematikus kezelése a következő csalóka érvelésben: amennyiben létezik egységesség az irodalomban, akkor

⁸ JURIJ BOREV: Teorii, skolü, koncepcii – Kriticseszkiye analizü. Moszkva, Najuka 1975. 93.

⁹ MARIA GOLASZEWSKA: Zarys estetyki. Krakkó, 1973. 48–49.

egy területi vagy regionális, sőt nemzeti irodalom általános szabályai és kategóriái is érvényesek a világ többi irodalmára, és végül:

6. Egy meghatározott társadalmi osztály ideológiai elfogultsága szükségleteivel és érdekeivel összhangban – a nagy kapitalista gyarmatosítók imperialista burzsoáziája – adott történelmi-társadalmi körülmények között.

Amint látható, az Európa-központúság nem mindig hiba ezen a síkon, azaz nem mindig helytelen tudományos magatartás, hanem a teoretikus akaratan kívül álló, külső körülményekből bekövetkező „szerencsétlenség” is lehet, amelyekkel talán a kutató igyekezett is megküzdeni. Az is észrevehető, hogy a módszertani Európa-központúság nem mindig annak a módszertani perspektívának az eredménye, amit az imperialista burzsoázia hatalmi eszközöként használ, mint ahogy azt közöttünk is többen már helytelenül felvázolták és feltételezték.¹⁰

Értelmezzük most az Európa-központúságot elméleti síkon. Ez azt jelenti, hogy azoknak az európai régiókból származó általánosításoknak olyan egyetemes érvényességet tulajdonítunk, amelyek nem felelnek meg a nem európai irodalmak valóságának, s ennek csupán egy oka van: a módszertani síkon értelmezett Európa-központúság. Noha ez utóbbi, amint azt éppen megállapítottuk, csak bizonyos esetekben hiba, az elméleti síkon létező Európa-központúság ellenben mindig az lesz a tudományos igazság elleni vétség értelmében. Érvelhetnénk azzal, hogy ha ez így van, akkor a módszertani síkon látott Európa-központúság is mindig hiba, mivel az elméleti síkon létrejövő Európa-központúsághoz vezet. De az az igazság, hogy az nem mindig, nem szükségszerűen vezet ez utóbbi síkon az Európa-központúság hibájához. Ez pedig az irodalom egységessége miatt van így, hiszen minden nemzeti, területi és regionális különbség ellenére is a világ összes irodalma egyetlen és egyazon jelenség. Erre az állításra még a marxisták között sem lehet úgy hivatkozni, mint egy dogmatikus, apriorisztikus *deus ex machina* állításra, minthogy nem is lehet kiállni mellette a marxizmus nevében azzal az érveléssel, hogy „az irodalom (...) mint irodalom egységes”,¹¹ hiszen ez csupán egy *petitio principii*, ami a bizonyításhoz implicit módon természetesnek veszi, hogy a világ összes irodalma egyazon jelenség (irodalom), ami pontosan az, amit bizonyítani akar. A tudományon belül, ha különböző jelenségek egységességét kívánjuk megmutatni egy meghatározott szempont alapján, akkor meg kell állapítani a közös szabályszerűségek halmazának a létét. A világ különféle irodalmainak történeti vizsgálata lehetővé teszi, hogy megállapítsuk, mindegyikben vannak közös fejlődési szabályszerűségek, s ezek között megtalálhatók

¹⁰ GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA: *América Latina y la ciencia de la literatura*. = Unión La Habana, 1979. 4. sz. – A szerző a következőt állítja: „Hibája (mármost az Európa-központúságnak) abból ered, hogy egy mulandó metafizikai és ideológiai nézőpontra támaszkodik, melynek tudományos lehetőségeit gátolja az a valóság, amely az őt megteremtő imperialista burzsoázia uralmi eszköze volt és még ma is az.”

¹¹ G. R. RIVERA, uo. 53.

azok, amelyekre Nyikolaj Konrad is utalt: az irodalom *korpuszának* vagy összetételének történeti változékonysága; az a folyamat, amely során az irodalom határai körvonalazódtak és amely által függetlenné vált a filozófiától, illetve más tudomány- és művészeti ágaktól; olyan rendszerek jelenléte, amelyekben az irodalmi jelenségek összefüggésben állnak egymással; e rendszerek megformálásának, fejlődésének és megszűnésének a folyamata, illetve egyiknek a másikba való behelyettesítése; a helyettesítő és a helyettesített rendszerek összekapcsolódása a műfajok genetikai függőségének és kulturális örökségének a folytonosságán keresztül; a más irodalmakkal való kapcsolatok megléte; végezetül pedig az irodalom jellegének, formáinak és határainak változása a társadalmi szubsztrátum nagy történelmi változásainak megfelelően.¹²

Ha létezik ez az egység, semmi sem gátolhatja meg, hogy az egyes nemzeti, területi vagy övezeti irodalmakban ne csak az adott irodalom kizárólagos jellemzői, hanem az összes irodalomban meglévő közös sajátosságok is felfedezhetőek legyenek. Miért tételezzük fel, hogy a teoretikus csak arra képes, hogy a nemzeti, a területi és a regionális jellemzőket mindig tévesen egyetemes érvényességű sajátosságoknak tekintse, és ne vegye észre az adott irodalom egyetemes érvényű vonásait? Van-e bizonyíték arra, hogy elterjedt egy ilyen „általános iránti vak-ság”, és azt hogyan lehetne megmagyarázni?

Ám az a tény, miszerint az Európa-központúság módszertani síkon nem szükségszerűen vezet irodalomelméleti hibákhoz, még nem jelenti azt, hogy mentes lenne sokféle következménytől. Nevezetesen, a módszertani Európa-központúság több-kevesebb kockázatot rejt – a vizsgált anyag terjedelmétől, változatosságától és reprezentativitásától függően –, a tartós bizonytalanságot, az Európán kívüli anyag empirikus igazolásának és felülvizsgálásának a szükségességét éppen úgy, mint a javítások és cáfolatok lehetőségét. De az – s ez a legfontosabb –, hogy nem feltétlenül vezet irodalomelméleti tévedésekhez, ne fedje el előlünk azt a másik, nem kevésbé fontos és biztos tény, hogy gyakran mégis eredményez efféle hibákat.

Pontosan ezt az állandóan fennálló lehetőségét annak, hogy más irodalmak anyagának tanulmányozása alapvető módosításokat eredményezzen az egy vagy több európai irodalom anyagára épülő általános elméletben, éppen egy európai kutató használta ki, azért, hogy különleges, sőt egyetemes jelentőséget tulajdonítson az adott nemzeti nyelv és irodalom stilisztikájának, amit az európai teoretikusok nemigen vettek figyelembe. A magyar teoretikus és irodalomtörténész, Szabolcsi Miklós 1970-ben a következőket írta:

„Vajon van-e, lehet-e a magyarországi stilisztikai kutatásnak sajátos célja, sajátos profilja? Talán igen, s két szempontból is. Az egyik: a magyar nyelv sajátos természete, jellege, szabályai és kifejezési eszközei jelentősen

¹² NYIKOLAJ JOSZIFOVICS KONRAD: Zapad i Vosztok. Moszkva, 1966. 458–460.

módosíthatják az általános stilisztikának eddig elsősorban latin, germán és szláv nyelvekből levont példatárát, szabályait, megállapításait is.”¹³

S e lehetőség okán is, ami Démoklész kardjaként függ a módszertani Európa-központúság megannyi elméleti eredménye felett, jelenleg nehéz lenne megjósolni, még hányszor kell majd olyan szélsőséges és radikális ellenvetésekkel találkozunk, amilyeneket néhány éve Etiennele fogalmazott meg:

„Maga az a tény, hogy a japán irodalom olyan amilyen, egyetlen mozdulattal és véglegesen romokba dönti az eposzról és annak a regényhez fűződő viszonyáról szóló nézeteinket; s ugyanazzal a mozdulattal érvényteleníti azt, amit Lukács, majd később Goldmann elhamarkodottan kifejtettek a regényről.”¹⁴

Az irodalomelmélet területén az Európa-központúság elleni reakciók nagyon különbözőek lehetnek. Ilyen lehetne egy antagonisztikus Latin-Amerika-központúság, Afrika-központúság vagy Ázsia-központúság. Egy másik lehetne a saját nemzeti vagy regionális irodalom helyének részleges „visszaállítása a központba” (az európai mellé). A harmadik az lenne, hogy empirikusan tagadjuk azt a lehetőséget, miszerint megalkotható egy olyan irodalomelmélet, amely nem nemzeti, területi vagy regionális irodalmak elmélete lenne, vagyis tagadjuk egy „általános” irodalomelmélet kidolgozásának a lehetőségét. Azonban ezek a reakciók elfogadhatatlanok lennének. Az első kettő azért, mert nem tennének mást, mint más formák között szavatolnák és állandósítanák az etnikum központú sematizmust, ami pedig lényegében az Európa-központúság beteg csirája. Az utolsó pedig azért, mert tagadná a világ irodalmainak azt az egységességét, amelyet a közös szabályszerűségek feltárásával már sikerült megállapítani. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az Európa-központúság elleni reakciók közül nem mindegyik típus a mi feltételezésünk, hiszen közülük már jó néhány megjelent az utóbbi évtizedek világirodalmi tanulmányaiban. Az az első Európa-központúságellenes módszertan-elméleti reakció Latin-Amerikában épp a fent felsorolt lehetőségek közül az utolsóval élt: – itt Roberto Fernández Retamar

¹³ SZABOLCSI MIKLÓS: A mai stilisztika. = Változó világ – szocialista irodalom. Budapest, Magvető 1973. 209–210. (A cikk eredetileg a Helikon 1970. 3–4., a Modern stilisztikáról szóló számának bevezető tanulmányaként jelent meg. – A fordító megjegyzése).

¹⁴ RENÉ ETIEMBLE: Essais de littérature (vraiment) générale. Párizs, Gallimard 1974. 11. – Egy széleskörű és radikális ellenvetésre egy másik újabb keletű példa lehetne Robert Escarpit, ismert francia komparatista és irodalomszociológus következő felvetése: (...) a modern irodalomfogalom segítségével értelmeztük a XIX. századnál korábbi korszakok és távoli országok írásait, hiszen a nyugati irodalomtörténet és irodalomkritika, illetve azok kulturális velejárói már kivetítették e fogalmat egyrészt a múltra, másrészt a világ egészére. (...) Viszont nem biztos, hogy a specifikusság kritériumait, amiket megtartottunk, egyetemesek. Vannak olyan korszakok és területek, amelyekre irodalomfenomenológiánk nem alkalmazható, ha másért nem, hát azért, mert a nyelv jelölő–jelölt viszonya nem ugyanaz egy ideografikus és egy analitikus nyelv esetében, vagy azért, mert az, amit irodalomnak nevezünk, gyakran inkább etikai értelmezést kapott, mintsem esztétikai.

1973-ban közzé tett cikkének, *A latin-amerikai irodalom elméletéhez* központi felvételeire utalunk. Ezeket a megállapításokat nem sokkal később maga a kubai kutató ösztönösen felülbírálta (*A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti kérdése* című tanulmányban, mely 1975-ben jelent meg), s tengelyében a következő tézis állt: *egy irodalomelmélet egy irodalom elmélete*.¹⁵

Vizsont létezik más lehetséges reakció is az Európa-központúságra, egy olyan reakció, aminek már világszerte voltak konkrét megnyilvánulásai is irodalomelméleti és módszertani tanulmányokban, ez pedig nem más, mint az az igény, hogy az irodalom általános elmélete az egész világ különböző irodalmainak összehasonlító tanulmányozása alapján kerüljön kidolgozásra. Az elmélet gyakorlatában ez a reakció már három változatban létezik. Az egyik ezek közül kizárólag abban érdekelt, hogyan alapozható meg egy tényleges egyetemesség, és csupán azt követeli meg, hogy az általános elméletet az egész világirodalomból vett művek összehasonlítása alapján dolgozzák ki (anélkül, hogy a már meglévő nemzeti stb. általánosításokat figyelmen kívül hagyná). Egy másik változat, ami mindenekelőtt a területi, a regionális és a nemzeti sajátosságok és specifikumok megismerésében érdekelt, azzal az igénnyel lép fel, hogy először a sajátos elméletek kerüljenek kidolgozásra, a „nem egyetemesen általánosak”, vagyis a területi stb. elméletek, és ez után kezdődjék meg a tényleges egyetemes elmélet kidolgozása, mégpedig kizárólag az egész világ irodalmából megalkotott sok elmélet összehasonlító tanulmányozásával.

Az első változatot legvilágosabban René Etiemble fejt ki az 1974-ben megjelent könyvének bevezetőjében, az *Esszék a ténylegesen általános irodalomról*. A Welles–Warren-féle *Irodalomelmélet* Európa-központúságát kritizálva Etiemble az alábbiakat írja:

„Ami a tulajdonnevek jegyzékét illeti, micsoda nézetek: Shakespeare neve tucajtával fordul elő, míg például Chikamatsué, holott megérdemelné, egyszer sem. (...) Egyetlen „Ibn” sem szerepel az *Irodalomelmélet* összefoglalójában. Hát igen, mit is gondoljunk egy olyan irodalomelmétről, amely figyelmen kívül hagyja az arab és a hindu retorikusokat, és mellőzi a kínai és a japán műveket. Amely nem foglalkozik azzal, hogy az összefoglalókba besűrítsen mindent, amit már tudunk a sémi, a finnugor, a törökmongol és a maláj irodalmakról, s amelyet egy cseppet sem érdekel az afrikai szóbeli irodalom, és az sem, ami a prekolombiánus irodalmakból fennmaradt; amely anélkül értekezik a versről és a verselésről, hogy megadná az őket jogosan megillető figyelmet a qacídának, a rubáinak, a chenek, a zadzsálnak, a ts'eunak, a pantumnak, a haikunak és a wakának. (...)

¹⁵ R. F. RETAMAR, uo. 48. – A Prágai Kör és irodalmunk vizsgálata kapcsán című cikkben, amely 1972-ben jelent meg, a kubai teoretikus foglalkozott az Európa-centrikusság problémájával, de csak addig jutott, hogy megerősítse azt, hogy az irodalom egyes elméletei mindig bizonyos irodalmak elméletei: vagyis nem vont le általános módszertan-elméleti irányelveket.

Arra, hogy kidolgozott legyen AZ irodalomelmélet, így, határozott névelővel, kétségtelenül várni kell még (Wellek és Warren legfeljebb EGY irodalomelméletet ajánlanak, az ő szűk, kissé provinciális világukét). (...)

Minden olyan elmélet, amely kizárólagosan az európai jelenségek felől vizsgálódik, mostantól kezdve érvényét veszti. Ismét mindent előlről kell kezdenünk. Próbáljuk meg!”¹⁶

A második változat, amennyire tudjuk, éppen Latin-Amerikában jutott először kifejezésre, mégpedig azokban a reflexiókban, amelyeket Roberto Fernández Retamar a már korábban említett tanulmánya végén, az 1974-ben megjelent *A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti kérdésében* megfogalmazott. Ott a kubai teoretikus a következőt állította:

„...És most, hogy saját irodalomelméletünk kidolgozásához elkerülhetetlen lépésként azt hangsúlyozzuk, hogy el kell utasítani a más irodalmakban született szempontok megkülönböztetés nélküli átvételét, az semmiképp sem tekintendő valamiféle elszigetelődesi szándék következményének. Épp ellenkezőleg. Azért kell végiggondolni konkrét valóságunkat és feltárni az egyedi jellegzetességeit, mert csak ezzel az eljárással tudhatjuk meg, hogy a földkerekségen mi a közös, s melyek a valós kapcsok, s így egyszer majd eljutunk a világirodalom valóban általános elméletéhez.”¹⁷

Mindkét módszertani változat a végsőig elővigyázatos több okból is: egyrészt azért, mert a ténylegesen általános irodalomelméletet a nulláról kiindulva, *ab ovo* akarja megalkotni; másrészt pedig azért, mert lényegében induktív módon – sőt

¹⁶ R. ETIEMBLE, uo. 9–11.

¹⁷ R. F. RETAMAR, uo. 93. – JAMES J. Y. LIU: *Chinese Theories of Literature* című könyvében megtaláltuk ennek a második változatnak egy későbbi kifejtését. Abban azt írja a szerző: „Könyvem megírásakor három szándék vezérelt. Az első és az utolsó célja az, hogy hozzájáruljon az irodalom egy esetleges egyetemes elméletéhez az irodalom különböző elméleteinek a bemutatása révén, melyek a hagyományokból származhatnak (...) alapvetően függetlenek a kínai kritikaelmélettől, ami lehetővé teszi, hogy összehasonlítsuk más tradíciók elméleteivel. (...) Azok az összehasonlítások, amelyeket a különböző kulturális tradíciókhoz tartozó írók és kritikusok tettek, felfedhetik, hogy mely kritikai fogalmak egyetemesek, melyek korlátozódnak bizonyos kulturális tradíciókra, s mely vonatkozik kizárólag egy konkrét tradícióra. Ez pedig a segítségünkre lehet annak felfedezésében (feltéve, hogy a kritikai fogalmak gyakran valódi irodalmi műveken alapulnak), hogy mely vonások közösek az összes irodalomban, hogy mely korlátozódik bizonyos nyelvekre vagy bizonyos kultúrákban létrehozott irodalmakra, illetve, hogy mely vonások tartoznak egy konkrét irodalomhoz. Ily módon az irodalomelméletek összehasonlító vizsgálata elvezethet az irodalmak jobb megértéséhez. (...)

Ha hajlandóak lennének tovább dolgozni egy egyetemes irodalomelmélet e távoli céljának a megvalósításáért, akkor tekintettel kellene lennünk a lehető legnagyobb mennyiségű, különböző irodalmi tradíciókból származó elméletekre. Reménykedem, hogy a nyugati komparatisták és irodalomteoretikusok figyelembe veszik majd azokat a kínai elméleteket, amelyeket e könyvben bemutatok, s hogy a továbbiakban nem kizárólag nyugati tapasztalaton alapuló általános irodalomelméleteket fogalmaznak meg.” (Chicago–London, The University of Chicago Press 1975. 2–3.)

teljes vagy a lehető legteljesebb indukciók révén – kívánja az elméletet létrehozni. Véleményünk szerint ez az elővigyázatosság meglehetősen túlzó. Ugyanakkor ennyi Európa-központú túlkapás után, és még a most is meglévő túlzások miatt ezt az elővigyázatosságot jogosnak tartjuk, sőt bizonyos fokig hasznosnak is. Mindenesetre kiválthat újabb – kétségtelenül helyénvaló és eredményes – vitát az irodalom-elmélet megalkotásának módszereiről, konkrétan például a – többek között a strukturalista (pl. Barthes) és a marxista (pl. Lukács) eredetű – induktivizmus és deduktivizmus sajátos lehetőségeinek és korlátainak elméleti és történeti vizsgálatáról.

Az Európa-központúság elleni reakció ez utóbbi módjának harmadik változata abban különbözik a másodiktól és egyezik meg az elsővel, hogy nem ismeri el a területi és a hasonló elméletek kidolgozásának prioritását, és közvetlenül az irodalom általános elmélete felé orientálódik, de abban mindkettőtől eltér, hogy távol áll tőle a túlzott elővigyázatosság. Szerinte nem szükséges a már meglévő összes egyetemesnek vélt tézisek teljes mellőzése, sem annak kivárása, hogy ezek az egyetemes tételek a világ műveinek vagy elméleteinek összehasonlítása során szülessenek meg. Éppen ellenkezőleg, mivel többet vár a világirodalom egységességétől, szükségesnek tartja e tézisek felülvizsgálatát a valóban egyetemes anyag összevetése révén. Ez nem követeli meg azt, hogy az általános elmélet kizárólagosan induktív módon, teljes vagy majdnem teljes indukciók révén legyen felépítve, és elfogadja a világirodalmi anyag összehasonlító vizsgálatában a hipotetikus-deduktív konstrukciók összevetését.

Explicit módon ez a változat nem jelentkezett Latin-Amerikában. A figyelmes olvasó észreveheti, hogy Fernández Retamar fentebb említett tanulmányának minden megállapítása e változathoz vezet; mégis, amikor az általános elmélet kérdésével foglalkozik – a korábban már idézett bekezdésben –, a szerző hirtelen kitér előle. Néhány oldallal előbb, amikor a szerző a latin-amerikai irodalom általános elméletének kidolgozására utalt, már felhívta a figyelmet a következőkre: „Az anyaországi elnevezések és kategóriák pusztá elfogadásával itt sem lehet szembe állítani egy ártatlan, de erőszakos *tabula rasát*, csak a konkrét kutatást és a pontos körülhatárolást.”¹⁸ A spanyol-amerikai regionális elmélet kidolgozásában a feltételezeten egyetemes tézisek bizonyítási taktikája és esetleges elismerése vezetett el a bennünket foglalkoztató változathoz, egyszerűen a többi regionális irodalom bevonásával, ami a már említett szovjet komparatista, Nyikolaj Konrad tanulmányában, *A régi orientalisztika és annak új feladataiban* is nagyszerűen kifejezésre jutott.

Ebben a tanulmányban, ami alapján az orientalisztika alapvető új feladata pontosan olyan anyagok összeállítása, amelyek kiküszöbölik az Európa-központúságot az általános elméletben, elhangzik az az igény, hogy az európai vagy a nyugati anyagokból már kidolgozott általános kategóriákat azoknak az anyagoknak az összehasonlító vizsgálata alapján rekonstruálják, amelyek a vizsgált jelen-

¹⁸ R. F. RETAMAR, uo. 83.

ségre a világ különböző részein fellelhetők, s főként ott, ahol ez többféle módon ment végbe. Konrad így ír erről:

„A probléma nem abban áll, hogy elismerjük a nyugati történelem során felfedezett általános kategóriák sajátos formáinak meglétét a keleti történelemben is: a tudósok többsége egyetért ezzel. Az a fontos, hogy azonosuljunk azzal a gondolattal, mely szerint ilyen általános kategóriáknak a megmintázása a nyugati és a keleti anyagokon egyaránt szükséges.”¹⁹

A szovjet orientalista számára az irodalomelméleti Európa-központúság kiküszöbölésében a kulcsszavak a következők: „felülvizsgálni”, „újra felépíteni”, „kiegészíteni”, „pontosítani”, „javítani” és hasonlók.

Véleményünk szerint ez a változat értékes időt és erőfeszítést takarít meg, amit bizonyos mértékig a másik kettő elfecsérel, ugyanakkor ezáltal elvész valami lényeges abból, amit a második bemutat és kiemel. Így tehát ehhez a már meglévő három változathoz most szeretnénk részünkről egy negyediket is hozzátenni, mely egyetlen előnye az előbbiekkal szemben az lenne, hogy ebben összegződik minden jó megoldás, amit a többi magában foglal, és megteremti ezek egymást kölcsönösen kiegészítő jellegét.

Javaslatunk törekszik megőrizni és összehangolni azt a se nem induktivista, se nem deduktivista nézetet, melyet Konrad javasolt az igazoltan egyetemes elmélet kidolgozására, és amely szerintünk nagymértékben hozzájárul a második változatban fellelhető extrém empirista és induktivista reakcióhoz, mégpedig abban a formában, ahogy ezek a Fernández Retamartól idézett két tanulmányban már kifejezésre jutottak. Arra a felvetésre utalunk, hogy ki kell dolgozni a különböző területi, regionális, sőt nemzeti irodalmak elméleteit.²⁰ Ha az egyes elméletek effajta kidolgozása nemcsak indukción alapulna, hanem a deduktív hipotézisek összehasonlításán is; és ha ez így volna nemcsak az új általánosítások megfogalmazásakor, hanem a „régii”, az egyes irodalmakra érvényesnek vélt általánosítások felülvizsgálatakor is, akkor az egyes irodalomelméletek kidolgozása szoros és dialektikus viszonyban állna a bizonyítottan egyetemes elmélet párhuzamosan történő kidolgo-

¹⁹ NY. J. KONRAD, uo. 27.

²⁰ Egy másik szerző, aki szintén hangsúlyozta e sajátos fogalmi konstrukciók szükségességét, mégpedig ő is egy induktivista álláspontból, nem más, mint a szovjet sinológus Nyikolaj Fedorenko, aki a következőt írta: „(...) Akkor kerülünk közelebb a keleti irodalmak problémáinak megoldásához, ha nem az apriorisztikus álláspontból vagy egy meglévő sztereotípiából indulunk ki, amelyek az európai modellek saját képére és hasonlatosságára jöttek létre, hanem objektíven, a kínai nép verbális művészeti fejlődésének valós útját véve figyelembe. Eközben nem szabad elképzeléseinkre támaszkodnunk, bármennyire is csábítóak, hanem kizárólag a kínai irodalmi fejlődés tényeinek tudományos elemzéseire, hiszen ez az egyetlen módja, hogy lehetővé váljon a kínai irodalmi jelenségek természetének megismerése saját lényegéből kiindulva, és nem abból, amit például az európai irodalmi fejlődés jellegzetességei teremtettek meg.

Röviden, a fogalmiságnak a valós irodalmi folyamat kutatásából kell kiindulnia. (...) Másképpen fogalmazva, ahogy a bölcs kínai mondás is tartja: 'A cipő méretéhez kell igazítani a lábat'."

zásával, s ez a viszony egymás kölcsönös gazdagításán és tökéletesítésén alapulna. Ez azt hivatott elérni, hogy a területi, a regionális és a nemzeti sajátosság és specifikum az elméletben ne maradjon tükrözetlenül, vagyis elkészüljön a konkrét irodalmi művek kritikájához és kutatáshoz szükséges mediációk közül néhány. Teljes mértékben igaz van a jugoszláv teoretikusnak, Stanko Lasićnak, amikor azt állítja, hogy „minden komoly kutató számára visszataszító kell, hogy legyen a vulgármarxizmus, a vulgáregzisztencializmus és a vulgárstrukturalizmus is, elsősorban azért, mert a legáltalánosabb dedukciós kategóriákat közvetlen módon alkalmazzák az egyedi esetekre”.²¹ S noha véleményünk szerint téved, amikor tagadja az empirikus szintézisek hiányát (hiszen azok csak a nyugati irodalmakra és azon belül is a XIX. és a XX. század esetében állnak bőségesen rendelkezésre), abban igaza van, amit a következő bekezdésben állít:

„A strukturalista nyelvész, Hjelmslev alapozta meg a mediációk problémáját, és ez a tény azért különösen érdekes, mert a nyelvezet általa megadott három szintje (séma-norma-használat) Hegel hármasságára: az általánosra, a partikulárisra és az egyedire emlékeztetnek. Amennyiben ez általában véve vonatkozik az irodalomelméletre és az irodalomtudományra, akkor e téren ez még kezdeti fázisban van. Vannak hozzá érthető kiindulási pontok meg a belőlük származó deduktív elgondolások, és nem hiányoznak az empirikus szintézisek sem, ami ellenben hiányzik, az egy olyan meditációs rendszer, amely a deduktív folyamatból és a gyakorlati tapasztalatból kiindulva teremt meg az egyetlen kiindulási elven alapuló fogalomrendszert: a tudományt. Vagy legalábbis: hiányzik az irodalomtudomány szétágazásának egy intenzív, eleven és megalapozott szétágazási folyamata az irodalomtudományon belül.”²²

Ez az elsődleges oka annak, hogy a szubkontinens konkrét irodalmi műveit tanulmányozók számára felettebb fontos e mediációk megteremtése, melyek a Fernández Retamar által javasolt „spanyol-amerikai irodalomelmélet” és a Carlos Rincón kolumbiai teoretikus által előterjesztett „latin-amerikai irodalomelmélet” jelentenének.²³

(Desiderio Navarro: Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa. = Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 1982. 16. 7–26. [Eredetileg más változatban: Casa de las Américas 21. 1980. 122.])

(Fordította: Futó Andrea)

²¹ STANKO LASIĆ: Poetyka powieści kryminalnej (lengyel fordításban). Varsó, PIW 1976. 159–160.

²² STANKO LASIĆ: uo. 161.

²³ CARLOS RINCÓN: Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. Fundamentaciones y perspectivas. = C. R.: El cambio en la noción de literatura. Instituto Colombiano de Cultura, Editorial, Andes 1978.

ANTONIO CORNEJO POLAR

A latin-amerikai irodalomkritika problematikus feladatai: előtanulmány

A hatvanas évek közepére mindenki előtt világossá vált, hogy milyen mély válságban van az irodalomkritika. Európában és az Egyesült Államokban elsősorban episztemológiai krízisről volt szó, mert ott a fő gond a kritikai diskurzus tudományosságát érintette más kulturális térségben pedig, kiváltképp is Latin-Amerikában, ideológiai jelentéseket és konfliktusokat hozott felszínre a válság: itt egyszerre lett vita tárgyává az, hogy az e diszciplína által felhalmozott ismeretanyag tudományos-e avagy sem, hogy adekvát-e az alkalmazott metodológia avagy sem, akárcsak az, hogy a kritika gyakorlásának van-e társadalmi funkciója.

Számunkra akkoriban két igénynek és kettős önigazolásnak igyekezett megfelelni a kritika: a tudománynak és az ideológiának. Sokak szemében ez a képlet megfellebezhetetlen diszjunktívát jelentett: a kritika vagy „ideologikus”, harcos és elkötelezett, s szilárdan kötődik az osztályharc alternatíváihoz, és gyakran a ún. „szociál-impreszionizmus” keretei közé szorul; vagy „tudományos”, látzólag autonóm, semleges és objektív a kritika, amelyet – a többnyire agresszív immanentizmus elméleti alapján állva – szinte kizárólag az irodalmi formák némileg technológiai jellegű feldolgozása foglalkoztatja.

De létezett és ma is létezik másféle perspektíva is: a tudomány és az ideológia egyesülhet egyetlen szellemi műveletben, ha az ideológiai tudat, nevezetesen a népi osztályok tudata objektíve tudományos tudat is lehet: akkor felülmúlja és legitim hagyománnyá változtatja a történelem során a többi osztály által felhalmozott ismereteket és értékeket, s a hiteles egyetemesség legkonkrétabb és leghatározottabb lehetőségeként tűnik fel.

Nem fölösleges itt rámutatnunk, hogy mennyire hasonló az itt felvázolt helyzet, amelyet természetesen még majd árnyalnunk kell ahhoz, melyben – nemzetközi viszonylatban tekintve – a Harmadik Világ országai mint a valós egyetemesség hordozói most vannak; a globális homológiának persze nem szabad figyelmen kívül hagynia – ahogy az a függőségről foglalkozó tanulmányokban gyakran megesisik –, hogy az egyes társadalmakban milyen belső ellentmondások léteznek.

A javasolt perspektíva lehetővé teszi, hogy – legalábbis első megközelítésben – rendszerezzük a latin-amerikai irodalomkritika hatalmas, bonyolult és zavaros területét. Ne feledjük, hogy itt sok olyan munka van, amit a diszciplína történelmi fejlődése során nem végeztek el kielégítően (olyanok, mint például a rendszeres bibliográfiai adatgyűjtés vagy a legjelentősebb kötetek filológiai feldolgozása); át kell tekinteni továbbá a ma már elfogadhatatlan elméleti elvek szerint

készült munkákat (idetartozik az irodalomtörténeteink java); és azoknak a témáknak a felvetését és meghatározását, amelyek csak ma tűnnek problematikusnak, s amelyek mielőbbi kritikai tisztázásra szorulnak.

Általánosságban szólva, ugyanakkor elismerve, hogy minden feladat sürgető a maga módján, világos, hogy a fenti perspektívából nézve elsőbbséget élveznek a társadalom és az irodalom közötti formációban található problémák. És ez nemcsak azért van így, mert az idevágó definíciók a nagyobb kutatási tervekhez is eredményesen köthetők (például azokhoz, amelyek a társadalmunk természetére és jelképzésére vonatkoznak), sőt meglehetősen közvetlen politikai tartalmú témákhoz is kapcsolódni tudnak (például ahhoz, amelyik a kultúra területén vizsgálja a hatalmi formákat), hanem azért is, mert nem lehet megérteni az irodalmat – kiváltképp is ha az irodalom specifikus céljaira koncentrálo felfogásról van szó –, ha kirekesztjük a társadalmi folyamatból, mely létrehozta és amelyre visszahat.

Nem kívánunk most arról elmélkedni, hogy milyen jelleget és formát ölthet a társadalom és az irodalom közti viszony – ez még a marxista kritikában sincs teljesen feltárva –, de szeretnénk néhány konkrét kérdést megfogalmazni arról a kritikáról, amely a népi osztályok perspektívájából igyekszik ezzel a témával szembenézni. Az ún. problematikus feladatokat kíséreljük meg felvázolni: vázlatunkban, mely eleve elismeri más és másféle lehetőségek érvényességét, talán elkerülhetetlenül is sok a feltételezés, a kérdőjel, az űr. Ez itt csak a már halaszt-hatatlanná vált vitához szóló problémafelvetés.

A TÖRTÉNELEM VISSZAKÖVETELÉSE

Sok oka volt irodalomkritika dehistorizálásának, kezdve a teljes latin-amerikai irodalomtörténet-írás megérdemelt presztízsveszteségétől egészen a diszciplína létjogosultságának elméleti tagadásáig, és különösképpen is a saussure-i nyelvészet alapvetően szinkronikus modelljéig, amire valószínűleg más szinten, de nem kisebb mértékben hatott a spanyol-amerikai újpróza néhány kiemelkedő darabja is, amely elbeszélő-hagyományunktól független, ádámi jelenséggént tüntette fel magát. Sokatmondó az a tény, hogy szinte megszűnt ezen a területen a bibliográfiai gyarapodás, de az még árulkodóbb, hogy a legkülönbözőbb kritikai munkák nagy százalékából hiányoznak a történeti kategóriák.

Ennek következtében sok esetben egyfajta irodalomszociológia vállalja fel az immanentizmussal vagy a formalizmussal való szembehelyezkedést, s roppant nehézségekkel kell szembenéznie, ha érvényesíteni akarja a nélkülözhetetlen történeti komponenseket: úgy is fogalmazhatunk, hogy ebben a konfrontációban plusz teret kap az idealista kritika, amit aztán az zárójelbe tesz, de ami a másik perspektívából teljesen életbevágó volna. A történelmietlenített szociológia túlságosan hasonlít a metafizikára.

Ha egy megközelítés formális jellegű, de azért valamiképpen igyekszik betájolni a tárgyat, a fenti konfliktus a monográfiák meghökkentő mértékű elszaporodásában jelenik meg. Ha esetlegesen megjelennek bennük történeti elemek, azok inkább a társadalomra vonatkoznak, mintsem az irodalomra; így például egy adott irodalmi mozgásból kiragadott művet olyan társadalmi folyamattal hoznak összefüggésbe, amelynek bonyolultsága messze meghaladja a tanulmányozandó szövegét, s ez utóbbiból gyakran csak az marad meg, ami a szociológiai elemzést igazolja. Jóllehet ez a módszer inkább a szociológiához tartozik, mintsem az irodalomhoz, még mindig jobb, mint amelyik a társadalom elemzésénél sem veszi figyelembe a történelmet: ilyenkor az egész munka sterillé válik, ahogy az megfigyelhető bizonyos irodalmi jelenségek burzsoá, kispolgári vagy proletárjellegéről szóló vitákban. Ha ilyen esetekben nem kísérlik meg az említett osztályok rétegződését feltárni, és sem történelmi folyamatukat, sem az egész társadalomhoz fűződő, adott szakaszra jellemző kapcsolatukat nem elemzik, akkor csak teljesen kiürült tartalmú dogmák kódosító manipulálása lesz az eredmény.

Ennek az irányzatnak a csúcán talán azok az inkább spekulatív, mintsem elméleti fejtegetések vannak, amelyek úgy igyekeznek összekapcsolni a latin-amerikai társadalmat és irodalmat, mintha mindkettő egységes és homogén volna; vagyis mintha egyetlen társadalomról volna szó, s az harmonikus és statikus volna, és mintha egyetlen irodalom létezne, s az ugyancsak szerves és állandó volna. Ezeknek a felvetéseknek a kicsavarása – legalábbis néhány esetben – egyáltalán nem naivitás dolga.

A VALÓS SOKFÉLESÉG TISZTELETE

A történelem bevonásával jobb és árnyaltabb elemzéshez jutunk. Így még ha csak felszínesen vesszük is szemügyre a történeti elemeket, azonnal megkülönböztethető a Latin-Amerikát alkotó régiók, sőt országok közötti különbség, amint nyilvánvalóvá válik mindegyikükön belül is ennek az alapvető heterogenitásnak szinte kivétel nélküli jelenléte. Ennek a primér tudásnak az alapján, amit egyébként a modern szociológia, antropológia és közgazdaságtan széles körben feldolgozott, alapvetően újrafogalmazhatjuk az irodalomkritika egy sor témáját.

Az első szempont a megismerés lehetséges területeit meghatározó és szervező elvvel áll kapcsolatban: az „egység” elvével, miszerint csakis egységes és bizonyos értelemben homogén tárgyakat szabadna tanulmányozni. Valóban érdekes megfigyelni, hogyan alkalmazzák ezt az elvet, különösképpen is a nemzeti irodalmak esetében, hisz végül is aztán ugyanezt használják a latin-amerikai irodalom teljes egészére is. Nyilvánvaló, hogy az eljárás célja, hogy megrajzolják egy adott nemzeti irodalom képét, s aztán kizárjanak ebből a térből minden olyan irodalmi jelenséget, ami nem felel meg e kirekesztő képletnél alkalmazott normáknak.

Az andoki országoknál egészen világosan látható ez a redukációs eljárás. A bolíviai, az ecuadori vagy a perui irodalom fogalma kizárólag az adott országban spanyol nyelven írt szépirodalmat foglalja magában, a bennszülött nyelvek szóbeli irodalma, sőt még a spanyol népszerű irodalom is kimarad a nemzeti irodalomból. Olykor teljes, végérvényes kiűzetésről van szó, s akkor jobbra a folklór felé terelik ezeket; olykor pedig körmönfontabb módszert használnak, és az őstörténet szintjére helyezik a bennszülött nyelvek irodalmát, mintha azok a hódítással megszűntek volna létezni. Mind a két esetben alapjában véve kettős tagadással állunk szemben: ezeknek az irodalmaknak nincsen irodalmi értékük és társadalmilag sem reprezentatívak, holott objektíve képtelenség az esztétikai értékességüket tagadni, amint azt se igen lehet vitatni, hogy ezekben az országokban a lakosság nagyon magas százaléka ismeri őket.

Ez nyilvánvalóan ideológiai eljárás, amely az andoki társadalom valós hierarchiáját, rendjét igyekszik reprodukálni és jóváhagyni, pontosabban az elnyomás alatt lévő etnikumok és osztályok helyzetét, amelyek kétségtelenül – s nem csak a felépítmények szintjén – marginalizáltak a saját országukban.

A meszticség fogalmának használata hasonló eredményhez vezet, különösen akkor, ha eltűnik benne az a tény, hogy az uralkodó társadalmi szektor kisajátította magának az alárendelt rétegeket illető, referenciális, formális vagy jelképes jelentéseket: mondjuk, a hajdani történelem valamelyik epizódját, valószínűleg egy-egy nyelvi fordulatot, talán valamilyen látványos árnyalatot. Gyakori továbbá, hogy a meszticség fogalma olyan végérvényesen elavult szempontokat hoz még ma is mozgásba, amelyek „a fajok pszichológiájából” meg „a természet jelentésének” kivetítéséből erednek, és az elnyomott társadalmi csoportok viselkedésének magyarázatára használják őket: eszerint például az Andok irodalmának nosztalgikus tónusa a kietlen felföldi táj következménye volna, vagy az ecuadori és perui tengerpart irodalmának érzéki humora a fekete faj szintén érzéki, mókázó lelkületéből származna stb. Így a meszticség ideológiája által elképzelt egység – a legjobb esetben is csak – egy alapvetően diszharmonikus entitás, hiszen az uralmi struktúra lényegileg nem változik meg, és szinte elkerülhetetlenül ahhoz vezet, hogy a társadalmi viszonyok és azok irodalmi megjelenítését konfliktusmentesnek mutassa.

Könnyű ezekben az esetekben kimutatni a többé-kevésbé primitív ideologizálást, amint könnyű – mondhatnám, kísértő – ellenkező előjelű, de hasonló ideologizálással válaszolni rá: ebben az esetben az a kiindulópont, hogy a valóság másik oldala az igazán nemzeti, s „a másik oldal” ilyenkor szinte mindig etnikai, mintsem osztályalapon értendő.

Kétségtelen, hogy másképp kell felvetni a problémát. Lényegében véve kétségbe kell vonni az egység kategóriájának alaptermészetét, mely mint láttuk, szinte szinonimája a részlegességnek és a töredékességnek, és fel kell vetni azt a lehetőséget, hogy meghatározott tárgyakat heterogén sokféleségük alapján kell elemezni. Ebben az értelemben a latin-amerikai irodalomkritikának hozzá kelle-

ne szoknia, hogy – tárgyával összhangban – belső ellentmondásokkal terhes anyaggal dolgozik. Nem felesleges itt arra emlékeztetnünk, hogy erre való a dialektikus módszer.

A viszonylag világos problémafelvetés azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy egyszerű lenne a konkrét megvalósítása. Távrolról sincs tisztázva, hogyan lehet olyan alapvetően eltérő irodalmi rendszereket kutatni, amelyek közt az írásbeliség/szóbeliség oppozíciójától kezdve egészen az irodalmi alkotás számos antagonikus meghatározásáig sokféle ellentétet találunk, hiszen a legkézenfekvőbb megoldás – minden rendszert külön tanulmányozni – nem tűnik helyesnek. Valójában se a felsorolt nehézségek, se a mögöttes valóság, amelyből kialakulnak, nem semlegesítik azt a tényt, hogy valamennyi rendszer egyetlen közös történelmi folyamat része, még azokban a szélsőséges esetekben sem, amikor az egyes rendszerek társadalmi bázisa egészen más fejlődési szintnek felel meg. Az egy adott országban létező kapitalista és nem kapitalista (egyres terminológiákban „feudális”) termelési módok konvergenciája nagyon mély különbségeket és szembeötlő eltéréseket tud produkálni, ugyanakkor olyan függőségi formákat váltanak ki, amelyek a társadalom teljes szerkezetét meghatározzák.

Sürgető feladatunk, hogy érvényesítsük a pluralitás elvét, amelyet irodalmunk és társadalmi alapjuk szétforgácsolt jellegének objektív elemzésével állapítottunk meg. Nos, ha a sokféleséget alkotó valamennyi rendszer egyetlen történelmi folyamatba ékelődik, nyilvánvaló, hogy a pluralitás szembenáll az „egységgel”, igyekszik annak helyére lépni, ugyanakkor egy nagyobb elméleti kategória, a totalitás előhívására is sarkall. A dolgoknak ebben a rendjében a leglényegesebb ellentmondás az egység (ami a fentiek szerint egyfajta felosztás eredménye) és a totalitás közt van, s ez utóbbi nem más, mint a történelem egy-egy szeletének megfelelő valamennyi rendszer globalizációja.

E kifejezetten elméleti kérdéskörön túl – de annak következményeként – más alaptémákkal is kell foglalkoznunk. Az egyik, ami különösen sürgető, az, hogy lényegileg át kell alakítanunk a nemzeti irodalmak és az egész latin-amerikai irodalom korpuszát, hiszen tudományos szempontból teljesen tarthatatlan és ideológiailag indokolatlan, hogy egyetlen rendszernek biztosítjuk az irodalom monopóliumát, a többit pedig ok nélkül és jogtalanul kizárjuk belőle. E munkamódszer bevezetésének az elodázása azt jelenti, hogy kritikusi tevékenységünk alapperspektívája továbbra is az uralkodó ideológia marad, persze azért ne fedjük, hogy még e privilegizált területen is szilárdan jelen van irodalmunk demokratikus, haladó és forradalmi hagyománya. Egy másik sürgető, fontos feladat lenne a szépirodalom emez alrendszerének a tisztázása, amelyről annyi aberrált olvasat születik: például az, hogy Vallejo „keresztény, metafizikus költő” vagy Arguedas „az ökológizmus előfutára”.

Most nem részletezhetjük, hogy az újrafogalmazásoknak milyen hosszú sora következik a fentiekből, de azt azért meg kell említenünk, hogy a korszakolás normáit sürgősen át kell alakítani, úgy, hogy a vártnál lényegesen bonyolul-

tabb folyamatot mind a tartalmi gazdagság, mind a linearitás szempontjából figyelembe vegye; mindezt egy nagyobb munka keretébe kell illeszteni, amelynek végső soron az lesz a célja, hogy kidolgozza a latin-amerikai irodalom új történetét.

ELLENTMONDÁSOS TOTALITÁSOK

Ernek az új problematikus térnek az egyik lehetséges – közvetett, de hasznos – megközelítése úgy vihető végbe, hogy olyan irodalmi tárgyakkal dolgozzunk, amelyek egyrészt alkotásban hordozzák a latin-amerikai irodalom plurális és szabálytalan jellegét, másrészt azonban feltárják annak ellentmondásos totalitását; vagyis olyan irodalmi mozgalmakról van szó, amelyek két vagy több társadalmi alakzat vagy kulturális rendszer kereszteződésében helyezkednek el. A latin-amerikai irodalomkritika egyetemes fejlődése szemszögéből ez a kutatóterület joggal tekinthető a módszertani kísérletezésnek és az elméleti finomításának és elmélyítésének helyet adó térnek.

Az efféle feldolgozásnak sok és sokféle tárgya lehet: kezdve az olyan, nagyon is konkrét témákkal, mint például azok a formai és jelentésbeli átértelmezési mechanizmusok, amelyekkel a népszerű irodalom él, amikor újra mozgásba hozza a művelt irodalom félretett modelljeit, egészen azokig a kiterjedt és bonyolult jelenségekig, amelyek eltérő természetű tényezők kereszteződésével jönnek létre, és amelyek csak úgy értelmezhetők, ha kialakulásuknak teljes folyamatát és a részleteiben feltárt történelmi folyamatba való beilleszkedésüket is végig-elemezzük. Idetartoznak a krónikák, a *gauchóirodalom*, a *negrismo*, az *indigenismo*, az észak-keleti brazil próza, az ún. társalgó költészet, a mágikus realizmus stb. Itt minden esetben – persze mindig másképp – egyetlen generáló folyamat kapcsolja össze nagyon is változó módszerrel a különböző társadalmi-kulturális előjelű tényezőket, amelyek nemcsak az eredeti perspektívájuk ideológiai elfogultságát hordozzák magukban, hanem – sokkal inkább – társadalmunk széttöredezett szerkezetét is: az ún. ellentmondásos totalitás keretén belül működő jelképzés heterogenitását s bizonytalan, változékony képletét.

Ebben a helyzetben valóban tanulságos megfigyelni, hogy például hogyan változik történelmileg az indigenista irodalom dinamikája, attól kezdve, hogy eleinte külső szempontból írják le a földműves indiánt, következésképpen az nem több merő hivatkozásnál, egészen a későbbi, az előzőknél jóval árnyaltabb megoldásokig, amikor is az addigi pusztá passzivitás erőre kap és hatni kezd az őt artikuláló egész alkotó folyamatra, és csírájában kialakít egy új valóságképet, létrehoz egy másikat, s hozzá egy új formát; kép és forma fordított módon, lassan feltárja az osztályok és etnikumok szemszögéből a kapitalista modernséget. S ez az irodalom ekkor nemcsak egy társadalmi szektor jellegére vet fényt, ahogy azt a földműves-indián réteg esetében történhetne, hanem egészen élesen feltárja an-

nak az adott nemzeti társadalom egészében artikulált terét is; azaz egy specifikus történelmi tapasztalat konkrét totalitását.

Nem fölesleges aláhúznunk, hogy ilyen jellegű folyamatok elemzésekor külön figyelmet érdemel a formák vizsgálata; végül is az irodalom általuk reprodukálja és szimbolizálja a világot, amelyből származik és amelyre – megszilárdító vagy átalakító erővel – visszahat. Az emancipáció korának az irodalmában, hogy csak egy példát említsünk, nagyobb jelentősége lehet a prehispán hagyományból származó formák használatának, mint a függetlenséget követelő, gyarmatellenes tartalmak felsorakoztatásának, különösképpen is akkor, ha – ahogy sokszor valóban megtörtént – ezek ellentmondásosan épp az anyaországi normák tiszteletben tartásával formalizálódnak.

Valószínű, hogy a fent kifejtett kérdéskör perspektívája országaink közt nem mindenütt lesz egyformán vonzó; de kétségtelenül az lesz ott, ahol az osztályrétegződést etnikai konfliktusok bonyolítják, más szóval, azokban a társadalmakban, ahol a nemzeti kérdés még mindig függő, gyötrő téma. Azért azt mindenképpen feltételezhetjük, hogy e konkrét téren nyert tapasztalatok valóban hasznára válnak egy következetesen latin-amerikai szempontú kritikai projekt megalkotásának; tehát egy olyan tervezetnek, amely újszerű, eredeti és magas szintű elméletet alkot, módszertanilag bátran kísérletezik, sokféle lehetőséggel él, de alkalmasságukat az elemzendő tárgy szempontjából ítéli meg, és rendelkezik azzal az éltető, elengedhetetlen elkötelezettséggel, amely végül is világosan megkülönbözteti ezt a munkát a többi alternatív lehetőségtől: ennek az elkötelezettségnek és döntésnek az a célja, hogy olyan ismeretet fogalmazzunk meg, amely mint minden hiteles tudás, fényt vet a valóságra és elősegíti annak átalakítását.

(Antonio Cornejo Polar: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas, UCV. 1982. 33–41. – Eredetileg 1981-ben, Havannában elhangzott előadás.)

(Fordította: Scholz László)

Irodalomelmélet és társadalmi haladás Latin-Amerikában

A kortárs latin-amerikai irodalom jelentős fellendülése és földrészünkön túli térhódítása is hozzájárult ahhoz, hogy több mint egy évtizede már nem csak a latin-amerikai irodalomkritika létrehozásáról elmélkedünk, hanem egy nála sokkal lényegibb és rendszerszerűbb területről: nevezetesen egy olyan latin-amerikai irodalomelmületről, amely alapkategóriák, valamint strukturális és funkcionális modellek révén artikulálni tud egy olyan Tárgyat, amely a latin-amerikai irodalom természetének és különböző jelenségeinek teljes egészében és hűen tárja fel a sajátosságát, és amely – épp ez által – megszabja a társadalom- és a humántudományoknak ezen a területén a bennünket, a kultúra dekolonializált alanyait megillető helyet. Nem kevés, amit előrehaladtunk e célkitűzés megvalósításában; s a megtett úton elég számottevő eredmények születtek, amelyeket hely szűkében itt még csak fel sem sorolhatunk. A következőkben az elképzelés néhány ma is fennálló problémájára mutatunk rá, és megfogalmazzuk a magunk választát.

Mielőtt azonban rátérnénk a tulajdonképpeni tárgyra, említsük meg, hogy az, hogy most a latin-amerikai irodalomelmélet kérdésével foglalkozunk, bizonyos szempontból és elveink ellenére tulajdonképpen egy újabb csapda, amelyet épp az a kulturális kolonializmus állít nekünk, amelytől igyekszünk megszabadulni. Hisz mi valóban vártuk, hogy Európa vállveregető elismeréssel fogadja az újregényünket, mert akkor majd mi magunk is nagynak tarthatjuk és megkísérelhetjük elméleti kategóriákba és modellekbe foglalni. Noha itt dicséretes, nemzeti szándékról van szó, az végül mégis csak a kulturális eurocentrizmus egyik ránk erőltetett feltételes reflexeként működik. A levonható tanulságot már több kiváló tudósunk megfogalmazta, talán mégsem árt kiemelnünk. Először is úgy gondoljuk, hogy nem kell megvárunk, hogy kívülről jelöljék meg nekünk, hol található egy újabb nagyszerű pont irodalmunk hatalmas területén, és majd csak utána kezdjük el a komoly és szisztematikus vizsgálódást. Másodszor pedig úgy gondoljuk, hogy az elméleti vizsgálódást nem kell hozzákötöni az irodalmi rendszereink vagy alrendszereink állítólagos kiválóságához, hisz egy irodalom értéke végül is az ideológiák függvénye, következésképpen csoportérdekeknek és a hatalmi szektoroknak van alávetve; ellenkezőleg, az elméleti reflexikónak meg kell előznie az irodalmi valóságunk kirekesztett és marginális rendszereinek a vizsgálatát, s nemcsak azért, mert az igazság ezt követeli, ha vissza akarjuk hódítani az elméletet, hanem azért is, mert ez az igazságtétel fogalmi járulékaival majd hozzájárul egy kerek elméleti korpusz kialakításához, amely – reményeink szerint – számot tud adni a feldolgozandó irodalmi jelenség egészéről.

A tárgyra térve, azt találjuk, hogy bennünket, latin-amerikaikat nem annyira az irodalmiság (az irodalmi szövegek irodalmi jellegének az) elmélete foglalkoztat, hanem az irodalmi jelenség elmélete (az, hogy milyen módon működnek a latin-amerikai irodalom különböző rendszerei, halmazai vagy szintjei; hogy keletkeznek és kerülnek befogadásra konkrét tárgyai; s hogy ez utóbbiak és a hozzájuk tartozó rendszerek hogyan kapcsolódnak a mi Amerikánk történelmi kérdésköréhez). Tehát a mi kutatóink arra az elméletre helyezik a hangsúlyt, amelyre ma a legnagyobb szükségünk van: azokra az elméleti fogalmakra és modellekre, amelyet az egyre inkább a történelmi-társadalmi elkötelezettség felé közeledő irodalomkritika- és történet sajátos igénye megkövetel. Olyan elkötelezettségről van szó, amelyet konkrétan az a cél vezérel, hogy hozzájáruljon Latin-Amerika megismeréséhez és kibontakoztatásához, mégpedig azzal, hogy pontosan megfogalmazza a latin-amerikai irodalom sokféleségében valamilyen módon fellelhető jelentéseket és csírákat. Ezért tolódott el a latin-amerikai irodalomelmélet megvalósíthatósága egyfajta instrumentális, utilitáriánus, röviden: latin-amerikanista funkció felé, ami egybevág több kritikusunk – Reyes, Portuondo és Fernández Retamar – szerint az irodalmi folyamataink nagy részére jellemző, alapvető eszközjelleggel.¹

Ha valakinek ez a fajta beállítódás elmélet- és tudományellenesnek tűnik, szeretném emlékeztetni a tudományos haladás és a társadalmi haladás közt fennálló közismert viszonyra, arra, amelyik – egyik vetületében – a Nyugat tudományos és technikai fejlődését a polgári társadalom eredményének tartja, ahova az európai nemzetek Amerika felfedezését követően, majd gyorsabb tempóban, a Francia Forradalom után jutottak el; s amelyik – egy másik vetületében – azt tartja, hogy a tudományos haladás bizonyos társadalmi jóléthez (a társadalmi élet anyagi formáinak a bizonyos fejlődéséhez) vezet, ami szemmel látható, ha az „American way of life” pozitív, emberileg használható értékeit az Észak-Amerikai Egyesült Államok tudományos haladásának az eredményeként fogjuk fel. Ha egyszer a tudományos haladás és a társadalmi haladás interaktív kapcsolatban áll egymással, miért ne vihetnénk ezt a viszonyt episztemológiai szintre és miért ne járhatnánk el úgy, hogy nyíltan a társadalmi haladás felé fordulva formáljunk meg egy olyan kialakulóban lévő diszciplínát, mint amilyen a mi irodalomelméletünk? Itt most nem arról van szó, hogy „politizálni” kell egy elméletet, hanem arról, hogy megfelelő módon el kell látni azokkal az elméleti eszközökkel, amelyek szükségesek egy jól működő kritikához, amely – a legtermékenyebb területén – világos társadalmi szerepet vállal.

¹ Lásd a latin-amerikai irodalom „eszközjellegével” foglalkozó gondolatokat Roberto Fernández Retamar tanulmányában, amely *A spanyol-amerikai irodalom néhány elméleti problémája* címmel jelent meg (*Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Havana, CASA-füzetek, 16. 1975. 71.)

Most lássuk elméleti célkitűzésünknek indokolatlan részét, vagyis azt, amelyik elképzelhetőnek tartja egy latin-amerikai irodalomelmélet létrehozását.² Erről el kell mondani, hogy nem létezhet olyan latin-amerikai irodalomelmélet, amely szembenáll egy – nem létező – másik európai, észak-amerikai, szovjet vagy más irodalomelmélettel.³ Ahogy például fizika is egy van (jóllehet keretében megtűr különböző eltérő álláspontokat, sőt egymásnak ellentmondó hipotéziseket), az irodalomelmélet is egy és oszthatatlan, általános érvényű és kívül áll a területi szempontokon.

Arra ellenben szükség van, hogy elméleti, szisztematikus és komoly vizsgáldást folytassunk irodalmunk egészéről, hogy kialakítsuk azokat a kategóriákat és modelleket, amelyek minden problémáját felvállalják, tehát sokféleségét, függőségi szintjeit, belső viszonyrendszerét, a valóságészlelését és -megjelenítését, a történelmi folyamatba való beékelődésének konkrét módozatait, az irodalmi műalkotási és befogadási módjait és így tovább. Meglehet, hogy ebben a folyamatban sok kategória és modell szembe fog szállni az eurocentrizmus eszközeivel – és majd vitatják, helyesbítik, újrafogalmazzák, kiegészítik őket –, hogy a kialakuló elméleti korpusz hű maradjon a feldolgozandó jelenséghez. Ez elvezethet ahhoz a helyzethez, amelyben az (általános) irodalomelméletet jelentős eredménnyel gazdagítjuk, úgy, hogy – jóllehet a mi tevékenységünk az egyetemes irodalomnak csupán egy szektorával foglalkozott – az egész rendszerhez egy jelenségszintű eredmény, új rend és egy új történelmi arculat társul.⁴ Ha valaki ezt kétségesnek tartja, annak szeretném felhívni a figyelmét Propp esetére, aki csupán az orosz tündérmesék kanonikus modelljét kívánta leírni, s közben váratlanul ráakadt egy olyan modellre, amely más tájakon történő adaptálással nagyon is alkalmas volt a legkülönbözőbb eredetű és fajtájú történetek értelme-

² Még nem a latin-amerikai irodalom elméletéről beszélünk, ami lehetséges, értékes és szükséges cél.

³ Nem létezik olyan független rendszerként – sőt még autonóm rendszerként sem – észak-amerikai, szovjet vagy európai irodalomelmélet, amely egymagában kimerítené az általános irodalom jelenségeinek a területét. Nem alkotnak olyan érvényes fogalmi korpuszt, amely egy-egy nemzet vagy kultúra irodalmi jelenségeinek a megfigyeléséből kiindulva olyan kategóriákat tudna artikulálni, amelyek a világon létező valamennyi irodalom jelenségeire is kiterjeszthetők lennének. Képletesen beszélhetünk francia, német vagy észak-amerikai irodalomelméletről, ha valamelyik többé-kevésbé egységes és egy adott pillanatban termékeny elméleti iskolára utalunk. Ilyen értelemben beszélhetnénk latin-amerikai irodalomelméletről is, mármint akkor, ha működik közöttünk is egy csoportszellemű, eredményes elméleti irányzat, amelyik többé-kevésbé hasonló fogalmi és rendszerzési eljárásokat alkot. Egy efféle jelenség azonban nyilvánvalóan messze áll még a jelenlegi lehetőségeinktől, de – s tanulmányának ez az egyik észrevétele – ez a cél nem kell, hogy nyugtalanítson bennünket, legalábbis egyelőre nem.

⁴ Ebben a kérdésben James J. Y. Lin is hasonló véleményen van: szerinte a kínai irodalmi hagyományokból kibontható különféle teóriák „hozzájárulhatnak egy esetleges egyetemes elmélethez”. Lásd Desiderio Navarro Európa-központúság – anti-Európa-központúság a latin-amerikai és európai irodalomelméletben (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 1982. 16. 7–26.) című cikkét. (Egy része ebben a számban magyarul is olvasható.)

zésére, és ami még fontosabb, nagyon is képes volt újabb narratív modellek kialakítására, amivel megalapította az általános prózaelméletet avagy narratológiaiát, az általános irodalomelmélet egyik fontos fejezetét.

Látjuk tehát, hogy milyen széles az általános irodalomelmélet területe, s egyáltalán nem uniform és nem is változatlan. Különböző összetevői szüntelen kölcsönhatásban állnak egymással, s fejlődése során igyekeznek a lehető legközelebb-ről követni az irodalom egyetemes korpuszának egészét és alakulását. S azt is látjuk, hogy különböző absztrakciós szintekkel rendelkezik ez az elmélet, amiből az következik, hogy egyetemes érvényű modellek éppúgy fellelhetők benne, mint az irodalom korlátozottabb részeire vonatkozó rendszerek. Eszerint a latin-amerikai irodalom elmélete az általános irodalomelmélet egyik fejezete, de nem zárható ki az a lehetőség, hogy egy-egy modellje – az irodalmi jelenség egyetemességében – esetleg magasabb szintre jut, anélkül persze, hogy lemondana eredeti helyi funkciójától. D. Maldavsky argentin kutató egyik érdekes könyvében az elméleti absztrakciónak legalább két fokozatát, vagyis az irodalomelmélet két szintjét különbözteti meg: eszerint egy felsőbb szinten helyezkednének el a nagyobb hatóerejű modellek és fogalmak, amelyek minden irodalmi jelenség állandó és közös jegyeit tartalmazzák; a másik szinten lennének az úgynevezett „mediációs hipotézisek”⁵, amelyek az elméleti anyagot szolgáltatják az irodalom olyan sajátos részeinek, mint például az elbeszélés, a költői nyelv, a stílus stb. Maldavskytól átvehetők ezek a fogalmak és megölthetők az eredetitől kissé eltérő tartalommal – ahogy Desiderio Navarro kubai kutató már meg is tette egy alapos tanulmányban⁶ –, mégpedig úgy, hogy „mediációs elméletnek” tekintjük azokat a teóriákat is, amelyek olyan irodalmi rendszereket szolgálnak majd, amelyek jellegét a konkrét kultúrák, a különböző nemzetiségek, a társadalmi rendre ható ideológiák és más egyebek határozzák meg.⁷

Nos, ha hozzá akarunk járulni az általános irodalomelmülethez, már nem eléghetünk meg az irodalmi jelenség közvetlen, egyszerű – mondhatni naiv – megfigyelésével. Ma nem amatőrök írják az elméletet – mármint az explicit kategóriákból és modellekből, s nem merő ideológiai feltételezésekből álló elméletet –,

⁵ DAVID MALDAVSKY: *Teoría literaria general*. Buenos Aires, Paidós 1974. – A mediációs hipotézisekre és elméletekre vonatkozó rész a *Metateoretikus gondolatok (13-26.)* című fejezetben található.

⁶ Lásd DESIDERIO NAVARRO, i. m.

⁷ Erre vonatkozóan azt írja Desiderio Navarro, hogy ez a magatartás „azt hivatott elérni, hogy a területi, a regionális és a nemzeti sajátosság és specifikum az elméletben ne maradjon tükrözetlenül, vagyis elkészüljön a konkrét irodalmi művek kritikájához és kutatáshoz szükséges mediációk közül néhány”. (I. m. 18.) Majd pedig: „Ha pedig annak ellenére, hogy a regényelmélet és a realizmus elmélete csupán egy műfaj, illetve irányzat és típus esetére érvényes, mégis mündkettő igazi teóriaként létezhet az általános irodalomelmélet mellett, akkor ott lehetnek mellette a kínai, a hindu, a japán, az európai irodalmak elméletei is... akárcsak a Fernández Retamar és Carlos Rincón által javasolt spanyol-amerikai, illetve latin-amerikai irodalmak elméletei.” (I. m. 19.) Csak azt hiányoljuk ebben a kitűnő eszmefuttatásban, hogy nem említi Maldavskyt és a mediációs hipotéziseket.

hanem azok, aki professzionálisan ismerik ezt a tudományágat, és fel vannak készülve a konkrét irodalmi tények (nem csak a szövegek) értelmezésére és megértésére. Az irodalomelmélet fejlődését napjainkban leginkább az elmélet (a fogalmi bázis) és a kritika (a konkrét irodalmi jelenség megismerő praxisa) kölcsönhatása alakítja. Az egyik adja a szabatos kritikai megközelítéshez szükséges kategóriákat és modelleket; a másik pedig – később – visszajuttatja az elmélethez a gyakorlatban kipróbált elemeket, s azok aztán módosítják, elmélyítik, szélesítik és ösztönzőleg befolyásolják az alapfogalmakat és -modelleket. Ezt a felfogást vallja ma a latin-amerikai irodalomkutatás legproduktívabb csoportja.

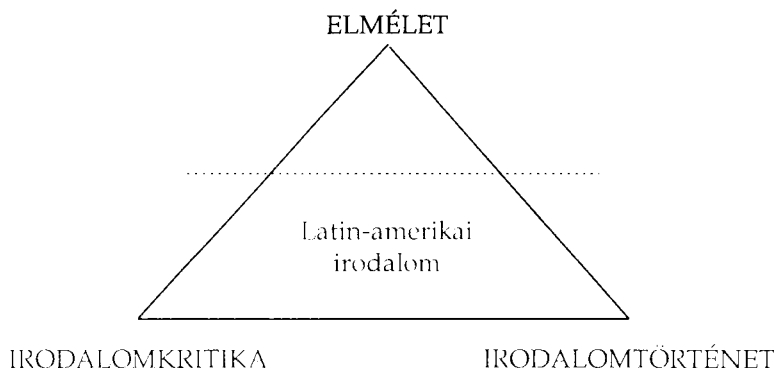
A fentiek nem jelentik azt, hogy eltűnne az irodalmi kutatások területéről az intuitív kritika, amely a „jó” ízlésen (többnyire az uralkodó osztály ízlésén) vagy – úgymond – egyetemes és változtathatatlan értékeként meghonosított ideológiai szempontokon alapul. Épp ellenkezőleg. Minél szilárdabb talajon áll a kritika tudatos és korrekt, elméletileg dokumentált és módszertanilag tapasztalt gyakorlata, annál többen élnek – mintegy ellenreakcióként – az impresszionista vagy a dogmatikus kritikai diskurzussal. Arra azonban rá kell mutatnunk, hogy ez a fajta kritika nem segíti elő az elméleti reflexiót (annál az egyszerű oknál fogva, hogy nem használ elméleti kategóriákat), amint nem mond nagyobb dolgokat magáról az irodalmi jelenségről sem, de a műnek a történelmi-társadalmi folyamatokba történő valós beilleszkedéséről sem (mert a társadalomnak szinte mindig csak egyetlen szintjével foglalkozik, nevezetesen a kifejezetten irodalmi viszonyokkal, például úgy, ahogy az Borges prózájának tematikai forráselemzésénél szokott történni). Elég is ez a két fogyatékoság, hogy irodalomkutatásunk zárójelbe tegye (esetleges majdani megfigyelésre vagy épp elvetésre) az improvizáló és dilettáns kritikus ítéleteit.

Az irodalomelmélet és -kritika mindazonáltal nem meríti ki az irodalomkutatás területét. Ebbe ugyanis beletartozik az irodalomtörténet (pontosabban az irodalmi történetírás, amely létrehozza) több jelentős eleme is. Mint a fönixmadár, úgy támad most fel az irodalomtörténet Latin-Amerikában, és gyökeresen újrafogalmazza magát. Korábban az irodalomtörténetet – minden látszat ellenére – alapjában véve pusztán kulturális folyamatként fogtak fel, tehát a politikátörténetből, a filozófiából, az etnológiából és máshonnan válogatás nélkül átvett sémák szerint csoportosított és besorolt kulturális jelenségek folyamatként; most ellenben Mariátegui alapképletét követik, tehát az irodalomtörténetet egy bonyolult történelmi-társadalmi folyamat alkotórészének tekintik, melyben az irodalmi produktumok a kollektív képzelet más tárgyaihoz hasonlóan – a szerzői szándékon innen és túl – egyáltalán nem mechanikusan követik a gazdasági, a társadalmi, a politikai, a történelmi – s az alkotásban és a befogadásban ható egyéb – tényezők meghatározó elemeit.

Ahogy elmélet és kritika közt, úgy elmélet és irodalomtörténet közt is léteznek kölcsönhatások. Nem lehet megfelelő irodalomtörténetet írni elméleti vákuumban, s csak a hagyomány és/vagy a hatalmi csoportok által elfogadott ideoló-

giai elvekre hagyatkozni: annak explicit fogalmakból, osztályozási modellekből és az irodalmi folyamatok rendszerezéséből kell kiindulnia. Sőt, a kritikához hasonlóan az irodalomtörténet is juttat eredményeiből az elméletnek, lévén hogy vizsgálódása során kénytelen megkérdőjelezni és újrafogalmazni a rá vonatkozó kategóriákat, s olykor olyan helyzeteket talál, amelyeket az elmélet még nem dolgozott fel; mindezzel olyan információkat tár fel, amelyet majd az elmélet tud fogalmakba foglalni és dialektikusan és extenzíve beépíteni.⁸

Mindezt az irodalomkutatást Latin-Amerikában és másutt is egy olyan háromszöghöz hasonlíthatjuk, amelynek az elmélet, a kritika és az irodalomtörténet alkotja a három csúcsát, úgyhogy minden terület szükségszerűen és kölcsönösségi viszonyban kapcsolódik a másik kettőhöz (mondanunk sem kell, hogy az irodalomtörténet a kritikától kapja a konkrét jelenségekre vonatkozó ismeretet, s azt halmazokba és rendszerekbe szervezi):



Azt is látjuk, hogy e geometriai modell három csúcsából kettő kontextualizált tevékenység, azaz valós térben, Latin-Amerika terében folyik, és igyekszik választ adni annak konkrét irodalmi jelenségeire és produktumaira; e két csúcs, nem kétséges, a latin-amerikai irodalomkritika és irodalomtörténet. Az elmélet csúcsa ellenben nem utal közvetlenül erre a térre, de – mint láttuk – segíti a másik két diszciplínát, amelyek valamely történelmi kompromisszumnak engedve tiszteletben tartják és elfogadják az elméletet. Ez utóbbi azonban szüntelenül az általános felé hajlik, mégpedig annyira, amennyire a sajátos irodalmi jelenségeinket követő absztrahálás megengedi, s igyekszik kiegészíteni azt a keretet,

⁸ Ezeket a kölcsönhatásokat már kifejtette – még hozzá a folyamat dialektikus értelmezésével – R. Welles és A. Warren a közismert *Irodalomelmélet* című könyvükben (spanyol kiadás: Madrid, Gredos 1953. 63.) Welles-Warren okfejtésétől az távolít el bennünket, hogy mi – amint a következő lapokon majd kiderül – megkülönböztetett figyelmet és elkötelezett praxist igényelünk az irodalomkritikának és -történetnek, és hogy olyan konzisztens elméleti eredményre akarunk jutni, ami az elmélet és a kritika következetes és szabatos gyakorlásából következik.

amelyet az irodalmi jelenségek feltételezett egyetemes szuperrendszere alkot, s amely láthatóan bővíthető és folytonos fejlődésben van.

A latin-amerikai valóság nemcsak azért kötődik a latin-amerikai kritikához és irodalomtörténethez, mert kontextualizálja őket, hanem azért is, mert e két terület tárgyát képező irodalom kétszeresen is utal a valóságra. Valójában a latin-amerikai irodalmi mű 1) egy megjelenített világot posztulál, ami eme valóság jeleként (nyilvánvaló vagy szimbolikus, rejtekező vagy feltáró, egyetértő vagy polemikus jelként) tűnik föl, és 2) magába foglalja azokat az elemeket, amelyek elvezethetnek bennünket a valós társadalmi-történelmi tényezőkhöz, amelyek közrejátszanak a mű megteremtésében és befogadásában, és amelyek meghatározhatják annak formai és tartalmi jellegét. Épp ezért egyáltalán nem tűnhet indokolatlannak most az az állításunk, hogy Latin-Amerikában mindkét tevékenységi formának – a kritikának és az irodalomtörténetnek – tudatosan és szándékosan kompromisszumot kell kötnie; tehát nemcsak azt kell passzív módon megmutatniuk, hogy milyen kapcsok kötik az irodalmat a kontextuális és megjelenített valósághoz, hanem át is kell alakulniuk aktív eszközökké, amelyekkel – a kínzó fejletlenség és függőség leküzdését szem előtt tartva – hozzájárulhatnak a valóság történelmi problematikájának a tisztázásához. Következésképpen a mi állításunk szigorúan véve 1) olyan kutatásra vonatkozik, amelyik azt vizsgálja, hogy a latin-amerikai irodalom milyen módon néz szembe (vagy sem) diskurzív szinten ezzel a problematikával; és 2) hogyan lehet olyan ismereteket létrehozni, amelyek produktív módon épülhetnek be egy koherens és korrekt tervbe, mely a társadalmi igazság keretén belül a latin-amerikai nép felszabadulását és fejlődését tűzi ki célul.

Ha irodalomkutatásunk kibontakozását úgy igyekeznénk siettetni, hogy kiténtetett figyelmet szentelnénk az irodalomelméletnek, megtörténhetne, hogy lemondanánk az említett történelmi kompromisszumról. Nekünk az a társadalmi kötelességünk – és ezt szeretnénk itt a leginkább hangsúlyozni –, hogy figyelmünkkel inkább a latin-amerikai kritikát és irodalomtörténetet részesítsük előnyben. Annál is inkább, mert mint láttuk, e két diszciplína szabatos, tudatos, professzionális és történelmi-társadalmi funkciójú művelése szükségszerűen az irodalomelmélet javát is szolgálni fogja. Ez utóbbi pedig – ha egyszer olyan megfigyelésekkel gazdagodik, amelyek kellően fogalmazják meg irodalmi specifikusságunkat – majd lehetővé teszi, hogy irodalmi műveinknek jobban megfelelő kritikai és historiográfiai megközelítések jöjjenek létre; ezek pedig újabb és pontosabb információt juttatnak majd az elméletnek, amely akkor... – és így tovább megállás nélkül.

Mindennek az eredménye később egy értékes elméleti megfogalmazásokból álló, meglehetősen teljes és kiegyensúlyozott korpuszá állhat össze, s az alkotja majd a latin-amerikai irodalom elméleti ágát, amely pedig – egy tágabb kapcsolódással – beékelődik az általános irodalomelmélet tartományába. S ez

úgy valósulhat meg, hogy közben nem térünk ki az elől a történelmi kihívás elől, amely latin-amerikai létünkéből következik ebben a nehéz és döntő pillanatban.

(Raúl Bueno: *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima, Ed. Latinoamericana 1991. 73–83. – Eredetileg: *Hispanamérica* 1986. 43.)

(Fordította: Scholz László)

A latin-amerikai irodalmak elméletének célja és követelményei

A latin-amerikai irodalomelmélet megalkotásának egyik inherens kérdésével fogunk foglalkozni: azzal tehát, hogy tizenöt év lelkes munkája ellenére miért nem az elvárások szerint működött e terv, illetve azzal, hogy miként működhetne – és működik – valójában. Most egy pragmatikus kísérletet teszünk a feladat körvonalazására. Paradoxonnak tűnhet elméleti gyakorlatról beszélni, de nem erről van szó: egy elmélet önmagában nem gyakorlat, ám az elméletalkotás már az. Az erre irányuló konkrét praxisban meg kell fontolni néhány stratégiai kérdést. Például átfogó pillantást kell vetni a probléma egészére, illetve meg kell vizsgálni, hogy mit ölel (hogy mit ölelhet) fel, mi az, amit elfed, amit átfed, és mi az, amit felfedhet (és fel kell hogy fedjen).

Már az elején egy nyilvánvaló tényit kell leszögeznünk: *nincs még latin-amerikai irodalomelmélet*. Csaknem tizenöt év telt el azóta, hogy Roberto Fernández Retamar felvázolta egy olyan irodalomelmélet létrehozásának az igényét, amely kifejezetten a latin-amerikai irodalmi jelenségek figyelembe vételéből indul ki (*A spanyol-amerikai irodalomelmülethez*. 1974.), s ezzel olyan igényt fogalmazott meg, amely szerint nekünk, latin-amerikaiaknak kell megalkotnunk azt az elméleti-kritikai rendszert, amely meghatározza irodalmunk sajátos jellegét. Az az igazság, hogy még ma sincs ilyen kifejezetten latin-amerikai (vagy spanyol-amerikai) irodalomelméletnek nevezhető szisztematikus elméleti korpusz. Pedig Latin-Amerikában már egy jó ideje írnak az *általános irodalomelmélet* körébe tartozó, rendszerre törekvő – ám azt nem mindig kielégítő – tanulmányokat, amelyek a lehető legegységesebb szinten fogják fel az irodalom jelenségét, ugyanakkor nem határozzák meg az olyan irodalmak (köztük a mienk) sajátosságait, amelyek egykönnyen nem asszimilálhatók ahhoz, amit a nyugati tradíció egybehangzóan irodalomnak nevez. Olyan művekre gondolunk, mint a jól ismert *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (Határvonalak. Bevezetés az irodalomelmülethez. 1944.) Alfonso Reyestől vagy José A. Portuondo *Concepto de la poesía* (A költészet fogalma. 1944.) című alkotása, illetve Aguilar e Silva széles körben elterjedt *Teoría de la literatura* (Az irodalom elmülethez. 1972.) című munkája, továbbá Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria* (Az irodalmi mű struktúrája. 1972.) és David Maldavsky *Teoría literaria general. Enfoque multidisciplinario* (Általános irodalomelmélet. Multidiszciplináris megközelítés. 1974.) című műve vagy a legutóbbi publikációk, mint Walter Mignolo *Elementos para una teoría del texto literario* (Az irodalmi szöveg elmülethez. 1978.) című könyve, illetve a *Teoría literaria. Una propuesta* (Irodalomelmélet. Egy javaslat. 1986.) című munka Susana Reiszttől. A fen-

ti műveket időben jóval megelőzték a brazil Sílvio Romero 1872 és 1912 között publikált tanulmányai (cikkek és elméleti észrevételek, melyekből Ant3nio C3ndido 1978-ban jegyzetekkel ell3tott gyűjteményes kötetet állított össze) vagy az ugyancsak brazil Fidelino de Souza Figueiredo íg3retes esszéje, *La crítica literaria como ciencia* (*Az irodalomkritika mint tudomány*. 1912.) és a *La lucha por la expresi3n* (*Küzdelem a kifejezésért*. 1943.) című bölcséleti könyve, illetve a Costa Rica-i Roberto Brenes Mes3n *Las categorías literarias* (*Az irodalmi kategóriák*. 1920?) címen megjelent igen érdekes munkája, amely az általános kérdések kutatása mellett, mint majd látjuk, határozottan azt is kezdeményezi, hogy vegyük revízió alá az irodalmi kánont befolyásoló sajátosságokat.

Természetesen ezek a művek nem korlátozódnak arra, hogy a más tájakra szerzett információk kivonatát közvetítsék, hanem kisebb vagy nagyobb mértékben világosan és kreatív módon gondolkodnak az irodalomról és általában az irodalmi szövegekről. A gyakorlatban azonban éppen ebből az egyetemes jellegűkből és elhivatottságukból adódóan – mindegy, hogy elhivatottság-e vagy szokás, mindenesetre, mint később látni fogjuk, olyan tendencia, amely nem mindig ignorálja az ellentétes erőket – arra kényszerülnek, hogy *figyelmen kívül hagyják a latin-amerikai irodalom sajátos voltát*, mint ahogy figyelmen kívül hagyják azt a lehetőséget is, hogy megváltoztassák és tágítsák az irodalom általános kereteit olyan jelenségek beépítésével, amelyek a jobbra nyugat-európai irodalom-elméletek modelljeként szolgáló irodalmakból kiszorultak.

Roberto Fernández Retamarnak igaza van, amikor azt mondja, hogy egy irodalom elmélete egy bizonyos irodalomnak az elmélete, és hogy az idáig létrehozott irodalomelméletek – különösen az európaiak, Arisztotelész-től Wellek Warrenen át a legújabbakig – azoknak az irodalmaknak a képét és értékeit őrzik s teremtik újra, amelyek alapján létrejöttek. Brenes Mes3n már a 20-as években világosan látta, hogy „másfajta lett volna az elméleti általánosítás, ha a vizsgálódás körébe (Arisztotelész látóterébe) a görögtől eltérő irodalmak is bekerültek volna, és akkor az európai irodalomelmélet sem vette volna fel közismert dogmatikus merevségét” (1920: 8). Azt még ennél is tisztábban látta, hogyha kitágítanánk az irodalom határait, az „véget vetne annak a torzító eljárásnak, miszerint *minden népcsoport* (a kiemelés tőlünk) és minden egyén alkotásait olyan szabályok alapján ítéljük meg, amelyeket csupán néhány mű alapján végzett megfigyelésből állítottak fel” (1920: 18).

Általában két alapvető jellemzője van a fent említett tanulmányoknak: törekvés az elméleti-irodalmi egyetemességre és az az igyekezet, amely a kutatás területét a tudós és a művelt irodalomra korlátozza. Legjelentősebb elméleti diskurzusainkból ezzel a felfogással és korláttal kétszeresen is ki vannak rekesztve azok a latin-amerikai irodalmak, amelyeket ma általános néven alternatív irodalmi rendszereknek ismerünk (gondoljunk a népi, a szóbeli, a hagyományos irodalomra, az etnikai kisebbségek, a marginalizáltak, a tömegek és mások irodalmára, amelyek összességükben irodalmunk többségét jelentik). Sőt, ha szó is

esik róluk, mint például Reisz könyvének egyik fejezetében, ahol a szerző Peru orális lírájának jelenlegi helyzetével foglalkozik, akkor a trivialitását hangsúlyozzák, megelégedve arról a tényről, hogy az efféle elméleti-értékelő tevékenység pontosan egy *petitio principii* (vagy egy kulturális önelemzés narcisztikus gesztusának) eredménye. Az pedig nem más, amint Brenes Mesén elméleti munkájának legnagyobb részében már utalt rá, mint hogy a műveket a nagy irodalmak vélt kiválóságához mérten tanulmányozzuk és értékeljük, s közben fel sem vetődik bennünk az a kérdés, hogy „jogos-e kiválonak kikiáltani őket *azoknak a szabályoknak és normáknak az alapján, amelyek létrehozására saját maguk szolgáltak*” (1920: 18. – a kiemelés végig tőlünk). E magatartás láttán érthető, hogy a mi Amerikánk alternatív irodalmairól szóló tudás nem sokat vagy éppen semmit nem ad hozzá a nagy latin-amerikai irodalomhoz, melyet leginkább a benne levő – természetesen nem kevés – nyugati és klasszikus elem alapján értékelnek és magyaráznak, és semmit vagy szinte semmit nem nyújt az irodalomelméletnek, elfelejtve, hogy a nagy latin-amerikai irodalom éppen azért nagy, mert magában hordja az ún. triviális irodalmak regisztereit (lásd Arguedas, Cortázar és Puig stb. műveit). Csak ennek az aggodalomnak a szemszögéből érthető, hogy az egyéb latin-amerikai irodalmak miért nem rendelkeznek, úgymond, olyan értékekkel, volumennel, strukturális és esztétikai gazdagsággal, hogy egy irodalomelméleti tudományágnak (a latin-amerikai irodalomelméletnek) anyagot szolgáltatassanak, és ez az előítélet megghiúsítja azt a roppant lehetőséget, hogy autonóm módon alkossunk róluk elméletet.

A bennünket foglalkoztató elméleti tervhez visszatérve, azt kell mondanunk, hogy Fernández Retamar felvetése, mely bizonyos értelemben egybevág Mario Benedetti korábbi elképzelésével – (*Necesidad de una interpretación – Az interpretáció szükségessége*. 1972. című cikkében) – nem maradt visszhang nélkül, hiszen az utóbbi években tanúi lehettünk és lehetünk viszonylag sok olyan munka megjelenésének, amelynek középpontjában explicit módon ez a téma áll. E munkák legfontosabb közös ismertetőjegye az, hogy legfőbb szempontjuknak *a terv tudományosságát* tartják, azaz olyan jelenségeket kutatnak fel, gyűjtenek össze, vizsgálnak és vitatnak meg, amelyek ténylegesen az elmélet megalkotásával vannak kapcsolatban. Olyan jelenségekre gondolunk, mint például annak a veszélye, hogy irodalmunkba meggondolatlanul importált modelleket és „rácsokat” (Nelson Osorio) ültessünk át, továbbá olyan előnyökre, hogy – amikor ezt megtehetjük – kreatív módon átvegyünk más területeken kipróbált modelleket (Domingo Miliani), vagy éppen azokra a kognitív előnyökre, melyek abból adódnak, hogy az Európa-központú kultúra által periférikusnak vélt irodalmi jelenségeket – önállóan vagy egymáshoz való kapcsolatukban – vizsgálunk (Desiderio Navarro). Ilyen értelemben a fenti elméleti munkák (az említett és más szerzőké, köztük Hugo Achugar, Noé Jitrik, Carlos Rincón, Antonio Cornejo Polar és e cikk írója) még csak körvonalazzák, hogy e tudományágnak milyennek *kell lennie*, s egy olyan elméleti korpusz létrehozását tartják legkívánatosabbnak, amely a

legkevésbé sem merül ki ellentmondásos kísérletekben és felesleges fogódzók alkotásában. Anélkül, hogy alábecsülnénk az elméleti problémákat sarkalatosan vizsgáló munkákat, és külön figyelmet szentelve António Cândido művére (*Literatura e Sociedade* – Irodalom és Társadalom. 1965.), összefoglalásul elmondhatjuk, hogy a témával kapcsolatos, a mai napig szerzett explicit ismeretek még csak a *terv tulajdonképpeni episztemológiai szintjén találhatók*, hangsúlyozva mindenekelőtt a szándékot, melyet maga a *terv* szó is jól kifejez.

Más a helyzet azokkal a munkákkal, például a *latin-amerikai irodalmakról szóló kritikai és történeti dolgozatokkal*, amelyek nyilvánvalóan szerényebb elméleti távlatból íródtak. E területeken jelentős a témáról gondolkodó, elméleteket, kategóriákat és modelleket létrehozó értelmiség eredménye, akik arra törekszenek, hogy a maga összetettségében értsék meg a latin-amerikai irodalom különböző területein található jelenségeket, kezdve azokkal a munkákkal, amelyek a konkrét tárgyra (magukra az irodalmi művekre) vonatkoznak, egészen azokig, amelyek figyelembe veszik Latin-Amerika irodalmi folyamatainak és egészének tág aspektusait (irodalmi szinteket és rendszereket, irodalmi és társadalmi momentumokat és időszakokat stb.). Konkrétan két egészen friss kritikai munkát tudunk megemlíteni azok közül, melyek elemző-magyarázó céljuk elérésére bizonyos elméleti keretet nyújtottak: Angel Rama elemzéseit a transzkulturáció regényirodalmáról és Antonio Cornejo Polar tanulmányait az *indigenismo* diskurzív és szemantikai korlátairól.

Rama a transzkulturáció regényeinek szerkezetét és működését egy olyan modellel magyarázza, amely szerint az irodalom tradicionális (vagy egyszerűbb tematikus) elemei beépültek az avantgárd és a kozmopolita formákba. Ez a modell egyszerre alkalmasnak bizonyul arra, hogy megvilágítsa irodalomtörténetünk olyan problematikus jelenségeit, mint amilyen például a punói „Orkopata” húszas évekbeli indigenista-avantgárd lírája vagy a huayno és salsa-cumbia közötti „chicha” líra, melyet Peru mára városiasodott hegylakói (a tegnap „hódítói” és leszármazottaik) hoznak létre. Mindkét esetben arról van szó, hogy tradicionális tartalmak és a mögöttük lévő jelentés (az Andok kultúrája és különösképpen bizonyos évszázados esztétikai, lírai, illetve lírai-zenei kifejezési módok) a forrongó avantgárd formáit öltik magukra (futurista-dadaista formák az első esetben, míg a másodikban a salsa hangszerelése, nyelvezete és a rock zene) a túlélés és a társadalmi átörökítés érdekében. Röviden: láthatjuk, hogy Rama kritikai rendszere saját elméleti modelljének természetét tükrözi akkor, amikor az őt létre hívó jelenségtől elszakadva alkalmassá válik minden olyan irodalmi és művészi diskurzus vizsgálatára, amely (referenciálisan vagy funkcionálisan elhelyezkedve) két kultúra találkozásakor és összeolvadásakor jön létre, feltéve, ha egyikük valamilyen módon anyaországi.

A José María Arguedas prózájáról és az *indigenista* regényről szóló tanulmányaiból kiindulva, Cornejo Polar finomítja a heterogenitásról alkotott elképzelését, hogy meg tudja magyarázni az *indigenismo* tagadhatatlan sajátosságát: azt,

hogy olyan diskurzus, melynek mindig valamilyen más kulturális rendszer a referenciája. Ezt követően megjegyzi, hogy a heterogenitás nem korlátozódik az *indigenismo* jelenségére, és minden „kettős státusú” kulturális diskurzusban megtalálható, így például a közép-amerikai *negrismo*-ban, a *gaucho*irodalomban, a mágiikus realizmus elbeszéléseiben stb. Mindezek olyan diskurzív sokszínűséget mutatnak, amely szükségessé teszi, hogy az ellentmondásos pluralitás fogalmához folyamodjunk annak érdekében, hogy számot adhassunk egy különböző megjelenési formákban megnyilvánuló általános jelenségről. Mindezzel Cornejo Polar utat nyit a latin-amerikai irodalom „ellentmondásos totalitásra” épülő modelljének a létrehozására, amely majd elméletileg dolgozza fel a mi Amerikánk irodalmának különböző rendszereit és szintjeit, s amely egyúttal majd kiküszöböli irodalomtörténetünkől a jól ismert egységesítő szemlélettel bekerült problémákat. Olyan problémákra gondolunk, mint például az irodalmi rendszer kizárólagossága, amely a homogenitás elvéből következik, vagy a kizárólagosságból származó csonkítás, illetve más problémákra, melyeket a sokszínűséggel okosan árnyalt egységnek sem sikerül megoldania.

Kifejezetten irodalomtörténeti és -kritikai szövegeket tanulmányozva José Carlos Mariátegui felvázolta a perui irodalom fejlődésének modelljét (gyarmati, kozmopolita és nemzeti korszak), aminek az értéke abban rejlik, hogy képes elhatárolni magát az ország történelmének politikai korszakaitól, és figyelembe veszi az irodalom egészének viszonylag önálló folyamatait. Elég hamar kiderült, hogy ez a modell általában jól megfelel a spanyol-amerikai tudós irodalom fejlődésének bemutatására, és egyúttal lehetővé teszi az irodalomban egy olyan evolúció elismerését, amelyet nem szükségszerűen befolyásolnak politikai események. Ösztönös érzéssel és tehetséggel Mariátegui a maga módján a tükrözésemélet túlhaladását vázolta fel (a köztársaság irodalma nem feltétlenül köztársasági: még mindig gyarmati), és körvonalazott egy olyan széles spektrumú, formális kérdést, (a kozmopolitizmust, azaz irodalmi irányzatok és poétikák egyfajta leszűrt elméletét), amely a nemzeti irodalom előfeltétele (egy nemzeté tehát, és nem egyszerűen egy országé).

Amikor egy másik irodalomkutatónk, Alejandro Losada a latin-amerikai irodalom társadalomtörténetének gazdagítását tűzte ki célul, szükségét érezte, hogy jelentős mennyiségű elméleti fogódzót hozzon létre, amelyek – látva tanítványainak feldolgozásait – egy szinkron és diakron igényű, illetve háttérű elméleti rendszert alkotnak, és amelyek erősen emlékeztetnek az irodalmi alkotások és jelenségek elméleteire. Idő hiányában nem bocsátkozunk részletekbe, de meg kell jegyeznünk, hogy olyan fogalmak, mint „társadalmi” és „intellektuális tér” végeredményben a latin-amerikai irodalom jelenségeinek az európainál összetettebb jellegét bizonyítják, továbbá azt, hogy olyan elméleti eszközöket kell megalkotni, amelyek megfelelnek ennek az összetettségnek.

Összefoglalva: a fenti példák jól jelzik, hogy a) az egyes partikuláris modellek miként lépnek túl az őket létrehozó konkrét jelenségeken és eseményeken, illetve

miként irányulnak egy nagyobb érvényű elméleti tevékenység felé – amelyben az irodalmi események pluralitása alaptermészetnek tűnik –, s hogy ennek során az egyszerű kritikai modellekből az irodalom bizonyos tág értelmezését szolgálva – elméleti modellek jönnek létre; továbbá azt is jelzik, hogy b) egy, a kulturális etnocentrizmustól különböző – különböző, mert sokszínű, egymás mellett élő és konfliktusokkal teljes társadalmakat és kultúrákat feltételez – irodalomtörténetre való igény miként vezet egy olyan elméleti jellegű, szisztematikus és tág modell-, illetve fogalomgyűjtemény létrehozásához, amelyre támaszkodva új, komplex és merőben más irodalomtörténetet lehet megalkotni.

A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy pillanatnyilag *elsősorban a latin-amerikai irodalomtörténetek és -kritikák hozzák létre az áhított latin-amerikai irodalomelméletet*, úgy, hogy kereteiken belül olyan eszközöket teremtenek, amelyeket a latin-amerikai irodalom iránti hűség és pontosság követel meg; ez olyan igény, amely új koncepciókra, kategóriákra és modellekre épít, hogy kimerítően és találóan tudják feltárni, megmagyarázni az egyedi irodalmi jelenségeket és tárgyakat.

Két csoportra lehet osztani az eddig elért eredményeket, az elsőbe azok tartoznak, amelyek a diszciplína episztemológiai alapjainak szintjén találhatók, a másodikba azok, amelyek a kidolgozás során eszközöket teremtenek; az a közös bennük, hogy mindkettő *a latin-amerikai valóság megismerésére törekszik*, olyan elméleti ismeretek – vagy az ezekhez szükséges alapok – kialakításával, amelyek a latin-amerikai irodalmak szignifikus sajátosságait kiemelő kritikai és történelmi magyarázatokat tesznek lehetővé; más szóval tehát mindkét csoport elfogadja ezeknek az irodalmaknak a referenciális jellegét és a latin-amerikai valóságnak – valamilyen módon – ábrázolt képét. Latin-amerikai perspektívából és a kidolgozott diskurzusok mennyiségének és változatosságának a szempontjából kétségtelenül ez a két csoport vagy irányzat – így együtt – ma is a latin-amerikai irodalomkutatás legtermékenyebb ága. Olyan tendencia ez, amely nem kizárólag a szöveg immanenciájával foglalkozik, vagy más esztétizáló jellegű és elefántcsont-toronyba húzódó elméleti és kritikai különállást hangsúlyoz, hanem szoros kapcsolatban áll a szöveggel, a kontextualitással, az irodalommal és az azt létrehozó, illetve az abban megjelenő valósággal. Mindezek következtében, és mivel igazságosan és következetesen igyekszünk eljárni, azt kell mondanunk, hogy a bennünket foglalkoztató és vonzó elméleti megfogalmazást (nevezzük csak „elméletnek” azért, hogy tagolását és fejlődését jobban el lehessen képzelni) teljes joggal nevezhetjük a *latin-amerikai irodalom társadalomelméletének*.

Mint arra már némileg utaltunk, ezek az elméleti információval teli kritikai művek még csupán töredékesen, hiányosan és viszonylag szervesen léteznek, és *integrációra, illetve továbbfejlesztési kísérletekre várnak*. Csak a legnyilvánvalóbb eseteket említjük: nem kaptak kellő figyelmet Carlos Rincónnak az irodalom fogalmának spanyol-amerikai jelentésváltozásáról tett megfigyelései, sőt a később felmerülő vitákban sem kerültek szóba (szemben például Figueiredo és Portuondo – spirituális, illetve materialista szempontú – költészet- és irodalomfelfogásá-

val), illetve más munkákba, elméleti és kritikai kutatásokba sem illesztették őket. Alejandro Losadának az irodalmi rendszerekről készült és Antonio Cornejo Polarnak az alternatív irodalmakról szóló modelljeit sem állították kellőképpen összhangba egymással, amiért is e modellek nem hoztak létre a témához szükséges, gazdag szövésű elméleti-fogalmi hálót. Ugyanez történt a már említett, a transzkulturációs és heterogén irodalmakat tartalmazó modellek összekapcsolásával is, belőlük sem jött létre egy olyan korpusz, amellyel átkerülhetnének és beékelődhetnének egy integrális rendszerbe.

Az előzőek alapján és tudván tudva, hogy ezzel az előadással is a terv kifejezetten episztemológiai aspektusát gyarapítjuk, néhány olyan *nagy jelentőségű feladatra* szeretnénk felhívni a figyelmet, amelyet a latin-amerikai elhivatottságú latin-amerikai irodalmi kutatásoknak tekintetbe kell venniük, mármint azoknak a kutatásoknak, amelyek társadalmi-történelmi keretben értelmezik magukat. És amennyire ez lehetséges, felvázoljuk feladataink általános helyzetét is, vagyis a globális elméleti és kritikai terv irányait és céljait, megmutatva egyúttal azokat a még csak a vágyak szintjén lévő területeket is, amelyek további elmélkedést igényelnek, mivel igényeik és távlataik révén a legértékesebben járulnak hozzá a tervhez.

Az egyik ilyen feladat a latin-amerikai irodalmak (a többes számot Losada és Enrique Ballón használja előszeretettel, noha többeknek világos, hogy a *latin-amerikai irodalom* fogalma elméletileg magában foglal minden irodalmi rendszert, szintet és variánst) elméleti rendszerének integrációjával kapcsolatos, s lényege abban áll, hogy összegyűjtjük, összehangoljuk és rendszerezük azt az elméleti és episztemológiai jellegű fogalmi tudást, amelyet Latin-Amerikában az esszé műfajában találunk meg bőségesen. Az *esszé* nálunk olyan gondolatokat fogalmazott meg, amelyek – az őket követő vitákkal együtt – *egy globális elméleti terv értékes területeit képesek gyarapítani*. Mindezt olyan sajátságokkal érte el, mint a kifejezőkészség gazdagsága, a központi kérdésekre irányuló, gyakran zseniális intuíció vagy a rá annyira jellemző szuggesztív – néha provokáló – erő, valamint az a gazdagító-megkülönböztető tulajdonság (szemben az európai esszével), amellyel erősen heterogén társadalmakra és kulturális gyakorlatokra képes utalni. Ezt bizonyítandó elsőként kell megemlítenünk Pedro Henríquez Ureña művét – *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (*Hat esszé kifejezésünk keresésére*. 1928.) –, amely (annak, aki ezt észreveszi) nem annyira irodalmi, mint inkább egy nyilvánvalóan elméleti tervet foglal magában (röviden arról van szó benne, hogy fel kell építenünk saját kategória- és értékrendszerünket, mégpedig úgy, hogy jellegzetes irodalmi formáinkból alakítjuk ki őket). Egy másik példa José Carlos Mariátegui műve (*Hét tanulmány a perui valóságról*. 1928.), amely amellett, hogy a perui irodalomtörténet kritikai korpusza és modellje, jó néhány elmélet felé mutató episztemológiai döntést is tartalmaz. Külön figyelmet érdemel ezek közül az olyan modellek megalkotása, amelyek nem függnek a hivatalosan elfogadott, az irodalmat érdekek szerint értékelő és változtató programoktól, továbbá az az

elhatározás, hogy egy diszciplína kialakulását és működését annak a valóságnak a megismerésére és kibontakoztatására kötelezzük, amely valamiképp e diszciplína területéhez tartozik.

Egy másik fontos feladat abban áll, hogy *ne hagyjuk figyelmen kívül azokat az eredményeket, amelyekkel az általános irodalomelméleti művek járulnak hozzá a globális kutatáshoz, szülessenek azok akár latin-amerikai, akár más szerző tollából.* Bár ezek a művek az irodalmi egyetemesség felé mutatnak, és nemigen foglalkoznak irodalmunk specifikumaival (többségük inkább az irodalmisággal, mint a szövegalkotással foglalkozik, ez utóbbin belül pedig jobban érdekli őket az irodalmi alkotás általában, mintsem Latin-Amerikában), tartalmaznak olyan szempontokat, amelyeket adaptálni és hasznosítani lehetne egy olyan *igencsak specifikus elméleti modell szolgáltatában*, mint például a latin-amerikai irodalomelmélet. Az adaptáció lehetőségéről már tettünk említést egy munkában (1986.), amely Maldavsky „a mediációs hipotézis” fogalmának használatát javasolja, nemcsak a műnem, a műfaj kérdésében (amire egyébként ki volt találva), hanem a minket érdeklő elméleti modellekben is: arra, hogy számot adjunk a latin-amerikai irodalmak összességéről (vagy a leginkább látható részeiről) egy közepes értékű fogalmi korpusz segítségével, vagyis egy olyan „közvetítő elmélettel”, amely irodalmunk konkrét jelenségei és az általános irodalomelmélet között helyezkedik el. Erre vonatkozóan hasznos lehet Mignolo „regionális elméletének” fogalma is (bár a szerző könyvében éppen hogy csak említést tesz róla), amely kutatási tervünkben a kezdetektől különleges értelmet kap, az „általános elmélet” és a „specifikus elmélet” fogalmaival együtt (illetve azokkal ellentétben is).

Úgy gondoljuk, hogy dolgozatunk már mutatott egy példát a más terveket és más koncepciókat szolgáló elméleti anyag átvételének és adaptációjának lehetőségére, amikor felfigyelt Brenes Mesén művének azokra a nagyszerű részleteire, amelyek tervünk néhány lényegbe vágó aspektusát érintik. Ugyanez megtehető – a diszciplínára nézve nem kevés konceptuális előnnyel –, ha latin-amerikai művekről szóló, az irodalmi produktiváshoz lényegesen hozzájáruló, értékes anyagot veszünk elő, például Portuondo *Concepto de la poesía* című alkotását vagy António Cândido *Literatura e sociedade* című művének kifejezetten elméleti részét; ugyancsak hasznos, ha az irodalmiságból táplálkozó műveknek – például Reisznek és Mignolónak az említett munkáinak – azokat az aspektusait vesszük figyelembe, amelyek korrekt módon a lotmani kritériumokból kiindulva teszik viszonylagossá az irodalom, a költészet, a szöveg, az esztétikai és más funkciók fogalmát, mégpedig a szerint a kulturális szisztéma szerint, amelyben működnek (tehát a szerint az ideológiai faktorok szerint, amelyek koncepciójukat befolyásolják).

Másrésről nagyon fontos a mi Amerikánkban használt – gyakran nevén is nevezett – *kritikai modellek és rendszerek alapelméletének az értékelése is.* Most nem a már Ramónál látható konkrét irodalmi esetek absztrakcióiról beszélünk, amelyek egy valódi elméleti modell tágabb érvényességét biztosíthatják, hanem néhány kutatónk által koherens és konzekvens módon használt kritikai rendszerekről.

Az impresszionista és amatőr kritikák – bármilyen ragyogóak is legyenek – alig vitatott, a priori koncepciókra támaszkodnak, s nem pedig az irodalmi témák és jelenségek szisztematikus ismeretére. Ezekkel ellentétben a bennünket e szempontból érdeklő szerzők kritikája általában rendelkezik olyan elméleti korpuszsal, amely episztemológiai alapokon és referenciákon nyugszik. Így látta ezt Ant3nio C3ndido is, amikor egyik kutatónk m3veit tanulmányozta, és megírta az *O M3todo Cr3tico de S3lvio Romero (S3lvio Romero kritikai m3dszere. 1945.)* cím3 tanulm3ny3t, vagy amikor saját m3v3nek, a *Literatura e sociedade* kritikai r3sz3t olyan eszmerendszerrel vezette be, amely a c3mben jel3lt kapcsolatot megvil3g3tja. 3lljon itt egy illusztr3t3v p3lda, egy id3zet, melynek sz3munkra fontos elm3leti 3rt3ke van: el3mozd3tja az irodalom 3s a val3s3g k3z3tti kapcsolat kutat3s3t, 3gy, hogy nem abb3l indul ki, hogy a k3t elemet k3l3nb3z3nek 3s egym3ssal ellent3tben 3ll3nak tekinti, hanem integr3lhat3nak egyazon diskurz3v 3s m3v3szi aktus alapj3n:

„Ilyen esetben t3ll3p3nk a szociol3gia, a szociol3gia t3rt3net3nek vagy a szociol3gia 3ltal befoly3solt t3rt3nelemnek a perif3rikus ter3letein, hogy olyan eszt3tikai 3rtelmez3sre jussunk, amely a t3rsadalmi dimenzi3t mint m3v3szeti t3nyez3t foglalja mag3ba. Amikor ez bek3vetkezik, a kor3bban eml3tett paradoxon j3n l3tre: a *k3ls3 bels3v3* alakul, 3s a kritika, ahhoz, hogy kritika legyen, megsz3nik szociol3giai lenni.”¹

Sajnos id3 3s hely hi3ny3ban nem tudjuk tov3bb r3szletezni mindazokat az aspektusokat, amelyeket egy latin-amerikai irodalomelm3let megalkot3s3nak glob3lis terve foglal mag3ba. 3ppen ez3rt az al3bbiakban igyeksz3nk – proviz3rikusan 3s sematikusan – egy *3sszefoglal3 t3bl3zatba foglalni minden idev3g3 3lt3l3nos k3rd3st*. Vagyis megpr3b3ljuk rendszerezni az 3sszegy3jt3tt 3s 3sszegy3jthet3, egym3shoz szorosan kapcsol3d3 informaci3kat.

1) A terv episztemol3giai 3s elm3leti alapja 3s az 3ltaluk mozzgatott puszt3n ideol3giai el3felt3telek ter3lete. Ez ut3bbi elnevez3ssel a „k3rnyezet3nkben” l3v3 irodalmi, illetve az irodalomr3l sz3l3 domin3ns krit3riumokra utalunk, amelyeket 3vsz3zados 3s megd3nthetetlen igazs3gk3nt tartunk sz3mon, 3s amelyekr3l nem vesznek tudom3st a k3l3nb3z3 kultur3lis int3zm3nyek p3ly3zatokban, okt3t3si tervekben, kritikai diskurzusokban, tov3bb3 m3s, tudom3nyos alapjaikat megfogalmazni k3ptelen munk3kban, amelyek eset3ben ezek az alapok n3ha „term3szetes m3don” ker3lnek bele egy-egy elm3leti kutat3sba.

2) Azoknak az elm3leti modelleknek a k3re, amelyek a latin-amerikai irodalom glob3lis problematik3j3t k3v3nj3k meg3rteni rendszereik heterogenit3s3ban 3s aktualiz3l3suk k3l3nb3z3 szintjein (alkot3s, forgalmaz3s, fogyaszt3s). Olyan, a k3l3nb3z3 irodalmakra 3rv3nyes modellekr3l van teh3t sz3, amelyek egyazon

¹ ANT3NIO C3NDIDO: *Literatura e sociedade, estudos de teoria e hist3ria liter3ria*. 1965. 7.

társadalmi formáción belül valósulnak meg, továbbá olyanokról, amelyek különböző társadalmi és kulturális formációk irodalmára érvényesek.

3) Olyan kategóriák és modellek csoportja, amelyek számot kívánnak adni irodalmaink többé-kevésbé átfogó sajátosságairól (ilyen például az érték, a műfaj, a koncepció és a funkció kérdése). Egyebek között ide tartozik az európai irodalmi paradigma öröklött taxonómiáinak problémája is.

4) Azoknak a koncepcióknak és javaslatoknak a köre, amelyek minden előző pontban már említett diskurzív-irodalmi szöveg szervezésével kapcsolatosak. Olyan modellekről van tehát szó, amelyek a szövegfenomenológiához a leginkább kötődnek.

5) Olyan eszközöknek a területe, amelyek a sokféle latin-amerikai irodalom és a sokféle valóság közötti kapcsolatok problémájával foglalkoznak, továbbá az e kapcsolatokban lévő ideológiai áttételek kérdésével.

6) A latin-amerikai irodalomkritika és irodalomtörténet gyakorlatát megalapozni szándékozó elméleti kezdeményezések területe, továbbá azok a konstitutív és járulékos kapcsolatrendszer, amelyek a latin-amerikai irodalmak elméletében, kritikájában és történetében léteznek.

7) Végül (de nem utolsó sorban) az a csoport, amely ennek a globális kutatási tervnek – vagy néhány részének – az európai és az észak-amerikai elméleti rendszerektől való megkülönböztetését vállalja. Ugyanakkor itt találjuk az olyan módszerekre irányuló kutatást is, amely azt mutatja meg, hogy miként szándékozik ez a terv az általános irodalomelmélet körébe tartozó és elméleti információval nem rendelkező területeket feltárni (illetve hibás vagy hiányos információt kijavítani).

Természetesen *nem egyetlen, nagy modellkészlet összeállítását javasoljuk*, amelyben minden olyan koncepció, kategória és elméleti módszer fellelhető, melyet Latin-Amerikában hosszú évek, sőt évszázadok alatt (gondolunk itt Espinoza Medrano tevékenységére vagy az esztetizáló vizsgálódásokra a klasszicizmus és a barokk korából) az irodalmi kutatások létrehozta; nem törekszünk arra sem, hogy számba vegyük az összes, napjainkban a szubkontinensen látenszen vagy ténylegesen jelen lévő kritikai-elméleti tendenciát, s még kevésbé kívánjuk a latin-amerikai irodalmak átfogó és teljes teóriáját nyújtani. Valójában lehetetlen egyetlen átfogó és organikus modellre redukálni – mintha egyetlen tudományág világának részei vagy megnyilvánulásai volnának – az egymástól annyira különböző elméleti tendenciákat (vagy irodalomkritikai és -történeti alkalmazásukat), mint amilyen például Carlos Rincón elméleti-kritikai kutatási terve (*Az irodalom fogalmának jelenlegi változása*. 1978.) és Mignolo művének konceptuális rendszere vagy mint Mariátegui történelmi-irodalmi modellje, továbbá olyan történelmi eseménysorok folyamányai, amelyek befolyásolni kívánják irodalomtörténetünk felosztását (a Hódítás, a Gyarmatosítás, a Függetlenség irodalma stb.).

Azt ellenben meg kell kísérelnünk, hogy *a rokon* (vagy rokonítható) *elméleti felfedéseket modellbe* foglaljuk, mégpedig annak az irányzatnak a keretén belül, amely – véleményünk szerint – leginkább összhangban áll korunkkal és azokkal

az önmegismerésre irányuló, illetve a társadalmi fejlődést elősegítő feladatokkal, amelyekkel nekünk, latin-amerikaiaknak szembe kell néznünk, tehát olyan irányzaton belül, amely rendelkezésre bocsátja egy elkötelezett irodalomkritika és -történet igényeinek megfelelő elméleti eszközöket, amelyek az irodalom és annak kontextuális és enunciatív valóságát már nem passzív módon mutatják be, és amelyek aktív eszközökké kívánnak lenni e valóság történelmi problematikájának megvilágításakor. A sajtóságos elvárások következtében ez az irányzat az irodalmi művek sorozata és a társadalmi-történelmi eseménysorok kapcsolataira helyezi a hangsúlyt. Ezáltal olyan kritika alapjait veti meg, amely a szöveg textuális elemzésén túl kiemeli az irodalmainkba valamiképpen beépült történelmi-társadalmi célokat, olyanokat, mint például a latin-amerikai identitás keresése vagy a társadalmi igazságosságon alapuló társadalmak lehetséges felvázolása. Mellesleg szólva, egy efféle kritika nem teszi természetellenessé sem irodalmainkat, sem tanulmányozásukat, mert – mint arra már éppen kritikai munkák egész sora élesen rámutatott – ezek a történelmi-társadalmi célok valóságosan és nagymértékben jelen vannak irodalmainkban (Cândido szerint „beférkőztek”), mivel népeink diskurzív rendszereiben még mindig elsődleges helyen áll az a kérdés, hogy miként és milyen úton kell fejlődni.

A dolgok jelenlegi állapotában nem javasoljuk a deduktív eljárást, vagyis azt, hogy irodalmaink *fölött* hozzunk létre egy elméleti korpuszt, hanem azt, hogy *bennük* és velük tegyük meg ezt, s ezáltal mutassuk meg a már említett sokirányú és sokféle probléma általános kereteit, és – amennyire ez lehetséges – egészítsük ki a kevésbé fejlett területeket, hogy produktív, kitüntetett helyet töltsenek be (vagyis sokféle kapcsolatot generáljanak a kategóriák, az új fogalmak és az elméleti módszerek közt), s kellő figyelmet kapjanak, ha még megfontolásra és modellezésre van szükségük. Ezért *elsősorban egy kollektív munka eredményeként létrejövő informatív tabló* felállítását célozzuk meg, amely jól mutatja a bizonyos ismeretek következtében kialakult aggodalmakat, és amely leleplezi azokat a területeket, amelyek inkább csak elmélet iránti vágyak, mintsem megvalósulások. Ily módon ez a munka *felhívás* az eddig elért eredmények egyeztetésére, hogy a témával kapcsolatos általános tanulmányoknak organikus tartalmat lehessen adni, ám ennél sokkal fontosabb, hogy ez a felhívás arra is szól, hogy vegyünk részt az említett „üres” elméleti területeket kitöltő módszerek kidolgozásában, illetve a már létezők kiegészítésében, továbbá olyan koncepciók, kategóriák és modellek megalkotásában, amelyek pontosak és hűek a magát organikusnak, átfogónak és – a mi Amerikánkban az irodalom szintjén oly ritkán – igazságosnak tartó elmélet szempontjából.

(Raúl Bueno: *Sentido y requerimientos de una teoría de las literatura latinoamericanas*. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 1989. 29. 295–307).

(Fordította: Santosné Blastik Margit)

GEORGE YÚDICE

Lehet-e posztmodernről beszélni Latin-Amerikában?

IMITÁCIÓ, EREDETISÉG VAGY KI-SAJÁT-ÍTÁS?

Lehet-e posztmodernről beszélni Latin-Amerikában? Ez a kérdés már eddig is rengeteg vitát eredményezett. Ezekben a vitákban újra előtérbe kerültek a régi vetélytársak: a SAJÁT versus IDEGEN. Egy mostanában megrendezett kongresszuson¹ Juan Corradi azt fejtegette, hogy Argentínában, azaz Latin-Amerikában nem posztmodernről, hanem pszeudomodernről kell, hogy beszéljünk. Carlos Waisman ugyanezt a logikát követve kijelentette, hogy a posztmodern gondolkodásnak Argentínában nincs meg a referenciális alapja, hiszen az egyetlen modern jelenség ebben az országban az elmaradottság. Az ő véleménye szerint a posztmodern gondolkodás csupán reprodukció, ugyanúgy, mint minden más, középpontban lévő országból eredő gondolat. Andrés Avellaneda az irodalomra vonatkoztatva azt állítja, hogy a legfiatalabb, magukat posztmodernnek tekintő írók műfajokat és nem elbeszéléseket írnak, tehát másolatokat, utánzatokat alkotnak. Mindhárom előadó egyetértett abban, hogy a posztmodern gondolkodás e reprodukív vagy másolatokat készítő jellegzetessége (Argentínában, azaz Latin-Amerikában) összefüggésbe hozható a kritika szerepének elvesztésével, a kritika pedig elválaszthatatlan a közéleti szereptől. Corradi ezt úgy pontosította, hogy ez a veszteség nem egyenlő a posztmodernnel, hiszen ha a posztmodern mint a közéleti szerep megsokszorozódását és a demokratikus szerepvállalás kultúrává válását tekintjük, akkor Argentína esetében az állam továbbra sem vállal sem politikai, sem pedig kulturális szerepet. Tehát innen ered a posztmodern gondolkodás utánzó jellege.

A kongresszuson, ahol jelen tanulmányom egy korábbi változatát² adtam elő, Nelson Osorio elutasította azt a lehetőséget, hogy a latin-amerikai kultúra posztmodern nézőpontból tanulmányozható lenne. Nelson Osorio szerint a posztmodern idegen fogalom, és nem egyeztethető össze a latin-amerikai valósággal. Ahelyett, hogy olyan kategóriákat „alkalmaznánk”, amelyek nem azonos körülményekből erednek, tudományos módszerekkel saját fogalmakat kellene alkotni, amelyek nemcsak arra lesznek alkalmasak, hogy megismerhetővé teszik

¹ Marta Francescato *A Poszt-Modern vitája Argentínában* címmel szervezett előadásokat a Latin American Studies Association XIV. Nemzetközi Kongresszusán. (1988. március 18.)

² *Latin-Amerika: New Directions in Literary Theory and Criticism*. Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 1988. április 8–10.

a „mi valóságunkat”, hanem lehetővé teszik, hogy megértsük a hegemonikus államok valóságát a „mi nézőpontunkból”.

Annak a véleménynek alátámasztására, hogy a posztmodern fogalma nem alkalmazható Latin-Amerika tanulmányozására, Nelson Osorio utalt arra a tényre, hogy ahol nem létezett a modern kultúra, nem létezhet a posztmodern sem. Példaként egy olyan országot említett, mint Bolívia. Hogyan lehetne Bolíviában posztmodernről beszélni? – vetette fel a kérdést. Most is ugyanazt válaszolom erre, amit akkor válaszoltam: ha a posztmodern fogalmán olyan „esztétikai-ideológiai kérdéseket/válaszokat”³ értünk, amelyek nemcsak az Egyesült Államokban vagy Európában, hanem az egész világon a kapitalista nemzetföllettségen belül vagy azzal szemben helyezkednek el, akkor a latin-amerikai kultúrák vizsgálata ebből a dialogikus kapcsolatból kell, hogy kiinduljon. Visszatérve Bolíviához (Kolumbiához, Panamához, Mexikóhoz és sok más országhoz hasonlóan), hogyan lehet értelmezni a drogkereskedelem hatását a politikában és a kultúra újrendezésében (például zenei számok komponálása hasonló témában és a zene szubvencionálása a rádióban), ha nem posztmodern jelenségként? Szerencsénkre vagy balszerencsénkre (és e két ellentétes pólus közötti bármely más lehetőségre), ma már nem alkalmazható a saját kritérium anélkül, hogy ezen az összetett dialogikus rendszeren belül ne értelmeznénk.

Úgy tűnik, hogy a posztmodern legalább két dimenzióban kell vizsgálni: az egyik, amelyik a gazdasági-szociális-kulturális összetevők heterogén voltából következik, és amelyik nem szűkíthető le valamiféle monologikus modernségre; és a másik, amelyik az előbb említett heterogén formákban való demokratikus részvétel lehetőségét vizsgálja. Valójában a két dimenzió összefügg. Visszakanyarodva a drogkereskedelem példájához, előbb fel kell ismerni, hogy mi módon

³ Ezt a megfogalmazást Hugo Achugartól vettem át, aki számára „távoli kapcsolatban áll a Prágai Nyelvészeti Kör kritikusai által megfogalmazott »szemantikai gesztussal«... Arra utal, hogy az irodalmi termék kölcsönös kapcsolatban áll a társadalommal és saját jelrendszerével. Ebben az értelemben a verseskötet, a regény vagy a novella történelmi és ideológiai megvalósulásában kerül számbavételre, és ugyanezért két síkban vizsgálható a történelmi-szociális helyzetre adott válaszai és a jövőre vonatkozó (utópikus?) javaslatai szempontjából; mindezt természetesen esztétikailag kell megoldani és végrehajtani. – Lásd HUGO ACHUGAR: *Poesía y sociedad* (Költészet és társadalom). Uruguay 1880–1911. Montevideo, Arca 1985. 22. 2. jegyzet.

A posztmodern sok, egymásnak ellentmondó összetevője közül kiemelkedik az „összetett kérdések/válaszok” rendszere, amely olyan jellemzőkből ered, mint az etnikum, a vallás, a nem, a geopolitikai jellemzők stb. A „posztmodern jelleg” rávilágít arra, hogy lehetetlen általánosító elméleteket alkalmazni az emberi gyakorlatra. Ebből következik, hogy nem lehet egy modernségről beszélni (Habermas), sem egy logikáról (Jameson) vagy egy posztmodern helyzetről (Lyotard). Sem pedig egy latin-amerikai kultúráról szóló elméletről (Osorio), hiszen a gazdasági, a szociális, a kulturális stb. változás (hogy ne „fejlődést” vagy „haladást” emlegessünk) minden nemzeti-földrajzi környezetben más (lásd például közép-amerikai forradalom versus „újdemokratizáció” Brazíliában, Uruguayban és Argentínában), ami nem azt jelenti, hogy ne lennének közös jellemzők (például a külföldi adósságok).

függenek össze a különböző előállítási módok, az egymástól eltérő kultúrák, a különböző adminisztratív apparátusok, a túlélésért folytatott küzdelem és a különböző társadalmi rétegek hegemoniája (munkások, drogkereskedők, hivatásos katonák, tehetős polgárság, középréteg, nemzeti és a nemzetközi „maffia” – *organized crime* –, az észak-amerikai katonai-ipari összefonódás stb.). A demokratikus lehetőségeket a heterogén rendszeren belüli „kérdések/válaszok” alapján kellene tanulmányozni.

Ez a heterogén jellemző azt sugallja, hogy Latin-Amerika már posztmodern volt Európa és az Egyesült Államok előtt. Ez egyike Octavio Paz irányadó gondolatainak a modernségről, amely *El laberinto de la soledad* (*A magány útvesztője*), *Los hijos de limo* (*A sár gyermekei*) és a *Tiempo nublado* (*Felhős idő*) című kötetekben is megjelenik. Octavio Paz szerint a modernség ellentmondásos logikája (a szakítás tradíciója)⁴ kimerül („ez a változás és szakítás tradíciójára alapított kultúra vége”) abban a pillanatban, amikor a kapitalista imperializmus központi országai elvesztik központi szerepüket és ugyanannyira „marginalizálódnak”, mint a periféria:

„...eddig a történelem peremén éltünk. Ma a középpont, a világ társadalmának centruma szertefoszlott és mindannyian perifériára szorultakká lettünk, még az európaiak és az észak-amerikaiak is. Mindannyian kívülrekedtünk, mert már nincsen középpont.”⁵

„A Harmadik Világ éles irányváltásai és az etnikai és nemzeti kisebbségek lázadásai az ipari társadalmakban nem mások, mint az univerzalizmusnak álcázott sajátosság ellen lázadó más sajátosságok fellázadása: a Nyugat kapitalizmusa ellen.”⁶

Meg kell, hogy jegyezzük, mindezek a „sajátosságok” Paz tanulmányában kizárólag egy általánosított perifériára szorulásra vonatkoznak, amelyre Paz a jelen esztétikáját javasolja, a most esztétikáját, ami nem vesz tudomást a máskor különbségéről a vers „történelem fölötti virtualitásában”.⁷

⁴ OCTAVIO PAZ: *A romantika és a kortárs költészet*. = *Vuelta* 11. 127. 1987. június. 26. – Lásd még ugyanebben a számban a bevezetőt (*Posztmodern? 11.*), amiben megtalálható Jean Clair és Cornelio Castoriadis esszéje erről a témáról.

⁵ OCTAVIO PAZ: *A magány útvesztője*. México, FCE 1959. 152.

⁶ OCTAVIO PAZ: *Az avantgárd alkonya*. = *Los hijos del limo* (*A sár gyermekei*). Barcelona, Seix Barral 1974. 201.

⁷ ...A jelen poétikája egy „fundamentalista”, csaknem vallásos és kevésbé demokratikus megoldás. Ami ezt illeti, elfogadhatjuk Habermas kritikáját a neokonzervatívokkal szemben (lásd Daniel Bell, aki gyakran együttműködött Paz folyóiratával, a *Vuelta*-val). Habermas a *The Philosophical Dis-course of Modernity* (Cambridge, MIT 1987.) című tanulmányában leírtak szerint a neokonzervatívok kiállnak a valláshoz való visszatérés mellett, hogy így szüntessék meg azt a „morális dekadenciát”, amit a kapitalista modernség ellentmondásai eredményeztek.

Úgy vélem, hogy az új csillag – amely még nem jelent meg a történelem horizontján, de amelynek jöttét már sok indirekt előjel hirdeti – a most lesz. Az emberiségnek hamarosan meg kell alkotnia a jelen Morálját, Politikáját, Erotikáját és Poétikáját. A jelen felé vezető út keresztülvisz a testen, de nem szabad összetéveszteni a nyugati modern társadalmak mechanikus és promiszkuitásos hedonizmusával. A jelen az a végeredmény, amelyben az élet és a halál egybeolvad. (*A romantika és a kortárs költészet.* 27.)

Paz apokaliptikus/messianisztikus javaslata azzal, hogy beolvasztja az ún. szociális mozgalmakat egy történelem fölötti esztétikába, nemcsak lemond ezeknek politikai hatásáról, hanem megpróbálja kifejtetni azt az elképzelést, hogy a modern világ meghaladottá vált, mintha a modern világ egy különleges és egyedi eset lenne.

Én a magam részéről egy olyan vizsgálatot szeretnék javasolni, amelyben a posztmodern nem egy, a modern világot követő új epiztemé, hanem annak a beismerése, hogy a modern világ „összetett kérdések/válaszok”-ból tevődik össze, azaz, összetett modern világok vannak és összetett társadalmi és kulturális kapcsolatok alkotják a modernséget. A posztmodern olyan értelemben, mint ahogy azt Webertől Habermasig állították, nem követi és nem is helyettesíti a modern világot, hanem úgy tekinti azt, mint egyet a sok válaszlehetőség közül, amelyek között ott vannak a latin-amerikai országok válaszai is.

Nem oly módon, ahogy azt Octavio Paz megfogalmazza, hogy a jelen poétikájában (ami tartalmazza a morált, a politikát, az erotikát stb.) mindent összebékít, hanem úgy tűnik nekem, hogy az új társadalmi helyzetek – éppen azokból a sajátosságokból kiindulva, amelyeket Paz is megemlít – úgy Latin-Amerikában, mint Európában és az Egyesült Államokban (sőt a szocialista országokban is) benne foglaltnak a demokrácia újfajta elképzelésében és elgondolásában. Ernesto Laclau és Chantal Mouffe szerint a demokratizációs elképzelések újrafogalmazódnak, hiszen az új szociális mozgalmak megrendítik az eddigi alapelveket:

„A radikális demokrácia gondolkodásmódja már nem az univerzalitás diskurzusa; az az ismeretelméleti alap, amiből kiindulva az univerzális osztályok és egyének megnyilatkoztak, mára már a különböző hangok polifóniájával helyettesítődött, ahol mindegyik szólam létrehozza saját öntörvényű gondolati identitását. A következmény döntő jelentőségű: nincs radikális és plurális demokrácia anélkül, hogy le ne mondanánk az univerzális gondolkodásmódról és arról az implicit kiindulási pontról, hogy az „igazság” csak bizonyos számú egyén számára elérhető.”⁸

⁸ ERNESTO LACLAU–CHANTAL MOUFFE: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics.* London, Verso 1985. 191–92. – Lásd még: ERNESTO LACLAU: *The Politics and Limits of Modernity.* Ford. George Yúdice. = *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism.* Kiad. Andrew Ross. Minneapolis, University of Minnesota Press 1988.

Laclau és Mouffe diagnózisa arra késztet, hogy a politikai folyamatot alkotó artikulálásként gondoljuk (vagy képzeljük) el. Így magyarázzák:

„Ellentétben a totalitarizmus veszélyével, ami autoriter módon megváltoztathatatlan tagolást kényszerít ki, a probléma (amit a decentralizáció és a szociális szereplők nagy száma eredményez) azoknak a tagolásoknak hiányában rejlik, amelyek lehetővé tennék, hogy a társadalom különböző tagjai számára egy közös alap jöjjön létre. A teljes azonosság és a tökéletes különbözőség logikája között a demokrácia gyakorlata abban kellene, hogy álljon, hogy elismeri a szociális gondolkodásmódok sokféleségét és azt, hogy ezeket valamilyen módon artikulálni kell. Ám ezt az artikulálást folyamatosan újra kell alkotni és újra kell tárgyalni, mivel nincs végpont, ahol valaha is létre jöhetne a végső egyensúly.” (i. h. 188.)

Bernardo Subercaseaux szerint ez az alkotó artikulálás *ki-saját-ítást* eredményez, azaz egy olyan azonosságot, amely csak ideiglenes lehet. Az egyfajta epigon logikához vezető „kulturális reprodukció” elképzelés helyett, ami az eredetit szembeállítja az utánzattal,⁹ a chilei kritikus egy „kisajátítási modellt” javasol, amely az alkotó artikulálás logikája szerint működik:

„A kulturális kisajátítás modellje szemben áll a latin-amerikai kultúra *dualista elképzelésével*; a kisajátítás folyamata önmagából eredően tagadja egy érintetlen, endogén kulturális középpont létezésének lehetőségét, elutasítja a kulturális tisztaságot és a bármilyen típusú esszencializmust, hiszen a latin-amerikai sajátosságok nem befejezettek és megcsináltak, hanem még most vannak alakulóban, tehát nem lehet megérteni őket preconcepciók vagy előzetesen megállapított kategóriák alapján...” (34–35.)

Roberto Schwarz is elutasítja az imitáció/eredeti kategóriák szembeállítását, mert „nem teszi lehetővé (...), hogy látható legyen az idegen elem a sajátban, az imitáció az eredetiben és az eredeti az imitációban”.¹⁰ Schwarz az artikulálás fogalmai alapján újragondolta ezt a kérdést, csakhogy elképzelése szerint az alárendelt csoportoknak meg kell kapniuk a lehetőséget, hogy „saját érdekeiknek megfelelően újra felvessék (az aktualitás fogalmait), ami... úgy értelmezhető, mint a demokrácia meghatározása” (i. m. – *a kiemelés tőlem származik*). Véleményem szerint ez utóbbi kijelentés rendkívül fontos, hiszen mint ahogy ezt már előbb is jeleztem, a posztmodernről szóló polémia lényegében a demokratikus kultúra lehetőségeiről folyó vita. (...)

⁹ BERNARDO SUBERCASEAUX: Kulturális kisajátítás a latin-amerikai gondolkodásmódban. = *Mundo* 1. 3. 1987 nyár 31.

¹⁰ ROBERTO SCHWARZ: Elidegenítésből származó nemzeti sajtóság. = *Punto de vista* 9. 1986. 28. november 22.

LATIN-AMERIKA ÉS A POSZTMODERN

A Jameson diagnózisával szembeni ellenvetéseket össze lehet foglalni úgy, ahogy a modern és a posztmodern szinte minden teoretikusa előnyben részesíti a kultúra nyugati-eurocentrikus modelljét: autonomizációs folyamat a kilencszázas évek esztéticizmusában, a kritikai potenciál visszaszerzése, majd kooptálása az avantgárd korszakban, minden értékszféra kulturizációja a posztmodern korban az evvel együtt járó *Lebenswelt* szimulációs gyarmatosításával. Ez a modell szükségszerűen hátrétrepre ítéli a többi társadalmat a nyugat-európaiakhoz képest. Ezért tehát Jameson, miután kialakította modelljét a posztmodernről, kidolgozta a harmadik világ kultúrájáról szóló elméletét is. Azaz egy olyan világról, amely még ellen tud állni a kapitalizmus terjeszkedésének, pontosan azért, mert belső, tudati szinten még nincs olyan szélsőségesen gyarmatosítva, mint ahogy az az Egyesült Államokban vagy Nyugat-Európában tapasztalható. Ez természetesen egy olyan világ, amely nem tudja az „igazat” (nincs „kognitív térképe”) a világ felépítéséről az új posztmodern logika szerint. A posztmodern korban teljesen lehetetlenné válik annak a képességnek a kialakulása, amelyre a kultúra általában azért támaszkodik, hogy legalább töredékes valóságtérképet találjon ki. Ebből adódik a fennköltség állandó hisztérikus és skizofrén érzése a létfeltételek ábrázolásának képtelensége előtt. A harmadik világban még mindig olyan sémák szerint készülnek valóságtérképek, amelyek mint a több millió éve kihunyt csillogok, illuzórikus képet sugároznak.¹¹

De kísérreljük meg más kiindulópontok felől megvizsgálni a kérdéskört. Ne felejtjük el, hogy a „modernség”-nek többféle változata létezik, s hogy a posztmodern nem jelent feltétlenül szakítást ezekkel, sőt – ellenkezőleg –, inkább annak felismerését, hogy nincs egyetlen érvényes modell, mint ahogy nincs egyetlen olyan egyén sem, aki meghatározhatja a történelem menetét. Azt se felejtjük el, hogy Latin-Amerikában nem a weberi modell szerint teremtődött meg a modernizmus, s hogy itt feltehetően lehetetlen annak utánzása. Így hát egyetértek José Joaquín Brunner megállapításaival, miszerint: a modernizáló értelmiség nem tudja, hogy a racionalitás nem egyetlen, hanem többféle és ellentmondásos, mivel „a tanulási folyamatok és az életkörülmények az egyéneket és a csoportokat a környezet szerint kondicionált és szükségszerűen különböző racionalizmusokba szocializálják.”¹²

¹¹ A már említett LASA-kongresszuson Jameson felvetette a „második világ” kultúrája elméletét, amely ugyancsak az ellenállás és szembeszegülés lehetőségén alapul egy olyan térségben, amely nem a kapitalizmus logikája körül, hanem a szociális társadalmak állami apparátusaiban megtestesülő közösség körül szerveződik!

¹² JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER: Megjegyzések a modernizmusról és a posztmodernről a latin-amerikai kultúrában. = David y Goliat 17. 52.; 1987. szeptember 33. A David y Goliat különszáma – melyet Fernando Calderán adott ki – a következő ajánlással van ellátva: „Latin-amerikai identitás, a premodern, a modern és a posztmodern, avagy... »Szűk a fűző a kövér nőre?»”

Ha Latin-Amerikával kapcsolatban lehet egyáltalán posztmodernről beszélni, Brunner szerint az a kulturális homogenitásnak köszönhető:

„Vajon mit fejez ki ... az a viszonylagos nyugtalanság a modernséggel kapcsolatban, amely újra és újra felbukkan a térségben, szinte ugyanolyan gyakorisággal és erővel, ahogy feltűnnek új, modernizáló tervek. Azt mondhatnánk, hogy bizonyos modernizáló javaslatok, melyek változatlanul feltételezik racionális viselkedési normatívák adaptálását és elterjesztését, konfliktusba kerülnek avval, amit – jobb kifejezés híján – Latin-Amerika kulturális homogenitásának hívhatunk.” (i. m. 33.)

Míndezzel Brunner nem kimondottan a „történelmi-kulturális intézmények egyfajta egymásra rakódására utal”, afféle, ahogy geológiai rétegek találkoznak és „töréseket és nagy földmozgásokat” okoznak, mégpedig egy régimódi természet vs. kultúra szembeállításának megfelelően. Inkább egy bizonyos regionális *avant la lettre* posztmodernre, amely viszont teljes egészében alkotó eleme modernségünknek.

Nos hát Brunner ezt a kulturális heterogenitást nem nemzeti produktumként fogja fel, mivel az „...tükröz[ő]dve] a kollázsban, a „pastiche”-ban, a modernségünk posztmodernista hajtásaiban és allegóriáiban – a modernséggel együtt – a nemzetközi piac produktuma.” (i. m. 33.) Kulturális heterogenitás annyit jelent, mint „szegmentált részvétel ezen a nemzetközi piacon” és „differenciált részvétel helyi befogadó kódok szerint”, következésképpen hasonló ahhoz, amit a posztmodern néhány képviselője hirdet:

„... egyfajta decentralizációt, a tankönyvek által ábrázolt nyugati kultúra, az általa hirdetett racionalizmus és a hozzátartozó kulcsintézmények dekonstrukcióját, úgy mint a feltételezhetően egyetemesen elterjesztett szokásaiét és kognitív stílusaiét ... a kimerült/előállított/reprodukált jelentések eltűnését és [...] az ebből következő kollektív ábrázolások leépülését, identitászavarokat, identifikációs késztetéseket, időhorizontok keveredését, az alkotóképzelet lebénulását, utópiák elvesztését, a helyi emlékezet szételését, a hagyományok elavulását.” (i. m. 34.)

Természetes hát, hogy a latin-amerikai társadalmakban nem jött létre az érték-szférák határozott autonómiája, azaz nem intézményesedtek a politikai vagy akár a vallási tényezőktől függetlenül. A normatív előírás új és új formáinak keveredése olyan társadalmakban történik, ahol csak helyi és részleges konszenzust tudnak elérni. Ebből következik Brunner szerint a tekintélyelvűség uralma, amely „ellenőrzi a konszenzusok sokféleségét”, vagy hogy az ideológiák a politizálás egyfajta „messianisztikus és fundamentalista stílusát” mutatják. Brunner magáévá teszi Norbert Lechner eme diagnózisát és elfogadja egy „szekularizált politika” megteremtésének szükségességét, mely csakúgy mint a posztmodern, magában hordozza „a teljes szüzsé gondolatának kritikáját, a »vezér-elbeszélé-

sek» elhagyását, az idő átfordítását folyamatos jelenre, a politika visszaszorítását cserébe az anyagi és szimbolikus javakért.”¹³

Természetesen Brunner és Lechner olyan demokrácia mellett szállnak síkra, melyben már nem szükséges „aurával” vagy valamiféle varázssal ellátni az ideológiákat. Melyben le lehetne mondani arról, hogy a politika szociális azonosságokat építsen, s melyben éppen ellenkezőleg, „a kultúra terén ellenszekularizációs projektek” születnek, ezzel biztosítva azt, hogy a társadalom ne nélkülözze „a piacon nem felcserélhető érdekek és javak együttesét: az emberi jogokat, a társadalmi gyökereket, a valahová tartozás érzését, a szükséges transzcendentális támpontokat.” (i. m. 37.) Brunner számára Latin-Amerikában „a nyugtalanság a kultúrában nem a modern kimerüléséből ered”, hanem „az érte való elkeseredésből” „az állandó krízis” miatt, amit gerjeszt. De ebből a nyugtalanságból egy kulturális képzetnek kellene születnie, melynek olyan demokratikus kívánságlistákat kellene kivetítenie, mint amilyeneket Brunner említ.

Nos, Brunner nem képes semmilyen aurás reményt nyújtani és csak egy periférikus, csekély eszközökkel rendelkező modernségbe való beletörődést kínál nekünk (i. m. 37. – s ebben úgy tűnik sok lefelé fel a posztmodern állapotból). Néstor García Canclini viszont – abban az esszéjében, amely Brunnerét követi a *David y Goliat* különszámában – úgy tűnik, kiaknázza a kultúra funkcionális új-játeremtését, vagyis azt, ahogy a Latin-Amerika kulturális sokszínűségét alkotó, különböző társadalmi csoportok önmagukban „reprodukálják a kapitalista fejlődést, vagy segítségével egyes formációkat hoznak létre” egyfajta társadalmi integráció reményében.¹⁴ García Canclini kutatásai során kimutatta a világgazdaság kontextusában működő „népi kultúrák” kölcsönhatásáról, hogy

„a kapitalista modernséghez nem szükséges megsemmisíteni azokat a gazdasági és kulturális erőket, amelyek nem segítik közvetlenül elő növekedését, abban az esetben nem, ha ezek az erők még összetartanak egy nagy létszámú szektort, kielégítik szükségleteiket vagy a rendszer kiegyensúlyozott reprodukciójáét. Legyen bár ez az egyensúly ellentmondásokkal terhes, szegényes és eredményezzen egy eklektikus, változékony, instabil kultúrát, olyat, mint például a szuvenírré lett népművészeti tárgyak, a videoklippben vagy a városi színházi előadáson előadott indiántáncok vagy pedig a rock Latin-Amerikában létrehozott különféle, nemzeti változatai, melyek a helyi folklór dallamstruktúráit olvasztotta magába.” (i. h.)

Sem García Canclini, sem Brunner nem osztják a népi kultúrák szentimentális vagy romantikus felfogását. Visszautasítják a „kulturális imperializmus” elmé-

¹³ Brunner Norbert Lechner egy kiadatlan kéziratából idéz: A demokratizáció problémái egy posztmodern kultúrában.

¹⁴ NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: Antropológia versus szociológia, vita a tradíció és a modern között? = *David y Goliat* 17. 52. 1987. szeptember 40.

letét is, mely szerint a helyi csoportok kultúráját lezüllesztik.¹⁵ Egy másik antropológus, a braziliai Renato Ortiz is csatlakozik hozzájuk, amikor elveti a kulturális elemzés kiindulópontjaként a „nemzeti és a külföldi szembenállását, hiszen ami [...] érdekes, az pontosan az, amit ezek az elméletek tagadnak, azaz a modern társadalom eljövetele”.¹⁶ Ez a braziliai modernitás túllép a nemzeti kereteken. Ahogy García Canclini jelezte Mexikóval kapcsolatban, Ortiz is megállapítja, hogy a népi kultúra a „nemzeti-népi” megfogalmazásból átalakult „nemzetközi-népivé” (i. m. 205.). Vajon mit jelent ez Brazília esetében?

Ortiz feltételezi, hogy a modernség brazil elképzelése mindig is „nemzeti konstrukció” volt (i. m. 35.). Ha a húszas évek modernistáinak elképzelésére gondolunk, ez a megfigyelés igazoltnak tűnik, hiszen maga Mário de Andrade is azt vallotta, hogy ez a mozgalom „egy új nemzeti állam létrehozásának előhírnöke vagy előkészítője” volt, azaz, az estado Novoé.¹⁷ Amit Ortiz pontosítani próbál az az, hogy a brazil modernség nem más, mint egy folyamatos vágy a modernné válásra. Ezen alapul a modernségük tradíciója. De ez egy akritikus tradíció volt, ellentétben azzal, amit Paz tart. *Los hijos del limo* című művében kijelenti, hogy a modernség tradíciója a szakítás tradíciója és egyúttal szakítás a tradícióval. Ortiz szerint:

„Ebben az értelemben [azaz az utópizmus és a jövőbeliség, amit a szakítás magában hordoz] én azt mondanám, hogy a modernség egy elkerülhetetlenül »befejezetlen terv« (és nem, mint ahogy Habermas tartja, egy »még« befejezetlen terv). A modernség ellentétben áll azzal a konkrét helyzettel, amelyből kiemelkedik, s amellyel ugyanakkor szembenáll. Úgy gondolom, hogy Brazíliában a modernségnek ez a robbanékony, a múlttal szakító oldala sohasem ugyanabban a formában jelentkezett, mint az európai országokban, mert a képzeletünket fogva tartó gondolat mindig is társult ahhoz a konkrét igényhez, hogy egy modern brazil társadalmat építsünk” (i. m. 209.).

Így hát, García Canclini rávilágít a latin-amerikaiak központi kérdésére:

„... a társadalomelmélet és a kultúraelmélet számára nem az a központi kérdés, hogy miként lehet felülmúlni a modernséget, hanem hogy a tradíciók és a modernség miért alkotnak egy, csak részlegesen megvalósított és következetesen sikertelen folyamatot. Ebből következik, hogy a posztmodern reflexió itt helytálló, azzal a feltétellel, hogy nem a modernségtől meg-

¹⁵ Lásd NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: Transznacionális kultúra és népi kultúrák Mexikóban. = Cuadernos Hispanoamericanos 431. 1986. május 5.

¹⁶ RENATO ORTIZ: A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo, Brasiliense 1988. 190.

¹⁷ MARIO DE ANDRADE: O Movimento Modernista. = Apectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Brasiliense 1988. 190.

szabadító lehetőségként fogjuk fel, hanem [...] mint egy új formáját annak, hogy rávilágítson a tradícióval való kapcsolatára, s mindkettő korlátaira és kríziseire” (i. m. 44.).

PASTICHE ÉS DEMOKRATIZÁCIÓ

Bizonyára nem véletlen, hogy amikor García Canclini a modern és a tradíció közötti kapcsolatot vizsgálja, utal a pastiche-re (pastiche: stílusutánzat), a kollázsra és a giccse. Ez a megfigyelés két okból is rendkívül fontos. Először is, ha a pastiche jelentős összetevője a modern világ kapcsolatrendszerének, akkor Latin-Amerika posztmodernisége a modernizációs tervek megszületésének pillanatától érzékelhető. García Canclini ezért úgy fogalmaz, hogy Latin-Amerika „preposztmodern”. Vagy mint ahogy azt már más alkalommal javasoltam,¹⁸ úgy is lehetne fogalmazni, hogy Latin-Amerikában a kultúra helyzete paramodern. Más részről a fent említett megfigyelés azért is fontos, mert hangsúlyozza, hogy a heterogenizáció folyamata nem forradalmi, és evvel szemben áll az avantgárd elméletíróinak álláspontjával, köztük Octavio Paz, Haroldo de Campos, Emír Rodríguez Monegal és Severo Sarduy elképzelésével, akik karneváli és antropográf szemléletmódjukkal a forradalmiságot várták el az intertextualitástól.¹⁹

Meg kell említenünk, hogy nem helyes, ha éles különbséget teszünk a paródia és a pastiche között, hiszen mindkét módszer az intertextualitás alkotóeleme. A különbség az, hogy a paródia esetében a megszokotton túllépő jelleget szokták hangsúlyozni, a pastiche esetében pedig a stilizáló jelleget. Az első esetben meghaladunk egy modellt, a másodikban pedig vetekedünk vele. De mindkét viselkedésmód egyszerre jelen lehet ugyanabban az intertextuális kapcsolatban, és így látja ezt Sarduy is, amikor kisajátítja a bahtyini karnevál-meghatározást: „gúnyt rejtő apoteózis (megdicsőülés)”. (*A barokk és a neobarokk*. 175.).

Mindkét esetben ki-saját-ításról van szó, hiszen ahogy Affonso Romano de Sant’Anna kifejti, a parodisztikus kisajátítás megváltoztatja a szöveg ideológiai és

¹⁸ DORIS SOMMER és GEORGE YÚDICE: *Latin American Literature from the »Boom« On. = Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Kiad. *Larry McCaffery*. Westport, CT, Greenwood Press 1986. 189.

¹⁹ Lásd: OCTAVIO PAZ: *Los hijos del limo (A sár gyermekei)* és a korábban említett cikk, *A romantika és a kortárs költészet*; Serafim Ponte Grande. *Oswald de Andrade Összes Művei*. 2. köt. Bev. Oswald de Andredéhez: *Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1971.; Macunaima Morfológiája. São Paulo, Perspectiva 1973.; EMÍR RODRÍGUEZ MONEGAL: *Karnevál/Antropofágia/Paródia*. = *Revista Iberoamericana* 108–109. 1979. július–december; SEVERO SARDUY: *Escrito sobre un cuerpo (Egy korpuszról írott)*. Buenos Aires, Sudamericana 1969.; *A barokk és a neobarokk*. = *América Latina en su literatura (Latin-amerika saját irodalmában)*. Kiad. *César Fernandez Moreno*. Mexikó, Siglo XXI. 1972. Barroco (Barokk). Buenos Aires, Sudamericana 1974.; *La simulación (A szimuláció)*. Caracas, Monte Avila 1982.

esztétikai jelentését, míg a parafrázisos kisajátítás meghosszabbítja azt.²⁰ Sant'Anna azt is felveti, hogy az intertextualitás újabb alkalmazásaival kapcsolatban azt lehet mondani, hogy „különböző stílusok élnek együtt demokratikusan” (i. m. 88. – *kiemelés tőlem*). Mindazonáltal én úgy vélem, hogy a latin-amerikai kultúra és irodalom esetében általában szinte kizárólag csak a stílusok keverésének parodisztikus, szabályokat sértő jellegéről beszélhetünk. Ez világosan látszik abban az elemzésben is, amit Sarduy készített a kubai kultúráról az *Escrito sobre un cuerpo* (*Egy korpuszról írott*) című művében. Cintio Vitier egy *Lo cubano en la poesía* (*Kubaiság a költészetben*) című művében kifejtett kijelentéséből kiindulva, amely szerint Balboa egyik költeményében „a görög-latin mitológiai elemek keverednek a bennszülött növény- és állatvilággal, sőt az őslakosok ruházatával”, Sarduy Lezama Lima *Paradiso* (*Paradicsom*) című művében ugyanezt fedezi fel „[az] egymás mellé helyezett heterogén elemek mellett ráadásul és meglepetésként ott található a felületek találkozásának érdekessége” (70.).

Nos, ha ilyen nézőpontból közelítjük meg az intertextualitást, az nem vezet demokratikus párbeszédhez, hiszen az a heterogenitás, amely a sarduyi modellben dialógust folytat a szöveggel, nem vesz részt egy valódi interszubbektivitásban. Ez a szakítás modellje; végső soron a heterogenitás, amely a korpusz vagy a szöveg létét hangsúlyozza nem más, mint maga a kifejező eszköz, akár az *écriture* értelmében, mint Kristeva és Barthes esetében, vagy nyelvészeti -filozófiai megközelítésben, mint Octavio Paz Heideggertől átvett gondolatmenetében. Az első esetben meg kell említenünk, hogy az *écriture* elmélete, ahogyan az a *Tel Quel* lapjain megfogalmazódik, az író a társadalommal való kapcsolatbalépés és az interszubbektív viszony megteremtése előtti állapotra szűkíti. Innen ered, hogy Kristeva és *Tel Quel* elmélete nemigen vezet demokratikus gondolkodásmódhoz. Paz azt a megoldást javasolja az analógia és az ironia, a hagyomány és a szakítás dialektikájára, hogy az egyént a korpusz jelenében helyezi el, ez pedig nem más, mint a heideggeri Dasein szolipszista változata, és ez sem vezet demokratikus gondolkodásmódhoz. Mindkét eset azt mutatja, hogy az avantgárd dühödöt képviselője kizárólag csak neokonzervatív álláspontot eredményezhet, és ez az, amit az utóbbi években Kristeva és Paz is képviselt.

Mindez mégsem jelenti azt, hogy az avantgárd által képviselt intertextualitást csak a szabályok megsértésének modellje alapján értelmezhetjük. A tradíció nem kell, hogy szükségszerűen a szakítás tradíciója legyen. Silviano Santiago egy kiváló tanulmányában különbséget tesz az avantgárd tradíció és az előbb említett neokonzervatív aspektus között. Santiago kifejti, hogy a 20-as évek brazil szecessziós művészei nemcsak az európai kultúra antropofagizálására törekedtek, hanem szembesülve ezzel az elismert kultúrával, szükségét érezték annak, hogy kitalálják saját nemzeti múltjukat és jelenüket, egy szinte kvázi-régészeti

²⁰ AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: Paródia, Parafrázis § Cia. São Paulo, Atica 1985. 56.

feltárába fogtak, ami rokonságot mutat az e cikk elején kifejtett „artikulációs-kisajátítási modellel”. Santiago érvelése a következő:

„Nézőpontom szerint arra, hogy a modernizmus tradíciójáról beszélhesünk és ezt elválasszuk a neokonzervativizmustól, a legérdekesebb példa az az utazás, amelyet a modernista művészek 1924-ben Minas Gerais-ba tettek. Ezen az úton többek között Mário és Oswald [de Andrade] és egy Franciaországban élő svájci költő, Blaise Cendrars vett részt. Ezek a költők mind át voltak itatva a futurista eszmékkel, hittek a gépi civilizációban és a fejlődésben, és hirtelen egy olyan utazást tettek, amelynek célja a gyarmati Brazília felkeresése volt. Foglalkoznak a nemzeti történelmi múlttal – számunkra ez a legfontosabb – és az eredetiséggel, azaz a hétszázás évek mineirói barokk művészetével.”²¹

A hagyományok felelevenítése a kiegészítés folyamatában megy végbe, ennek a folyamatnak során az elfogadott világ megnyílik az elutasított világ előtt, mint ahogy ezt Derrida a *De la grammatologie* című művében kifejti.²² Silviano Santiago a következőképpen írja le a helyettesítő pastiche-t:

„A pastiche nem elutasítja, hanem megszegyenítő, lenéző, ironikus gesztussal elfogadja a múltat mint olyat; maga a műalkotás pedig nem más, mint egyfajta kiegészítés. Épp ezért nem hívnám »neo-expresszionizmusnak«, hanem az »expresszionisták helyettesítőjének« nevezném. [Santiago itt a német neoexpresszionisták műveire utal és mindazokéra, akik anélkül akarják újra a magukénak vallani az expresszionizmus stílusát és esztétikáját, hogy ironizálnának rajta vagy parodizálnák azt. – G. Y.] Figyeljék

²¹ SILVIANO SANTIAGO: *Permanencia do discurso da tradição no modernismo*. = GERD BERNHEIM et al.: *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Funarte 1987. 124.

²² „A kiegészítés egy hozzátétel, egy felesleges elem, egy teljesség, amely egy másik teljességhez kapcsolódik, a jelenlét betetőzése. Beteljesíti és felhalmozza a jelenlétet. Ez az a mód, ahogyan a művészet, a techné, a kép, a megjelenítés, a konvenció etc. mint a természet kiegészítései létrejönnek, és gazdagodnak a felhalmozás áhítatával. [...]”

De a kiegészítés kiegészít. Nincs más hozzátét, mint a behelyettesítés. Valami helyett cselekszik vagy sugall; ha beteljesít, az olyan, mint amikor egy úr beteljesítődik. Ha megjelenít és egy képet alkot, akkor ez a jelenlét előzetes hiánya miatt lehetséges. Helyettes és helytartó, a kiegészítés egy melléklet, egy alárendelt hatalom, amelynek helye van. Mint helyettesítés nem egyszerűen csak hozzátevéődik egy jelenvalóság pozitívumához, nem alkot semmilyen felszín, hanem helyzetét a hiány struktúrája rajzolja ki. Egy adott helyen egy adott dolog nem telítődhet önmagával, nem valósíthatja meg önmagát, hacsak nem a jel és a meghatalmazás teljesíti be. A jel mindig az adott dolog kiegészítése.

[...] Mindkét jelentés kölcsönösen kialszik vagy a másikkal szembesülve diszkrétan megsemmisül. De közös funkciójuk a következőkben felismerhető: a kiegészítés akár hozzátés, akár helyettesít, külső tényező, kívül van azon a lehetőségen, amihez hozzáteszik, idegen tőle, hiszen ahhoz, hogy helyettesítője lehessen, különböznie kell.”

JACQUES DERRIDA: *De la grammatologie*. Buenos Aires, Siglo XXI. 1971. 185–86.

meg, hogy a kiegészítő szó logikája rendkívül érdekes, hiszen a kiegészítés azt az érzést kelti, hogy egy befejezetlen, illetve befejezésre váró valami van a kezünkben. A kiegészítés az, amit hozzáadunk valamihez, ami már amúgy is teljes. Azért én azt mondanám, hogy a pastiche nem meghajol a múlt előtt, hanem felvállalja" (i. m. 136.).

Santiago kifejti, hogyha meg akarjuk érteni, hogyan működik a hagyomány Oswald de Andrade költészetében és az avantgárdban általában, akkor abba kell hagynunk az 50-es, 60-as, 70-es évek konkretista költőinek olvasását. A spanyol-amerikai környezetben arról az olvasatról lenne szó, amit Paz, Sarduy, Rodríguez Monegal és az epigonok egész sora követ, akik a „szó forradalmának” elvét hirdetik, de eredményeik leginkább neokonzervatívok.

Hogy rövidre fogjam, visszatérek Habermasnak a modern világról alkotott elméletére, ami szerint az instrumentális ráció leigázta a *Lebenswelt*-et. Ez a leigázás többek között a posztmodern neokonzervatívok, mint például Daniel Bell és az anarchista posztmodernnek leigázása, ahogyan Habermas a francia filozófusokat, Nietzsche örököszeit nevezi (Derrida, Foucault, Deleuze és a többiek).²³ Nos, Habermas mindkét esetben megjegyzi, hogy egyik csoport sem találja meg az egyetlen olyan alternatívát, amely képes lenne megmutatni a kiutat abból az apóriából vagy impasse-ból, ami az instrumentális modernség és az antimodern esztétika modernsége között jött létre, más szóval a szisztematikus modernizáció és a *Lebenswelt* esztétikai szférába való reakciós menekülésének ideológiája között. Még a nyelvészethez és a posztstrukturalista filozófiához való visszatérés sem volt képes megszüntetni ezt az impasse-t, hiszen a nyelvet mint abszolút, szinte metafizikai másságnak fogta fel. Hogy túllépjen ezen, Habermas visszatér a modernség kezdeteihez és felelevenít egy másik hagyományt, nem a szakítását, hanem a kommunikációs (érthetjük úgy, hogy demokratikus) észét. Úgy érvel, hogy csak ennek az észnek általánosításával válik lehetővé a *Lebenswelt* újbóli megnyitása, amit már csaknem kiirtott a kapitalizmus által bevezetett instrumentális ráció.

Hogy kapcsolatot hozzunk létre a képzelet demokratizmusa és a stilizációs artikuláció (pastiche) között, utalni szeretnék arra, ahogyan Luiz Costa Lima *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente*²⁴ című művében feleleveníti a mimézis hagyományát. Costa Lima a következőképpen érvel:

„a költőiség immanens elméletének válsága lehetővé és szükségessé teszi, hogy elkezdjük újraolvasni a romantikusokat, és olyan irányzatokat emeljünk ki, amelyekről eddig nem vettek tudomást. Irányzatokat, amelyek elsősorban a művészet esetében nem választják el az élet többi összetevő-

²³ Lásd a 7-es jegyzetet.

²⁴ São Paulo, Brasiliense 1984.

jétől. Nos hát, ez a specifikusság és kölcsönös kapcsolat nagyon jól felmérhető a mimézis nézőpontjából. [Freud pszichoanalitikai elmélete] egy mindennap elvégzett (és eltörölt) mimézisről vall. De mi lehet a különbség a hatás tekintetében? A legfőbb különbség..., amelyet az esztétikai tapasztalatnak alávetett irodalmi mimézis idéz elő... az, hogy a befogadótól többet igényel, mint a dekódolás nyelvi képessége... Az olvasó szerepe nem csupán arra korlátozódik, hogy explicitte tegye azt, amit a szöveg implicit módon tartalmaz, hiszen aki ezt állítja, az voltaképpen azt jelenti ki, hogy még ha ideális lehetőségként is, de létezik a szöveg egyetlen helyes értelmezése. Ám ez a folyamat ezzel épp ellenkezőleg pluralizációs folyamat, hiszen a befogadó képzeletbeli tevékenységétől függ. A mimézis egy olyan folyamat, amely a fikció formájában válik konkrétta..., ezt nem szabad összetéveszteni az én kifejeződésével, hiszen ezzel ellentétben itt az én megkettőződésének élményéről van szó” (i. m. 66–69.).

Ez a magyarázat nemcsak abban segíthet nekünk, hogy a posztmodern vagy a posztavantgárd nézőpontjából újragondoljuk az avantgárd esztétikáját, hanem abban is, hogy létrehozzuk azt az esztétikát, amely képes lesz arra, hogy részt vegyen a demokratikus etika megalkotásában. A mimézisnek ez a felfogása „nem másolat vagy helyettesítő jellegben alapul, hanem a lejátszódó transzformációs folyamaton” (i. m. 64. – *a kiemelés tőlem*). Ebből a perspektívából, ami szükség-szerűen magába foglalja az olvasó aktív részvételét, de ez nem olyan avantgárd módon történik, mint ahogyan az a *Rayuela* (*Ugróiskola*) című műben megjelenik, amely az olvasóra egyfajta immanentista, macho létet kényszerít rá, lehetővé válik, hogy ne egy zárt helyi közösséget építsünk fel, hanem hogy megnyissuk annak lehetőségét, hogy a kulturális heterogenitások párbeszédbe lépjenek egymással, és ez az, amiről Brunner és García Canclini is beszéltek. Ebből a perspektívából újra lehetne gondolni a nicaraguai avantgárd és Ernesto Cardenal költészetének kapcsolatát, amely nem más, mint a mimézis esztétikája, egy kiegészítő mimézis, amelyet nem kizárásra, hanem arra használunk, hogy egy demokratizációs etika lapján kinyissuk a kulturális képzelet terét. Befoglalhatnánk az avantgárd és a nicaraguai műhelyköltészet kapcsolatát, valamint az evangéliumok újraolvasásának esztétikáját. Mindegyik esetben egy parafrázisos kisajátításról van szó; hogy Sant’Annát parafrázeáljuk, azzal, hogy más-szövegeket állítunk, lehetővé válik, hogy önmagunkat megismerjük, hogy azt a tudást, amit a mimetizált szövegek adnak, kiegészítsük avval a tudással, amely az olvasóban keletkezik, amikor ezeket a szövegeket saját tapasztalataival veti össze.

Bahtyin nem bízott a heideggeri fogalmakkal meghatározott poészisben, mert a heterogenitás egy olyan emberen túli lényben „testesült meg”, aki nem képes köznapi nyelven kommunikálni, egy olyan lényben, amely nem válik konkrétta a beszélgetőpartnerben. Silviano Santiago a „posztmodern narrátor” pastiché-ben ezt a beszélgetőpartnert, ezt a másik konkrét lényt fedezi fel:

„...azt mondhatjuk, hogy a narrátor azért tekint a másikra, hogy beszédbe vonja, hiszen nem azért van ott, hogy saját tapasztalatából eredő cselekményekről beszéljen. De semelyik írott szöveg nem ártatlan. Az előbbi kijelentést kiegészíthetjük azzal a megjegyzéssel, hogy az, hogy a másikat beszéltetjük, végül is azt jelenti, hogy magunk beszélünk, csak indirekt formában. A narrátor beszéde... közbeékelten személyen keresztüli beszéd.”²⁵

A tanulmány végén Santiago kiemeli, hogy az írás még mindig létezik mint tanúságtévő dokumentum. És ha jól meggondoljuk, észrevevesszük, hogy a tanúságtétel, úgy, ahogy azt Burgos/Menchú az *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (*Engem Rigoberta Menchúnak hívnak, és így született meg az öntudatom*) vagy Alegría/Eugenia: *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en lucha* (*Nem kapnak el élve: a salvadori nő harcban*) vagy Poniatowska/Jesúsa: *Hasta no verte Jesús, mío* (*Amíg nem látlak Jesúsom*) című dokumentumregényeikben megvallják, arra szolgál, hogy lehetővé tegye, hogy a tapasztalat ne váljon üres vagy rémisztő látványossággá, úgy ahogy azt az elnyomórendszerek szeretnék, hanem artikuláció és transzformáció legyen, más szóval egy demokratizációs képzeleti tér építménye.

(George Yúdice: *¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?* = *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 15. 1989. 29. 105–128).

(Fordította: Cselik Ágnes)

²⁵ SILVIANO SANTIAGO: O narrador Pós-Moderno. *Revista do Brasil* 1986. 5. 2., 7.

BIBLIOGRAFÍA

Latin-amerikai irodalomelméleti bibliográfia

- ACHUGAR, HUGO: Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana. = *Casa de las Américas* 19. 110 (1978). 3–18.
- ACHUGAR, HUGO: Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989). 153–165.
- ACHUGAR, HUGO: Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia. = *Posmodernidad en la periferia*. Eds. H. Herlinghaus–M. Walter. Berlin, 1994. 233–255.
- ACHUGAR, HUGO: Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 845–862.
- ADORNO, ROLENA: Todorov y de Certeau: La alteridad y la contemplación del sujeto. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17. 33 (1991). 51–58.
- ADORNO, ROLENA: Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish America. = *Latin American Research Review* 28. 3 (1993). 135–145.
- ADORNO, R.–W. D. MIGNOLO: Colonial Discourse. = *Special Issue of Dispositio* 36–38 (1989).
- AÍNSA, FERNANDO: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos 1986.
- ARBELAEZ, FERNANDO: Notas sobre la crítica en Latinoamérica. = *Boletín Cultural y Bibliográfico* 11. 11 (1968). 106–112.
- ARONNE AMESTOY, LIDA: *América en la encrucijada de mito y razón*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro 1976.
- BALLÓN-AGUIRRE, ENRIQUE: Historiografía de la literatura en sociedades plurilingües (multilingües y pluriculturales): Un escorzo. = *Filología* (Buenos Aires) 22. 2 (1987). 5–25.
- BARNET, MIGUEL: La novela testimonio. Socio-literatura. = *Testimonio y literatura*. Eds. René Jara–Hernán Vidal. Minneapolis, Prisma Books 1986. 280–302.
- BARNET, MIGUEL: Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad. = *Testimonio y literatura*. Eds. René Jara–Hernán Vidal. Minneapolis, Prisma Books 1986. 303–314.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA: La(s) historia(s) de la literatura. = *Filología* (Buenos Aires) 22. 2 (1987).
- BECKER, JÜRGEN: Jauss y Borges: sobre las relaciones entre estética de la recepción y el posmodernismo. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 147–154.

- BELL, STEVEN M.—ALBERT H. LE MAY—LEONARD ORR (Eds.): *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Notre Dame, University of Notre Dame Pr 1993.
- BENEDETTI, MARIO: El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. = *Casa de las Américas* 107 (1978). 3–21.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO: *La isla que se repite*. Hanover, NH, Ediciones del Norte 1989.
- BEVERLEY, J.—H. ACHUGAR, EDs. *La Voz del Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Pittsburgh, Latinoamericana 1992.
- BEVERLEY, JOHN—JOSÉ OVIEDO—MICHAEL ARONNA (Eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. 2 ed., boundary 2. Durham, Duke UPr 1995.
- BREMER, THOMAS—JULIO PEÑATE RIVERO (Eds.): *Literaturas más allá de la marginalidad. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. Vol. 3. Giessen, AELSAL 1988.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN: Modernidad y posmodernismo en la cultura latinoamericana. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. = *Un espejo trizado*. Santiago, FLASCO 1988. 207–236.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN: Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. = *Posmodernidad en la periferia*. Eds. H. Herlinghaus—M. Walter. Berlin, 1994. 48–81.
- BUENO, RAÚL: Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericana. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9. 18 (1983). 81–85.
- BUENO, RAÚL: Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 29 (1989). 295–308.
- BUENO, RAÚL: *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima, Latinoamerica Editores 1991.
- CALDERÓN, FERNANDO (Ed.): *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Buenos Aires, Clacso 1988.
- CALDERÓN, FERNANDO: Latin American Identity and Mixed Temporalities; How to Be Postmodern and Indian at the Same Time. = *Boundary 2* 20. 3 (1993). 55–64.
- CAMPA, RAMÓN DE LA: On Latin Americanism and the Postcolonial Turn. = *Canadian Review of Comparative Literature* 1995. September/Décembre. 745–771.
- CAMPA, RAMÓN DE LA: Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 697–718.
- CAMPRA, ROSALBA: La mirada crítica sobre América Latina. = *Nuevo Texto Crítico* 5. 9–10 (1992). 157–167.
- CASTRO-KLARÉN, SARA: Critic and Public: Directions in Literary criticism. = *Latin American Research Review* 14. 1 (1979). 276–280.
- CASTRO-KLARÉN, SARA: By (T)reason of State: The Canon and Marginality in Latin America Literature. = *Revista de Estudios Hispánicos* 23. 2 (1989). 1–19.

- CASULLO, NICOLÁS, ed. *El debate de la modernidad/postmodernidad*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto 1988.
- CASULLO, NICOLÁS: Posmodernidad de los orígenes. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 95–104.
- CHANADY, AMARYLL: Latin American Discourses of Identity and the Appropriation of the Amerindian Other. = *Sociocriticism* 6, 1–2 (1990): 33–48.
- CHANADY, AMARYLL: The Antinomies of Latin American Discourses of Identity and Their Fictional Representation. = *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Ed. *Amaryll Chanady*. ix–xlvi. Minneapolis, U. of Minnesota Press 1994.
- CHANADY, AMARYLL (Ed.): *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1994.
- COLLAZOS, OSCAR (Ed.): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI 1982.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural. = *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, UCV 1982.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar. = *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, UCV 1982. 33–41.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Unidad, pluralidad, totalidad: el *Corpus* de la literatura latinoamericana. = *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, UCV 1982. 43–50.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: La literatura peruana: totalidad contradictoria. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9. 18 (1983). 37–50.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta. = *Augusto Roa Bastos y la producción cultural*. Ed. *Saúl Sosnowski*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor 1986.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. = *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Ed. *Ana Pizarro*. México, El Colegio de México 1987. 123–136.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Los sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 29 (1989). 19–25.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Los comienzos de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el „diálogo” de Cajamarca. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17. 33 (1990). 155–207.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Nuevas reflexiones sobre la crítica literaria latinoamericana. = *De Cervantes a Orovilca*. Ed. *Julio Peñate*. Madrid, Visor 1990.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina. = *Nuevo Texto Crítico* 5. 9–10 (1992). 103–111.

- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis. = *Hispanamérica* 22. 66 (1993). 3–15.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte 1994.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO: Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 837–844.
- DE GRANDIS, RITA: *Polémicas y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo 1993.
- DESSAU, ADALBERT: Probleme der Latinamerikanischen Literaturgeschichte im Lichte de Arbeiten José Carlos Mariátegui. = *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 12. 4 (1963). 709–718.
- DUSSEL, ENRIQUE: Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures). = *boundary 2* 20. 3 (1993). 65–76.
- ESCOBAR, TICIO: Posmodernismo / precapitalismo. = *Casa de las Américas* 168 (1988). 13–19.
- ETTE, OTTMAR: ¿Heterogeneidad cultural y homogeneidad teórica? = *Notas: Reseñas Iberoamericanas* 3. 1 (1996). 2–17.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, FERNANDO: Prólogo a esta primera edición completa. = *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá, Insituto Caro y Cuervo 1995. 15–34.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, FERNANDO: Teoría (y práctica) de la literatura. = *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo 1995. 311–330.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *Papelería*. Las Villas, Universidad Central de Las Villas 1962.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana, Casa de las Américas 1975.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el siglo XX. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2. 4 (1976). 17–30.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *Calibán y otros ensayos*. 2da. ed. La Habana, Arte y Literatura 1979.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: Casi veinte años después. = *Nuevo Texto Crítico* 5. 9–10 (1992). 9–19.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: Adiós a Calibán. = *Casa de las Américas* 191 (1993). 116–122.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: Caliban speaks five hundred years later. = *Caribbean Quarterly* 42. 4 (1996). 1–10.
- FOLLARI, ROBERTO A.: *Modernidad y postmodernidad: una óptica desde América Latina*. Colección Cuadernos, Buenos Aires, Aique Grupo Ed. 1990.
- FRANCO, JEAN: From Modernization to Resistance: Latin American Literature 1959–1976. = *Latin American Perspectives* 5 (1978).

- FRANCO, JEAN: Tendencias y prioridades. = *Escritura* 5. 11 (1981). 7–19.
- FRANCO, JEAN: The Nation as Imagined Community. = *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veesser. New York, Routledge 1989. 204–212.
- FRANCO, JEAN: ¿La historia de quién? La piratería postmoderna. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17. 33 (1991). 11–20.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano. = *Casa de las Américas* 89 (1975). 99–119.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: El debate posmoderno en Iberoamérica. = *Cuadernos Hispanoamericanos* 463 (1989). 79–92.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular. = *Nuestra América Latina* 1 (1989). 32–49.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo 1990.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: Los estudios culturales de los 80 a los 90: Perspectivas antropológicas y sociales en América Latina. = *Posmodernidad en la periferia*. Eds. H. Herlinghaus–M. Walter. 1994.
- GARCÍA MÉNDEZ, JAVIER: La crítica literaria entre la condición posmoderna y la condición crítica. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 43–56.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: Criticism and Literature in Revolutionary Cuba. = *Cuban Studies* 11. 1 (1981). 1–17.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin, University Texas Press 1985.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: The Criticism of Latin American Literature Today. = *Profession* 87. New York, MLA 1987. 10–13.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge, Cambridge UP 1990.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ: Cuestiones de método: „sistema“ y „proceso“ en la literatura de nuestra América. = *Ideologies and Literature* 3. 2 (1988). 23–37.
- GORDON, SAMUEL: Creación literaria y canonización crítica. Ciento cincuenta números de la Revista Iberoamericana. = *Revista Interamericana de Bibliografía* 40. 4 (1990).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL: La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío. = *Casa de las Américas* 144 (1984).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL: Revisión de la historiografía literaria latinoamericana. = *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Ed. Ana Pizarro. México, El Colegio de Mexico 1987. 79–100.
- HERLINGHAUS, HERMANN: Auf dem Weg zu einem postmodernen Begriff von Alltagskultur bei José Joaquín Brunner. = *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Ed. B. Scharlau. Tübingen, Gunter Narr 1994. 49–58.
- HERLINGHAUS, HERMANN AND MONIKA WALTER: ¿„Modernidad periférica“ versus „proyecto de la modernidad“? Experiencias epistemológicas para una res-

- formulación de lo 'pos' moderno desde América Latina. = *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. H. Herlinghaus–M. Walter. Berlin, Langer Verlag 1994. 11–47.
- HICKS, EMILY D.: *Border Writing. The Multidimensional Text*. Vol. 80. Theory and History of Literature. Eds. W. Godzich–J. Schulte-Sasse. Minneapolis, U. of Minnesota Press 1991.
- HINKELAMMERT, FRANZ: Frente a la cultura de la post-modernidad: Proyecto político y utopía. = *David y Goliath* 17 (1987). 21–29.
- JAMESON, FREDRIC: Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. = *Social Text* 15 (1986). 65–88.
- JAMESON, FREDRIC: Prefacio a Calibán. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 5 (1990). 3–8.
- JARA, RENÉ: Crítica de una Crisis: Los Estudios Literarios Hispanoamericanos. = *Ideologies and Literature* 4. 16 (1983). 330–352.
- JARA, RENÉ–HERNÁN VIDAL (Eds.): *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature 1986.
- JITRIK, NOÉ: *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana 1975.
- JITRIK, NOÉ: *La vibración del presente*. México, FCE 1987.
- JITRIK, NOÉ: *Temas de teoría: el trabajo crítico y la crítica literaria*. Puebla, Premia 1987.
- JORDAN, BARRY: *Re-reading Hispanic Studies: British Hispanism and the Challenge of Literary Theory*. Warminster, Aris and Phillis 1990.
- KAMINSKY, AMY K.: *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis, U. of Minnesota Press 1993.
- KLOR DE ALVA, JORGE: Colonialism and Postcolonialism as (Latin)American Mirage. = *Colonial Latinamerican Review* 1. 1–2 (1992).
- KUZMISCHEV, VLADIMIR: Identidad y cultura latinoamericana. = *Nuestra América* 8 (1981). 11–107.
- LARSEN, NEIL: Posmodernismo e imperialismo: teoría y política de izquierda. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 77–94.
- LARSEN, NEIL: Indigenismo y lo „postcolonial“: Mariátegui frente a la actual coyuntura teórica. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 863–874.
- LIE, NADIA: Casa de las Américas y el discurso sobre el intelectual (1960–1971). = *Cuadernos americanos* 5. 29 (1991). 187–184.
- LIE, NADIA: Calibán en contrapunto: Reflexiones sobre un ensayo de Roberto Fernández Retamar. = *Estudios* 8. 2 (1996).
- LIENHARD, MARTIN: Kulturelle Heterogenität und Literatur in Lateinamerika. = *Iberoamericana* 3–4 (1992). 95–100.
- LIENHARD, MARTIN: Sociedades heterogéneas y „diglosia“ cultural en América Latina. = *Lateinamerika denken*. Ed. B. Scharlau. Tübingen, Gunter Narr 1994. 93–104.
- LISCANO, JUAN: National Identity in Latin American Literature. = *Diogenes* 138 (1987). 41–60.

- LOSADA, ALEJANDRO: Los sistemas literarios latinoamericanos en cuanto dependen de la praxis de diversos grupos sociales. = *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima, UNMSM 1976. 200–213.
- LOSADA, ALEJANDRO: Rasgos específicos del realismo social en la América Hispánica. = *IILI/R* 45. 108–109 (1979). 413–442.
- LOSADA, ALEJANDRO: ¿Cultura nacional o literatura revolucionaria? = *Nova Americana* 3 (1980). 287–329.
- LOSADA, ALEJANDRO: Para un proyecto de historia social de la producción cultural en América Latina (1780–1970). = *Hueso Húmero* 4 (1980). 36–47.
- LOSADA, ALEJANDRO: Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9. 17 (1983). 7–37.
- LOSADA, ALEJANDRO: La internacionalización de la literatura latinoamericana. = *Caravelle* 42 (1984). 15–40.
- LOSADA, ALEJANDRO: *La literatura en la sociedad de América Latina*. München, W. Fink 1987.
- MACADAM, ALFRED: Northrop Frye's Theory of Genres and the New Literature of Latin America. = *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3. 3 (1979). 287–290.
- MARIACA ITURRI, GUILLERMO: *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. La Habana, Casa de las Américas 1992.
- MARINELLO, JUAN: *Creación y revolución*. La Habana, UNEAC 1973.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS: Identidad, comunicación y modernidad en América Latina. = *Postmodernidad en la periferia*. Eds. H. Herlinghaus–M. Walter. Berlin, Langer 1994. 83–109.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS: *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz 1979.
- MATURO, GRACIELA, ed. *Hacia una crítica literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro 1976.
- MAYZ VALLENILLA, ERNESTO: El problema de América. = *El problema de América*. Caracas, Universidad Central de Venezuela 1969. 55–112.
- MEJÍA DUQUE, JAIME: Narrativa y neocolonialismo en América Latina. = *Ensayos*. La Habana, Casa de las Américas 1979.
- MIGNOLO, WALTER D.: Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are we Talking About?). = *Poetics Today* 12. 1 (1991). 1–28.
- MIGNOLO, WALTER D.: Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism. = *Latin American Research Review* 28. 3 (1993). 120–134.
- MIGNOLO, WALTER D.: Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 679–696.
- MIGNOLO, WALTER D.: La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías post-coloniales. = *Postmodernidad y Postcolonialidad*. Ed. Alfonso de Toro. Vervuert, Iberoamericana 1997. 51–70.

- MOREIRAS, ALBERTO: Transculturación y pérdida del sentido. El diseño de la posmodernidad en América Latina. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 105–119.
- MOREIRAS, ALBERTO: Elementos de articulación teórica para el subalteranismo latinoamericano. Cândido y Borges. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 875–892.
- NAVARRO, DESIDERIO: Un ejemplo de lucha contra el esquematismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa. = *Casa de las Américas* 21. 122 (1980). 77–91.
- NAVARRO, DESIDERIO: Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16 (1982). 7–26.
- ORTEGA, JULIO: *Crítica de identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México, FCE 1988.
- ORTEGA, JULIO: Postmodernism in Latin America. = *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Eds. Theo D'Haen–Hans Bertens. Amsterdam, Rodopi 1988.
- ORTEGA, JULIO: *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México, FCE 1997.
- OSORIO, NELSON T.: Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana. = *Casa de las Américas* 94 (1976).
- OSORIO, NELSON T.: La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5 (1977). 7–26.
- OSORIO, NELSON T.: El problema de los estudios interdisciplinarios. = *CNC/A* 6 (1980–1982). 75–78.
- OSORIO, NELSON T.: Situación actual de una nueva conciencia crítico-literaria. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 29 (1989). 285–294.
- OYARZÚN, KEMY: Latin American Literary Criticism: Myth, History, Ideology. = *Latin American Research Review* 23 (1988). 258–270.
- OYARZÚN, KEMY: La polémica sobre lo moderno y lo postmoderno. = *La estratificación en los márgenes*. Ed. Nelly Richard. Santiago de Chile, 1989.
- OYARZÚN, KEMY: Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19. 38 (1993). 37–50.
- PEAVLER, TERRY J.: After the Boom: the Coming of Age of Latin American Literary Criticism. = *Latin American Research Review* 28. 2 (1993). 221–231.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO (Ed.): *Do the Americas Have a Common Literature?* Durham, Duke UP 1990.
- PERUS, FRANÇOISE: *Literatura y sociedad en América Latina*. México, Siglo XXI 1978.
- PERUS, FRANÇOISE: El dialoguismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21. 42 (1995). 29–44.
- POBLETE, JUAN: Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la pos/modernidad. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21. 42 (1995). 115–130.

- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO: Crisis de la crítica literaria hispanoamericana. = *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana, Casa de las Américas 1975. 39-48.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO: Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana. = *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana, Casa de las Américas 1975. 39-60.
- PRADA OROPEZA, RENATO: De lo testimonial al testimonio. = *Testimonio y literatura*. Eds. René Jara-Hernán Vidal. Minneapolis, Prisma Books 1986. 7-21.
- PRATT, MARY LOUISE: *Imperial Eyes*. London, Routledge 1992.
- QUIJANO, ANÍBAL: Modernity, Identity, and Utopia in Latin America. = *boundary 2* 20. 3 (1993). 140-155.
- RAMA, ANGEL: *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI 1982.
- RAMA, ANGEL: *Literatura y clase social*. México, Folio Ediciones 1983.
- RAMA, ANGEL: *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte 1984.
- RAMA, ANGEL: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho 1985.
- RAMOS, JULIO: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE 1989.
- RAVERA, ROSA MARÍA: Proyecto y memoria en torno al eje moderno/postmoderno. = *Postmodernidad y postcolonialidad*. Ed. Alfonso de Toro. Vernuert, Iberoamericana 1997. 113-126.
- RICHARD, NELLY: Latinoamérica y la postmodernidad. = *Revista de Crítica Cultural* 3 (1991). 15-19.
- RICHARD, NELLY: Cultural peripheries: Latin America and Postmodernist Decentering. = *boundary 2* 20. 3 (1993). 156-161.
- RINCÓN, CARLOS: Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica. = *Casa de las Américas* 67 (1971). 39-59.
- RINCÓN, CARLOS: Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica. = *Casa de las Américas* 80 (1973). 135-147.
- RINCÓN, CARLOS: *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura 1978.
- RINCÓN, CARLOS: Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. = *Texto crítico* 4. 11 (1978). 58-100.
- RINCÓN, CARLOS: Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno. = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 29 (1989). 61-104.
- RINCÓN, CARLOS: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia 1995.
- RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO: América Latina y la ciencia de la literatura. = *Unión* 4 (1979). 48-62.
- RODRÍGUEZ-LUIS: *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*. Madrid, Espiral/Fundamentos 1984.

- ROSA, NICOLÁS: La incondición transmoderna. = *Postmodernidad y postcolonialidad*. Ed. Alfonso de Toro. Vervuert, Iberoamericana 1997. 71–90.
- RUFFINELLI, JORGE: La crisis de la crítica. = *Casa de las Américas* 171 (1988). 76–77.
- RUFFINELLI, JORGE: Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad? = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 31–42.
- RUFFINELLI, JORGE: Calibán y la posmodernidad latinoamericana. = *Nuevo Texto Crítico* 5. 9–10 (1992). 297–301.
- SALDÍVAR, JOSÉ DAVID: *The Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique and Literary History*. Durham, Duke UPr 1991.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO: Postmodernidad, postmodernismo y socialismo. = *Casa de las Américas* 175 (1989). 137–145.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO: Radiografía del posmodernismo. = *Nuevo Texto Crítico* 3. 6 (1990). 5–16.
- SANTOS, LIDIA: La postmodernidad y la narrativa de América Latina. = *Anuario brasileño de estudios hispánicos* 1 (1991). 171–177.
- SCHARLAU, BIRGIT, ed. *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Gunter Narr 1994.
- SCHULTZ, MARGARITA: Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su creación en ejemplos de arte latinoamericano. = *Postmodernidad y postcolonialidad*. Ed. Alfonso de Toro. Vervuert, Iberoamericana 1997. 91–112.
- SCHWARTZ, HENRY: Provocations Toward a Theory of Third World Literature. = *Mississippi Review* 49/50 (1989). 177–201.
- SEED, PATRICIA: Colonial and Postcolonial Discourse. = *Latin American Research Review* 26. 3 (1991). 181–200.
- SEED, PATRICIA: More Colonial and Postcolonial Discourses. = *Latin American Research Review* 28. 3 (1993). 146–152.
- SICARD, ALAIN: Modelo e intertextualidad en la literatura hispanoamericana. = *Nuevo Texto Crítico* 5. 9–10 (1992). 217–223.
- SLEMON, STEPHEN: Magic Realism as Postcolonial Discourse. = *Magical Realism*. Eds. L. Parkinson Zamora–Wendy B. Faris. Durham, Duke UPr 1995. 407–426.
- SPELMANN, ELLEN: El descentramiento de lo posmoderno. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 941–952.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO: La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. = *Estudios públicos* 30 (1988). 125–135.
- TORO, ALFONSO DE: Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana). = *Revista Iberoamericana* 155–156 (1991). 441–468.
- TORO, ALFONSO DE: Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. = *Postmodernidad y postcolonialidad*. Ed. Alfonso de Toro. Vervuert, Iberoamericana 1997. 11–50.
- TORO, ALFONSO DE (Ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Vervuert, Iberoamericana 1997.

- TORO, ALFONSO DE-TORO, FERNANDO DE (Eds.): *Borders and Margins. Postcolonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main, Vervuert 1995.
- VIDAL, HERNÁN: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires, Hispamérica 1976.
- VIDAL, HERNÁN: Teoría de la Dependencia y Crítica Literaria. = *Ideologies and Literature* 3. 13 (1980). 116–121.
- VIDAL, HERNÁN: The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse. A Perspective from Literary Criticism. = *Latin American Literary Research* 28. 3 (1993). 113–119.
- VIDAL, HERNÁN: Los derechos humanos, hermenéutica para la crítica literaria y los estudios culturales latinoamericanos: informe de una experiencia. = *Revista Iberoamericana* 176–177 (1996). 719–729.
- WILLIAMS, RAYMOND LESLIE: Literary Criticism and Cultural Observation. = *Latin American Research Review* 21. 1 (1986). 258–269.
- YÚDICE, GEORGE: ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? = *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15. 29 (1989). 105–128.
- YÚDICE, GEORGE: Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America. = *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Eds. G. Yúdice–J. Franco–J. Flores. Minneapolis, U. of Minnesota 1992. 1–28.
- YÚDICE, G.–J. FRANCO–J. FLORES (Eds.): *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis, University Minnesota Press 1992.
- ZAVALA, IRIS: *Colonialism and Culture*. Bloomington, Indiana U. Press 1992.
- ZAVALA, IRIS M.: On the (Mis-)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited. = *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Eds. Theo D'haen–Hans Bertens. Amsterdam, Rodopi 1988. 83–113.
- ZEA, LEOPOLDO: *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz 1974.
- ZEA, LEOPOLDO: *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona, Anthropos 1988.
- ZIMMERMAN, MARC: Latin American Literary Criticism and Immigration. = *Ideologies and Literature* 4. 16 (1983). 172–196.

(Összeállította: Scholz László)

KÖNYVEK

Historia de la Literatura Española. Madrid, Ediciones Júcar 1993.

A spanyol irodalomtudomány is követte az európai irodalomesztétikák változásait. Kimutatható a pozitívizmus, a szellemtörténet, a strukturalizmus és napjainkban a recepcióesztétika mint gondolkodási paradigma hatása. Így a pozitívizmus determinisztikus historizmusától napjainkig a spanyol irodalmakkal foglalkozó műhelyekben is hosszú utat tettek meg, mire a textus és a subtextus mellett a pretextus vizsgálata az őt megillető helyet elfoglalhatta.

Nehéz lenne akár csak listászerűen is felsorolni a Spanyolországban és más országokban megjelent, a spanyol irodalom történetét valamilyen szempont szerint feldolgozó hosszabb-rövidebb műveket. A hagyományosnak mondható irodalomtörténetek közül két munkát emelhetünk ki, melyek a könyvtárak leggyakrabban forgatott kötetei közé tartoznak. A del Río *Historia de la literatura española* (1948.) című munkája igen népszerű volt a hatvanas-hetvenes években egyetemi körökben, megfontolt ítéletei, történelmi-kulturális korrajzai, a hagyományozott tudást a legújabb kutatási adatokkal ötvöző, közérthető nyelve miatt. Az ilyen típusú könyveket kritikusan használni tudók számára ma is ajánlható kézikönyv. Úgyszintén J. L. Alborg *Historia de la literatura española* (1966.) című terjedelmesebb munkája az egyes korszakokra, irányzatokra és szerzőkre vonatkozó részletes és jól dokumentált ismertetők, tényszerű megállapításai miatt. Mindkét szerző vállalkozik a spanyol „szellem” és az irodalom lehetséges speciális összefüggéseinek, illetve más európai irodalmakhoz való különös viszonyának vizsgálatára is. M. Menéndez Pelayo, R. Menéndez Pidal, S. de Madariaga, A. Castro stb. jelzik ezt az impresszionista, kollektív elkötelezettségű vonulatot, amit a legújabb kritika már fenntartásokkal fogad, illetve tartózkodóbb a spanyol „génusz”

és irodalom ilyenfajta viszonyának megítélésében.

Újszerű szerkesztésmódja és koncepciója miatt minden hispanisztikával foglalkozó műhely polcain kitüntetett helyet foglal el a F. Rico által gondozott 9 kötetes (illetve további kiegészítő kötetekkel bővülő) *Historia y crítica de la literatura española* (1979–1992.) című sorozat. Az egyes korok, műfajok, szerzők és művek köré kronologikus és tematikus rendben csoportosítva, a különböző irodalomkritikai megközelítések és a múltó évek próbáját kiálló, konszenzuális álláspontot tükröző írásokból szigorúan válogatott tanulmányokból, illetve ezek részleteiből építkezik. Nevezett tanulmányok egy-egy, a kutatás jelenlegi állását mutató bevezető tanulmánnyal és megbízható bibliográfiával keretezett fejezetekbe szerveződnek. Kutatók számára nélkülözhetetlen munka.

A hetvenes évektől egy új, fiatal irodalomkritikus nemzedék jelentkezett, mely alaposan tájékozódott az angolszász és germán modern irodalomesztétikákban és filozófiai irányzatokban, ugyanakkor mértéktartóan őrzi szellemi függetlenségét. Ez a generáció számos figyelemre méltó művel alapozta meg az új kánonírás egyik markáns irányzatát. Bizonyára ide tartozik majd az *Ediciones Júcar Historia de la Literatura Española* című ambiciózus vállalkozása. Minden ilyen kísérlet nagy dilemmája, hogy lehet-e, illetve érdemes-e valamilyen szempont mentén „újrarendezni” a hatalmas örökséget, gazdagodik-e általa a bármilyen irányban megcélzott „közönység”. Úgy tűnik, igen. Persze továbbra is alapvető feladat, mint azt jelen írás fókuszában álló irodalomtörténeti sorozat szerkesztője (Ricardo de la Fuente) is jelzi, az irodalomtörténet-írás premisszáinak pontos meghatározása: egyrészt egy irodalmi mű nem független az adott történelmi pillanattól, melyben született, illetve a szerzőség, az ideológiai kontextus, a műfaji konvenciók, az iskolák, az irányzatok, a csoport

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

tok stb. összefüggéseitől; másrészt minden irodalmi alkotás egy kommunikációs modell, a nyelv anyagából gyúrt képződmény. E két fő szempont vezeti – a szerkesztő ígérete szerint – az 50 kötetre tervezett sorozat szerzőit és munkatársait.

A rendszerező szándékkal induló munkák prologusának másik retorikai állandója: „természetesen nem mentes hibáktól és nem törekedhet teljességre”. A szerkesztő szándékai szerint ez a munka nem lesz szerzőközpontú, nem lesz adatbank, nem tárgyal részletesen másodrendű szerzőket és műveket, azaz egyfajta hierarchiát követ. A sorozat eddig megjelent kötetei be is tartják a szerkesztő irányelveit. A „mű” áll a közép-pontban, a pretextuális szint csak addig emelkedhet, ameddig a textus kontúrjait erősíti. A műközpontúság egyik hasznos hozadéka az a pedagógiai jól bevált szerkesztésmód, hogy a fejezetek rendszerint egy-egy releváns mű vagy részlet elemzésével zárulnak. Nem a klasszikus „iskolás” elemzést kapjuk, hanem a kiválasztott szöveg(rész) a kritikai traktátum fő szempontjait igyekszik illusztrálni. Más esetekben a kiválasztott művek vagy részletek csak utalnak a kritikai rész egy-egy konkrét fejezetére, ahonnan szinte leválasztható az adott szövegre vonatkozó kommentár.

A sorozat első kötetének címe: *Introducción a la Edad Media*, az utolsóé: *La literatura del exilio* lesz. A már megjelent kötetek címei jelzik, milyen kronológiai, műfaji és szerzői kritériumok alapján bontják részekre a „bonthatatlant”: 3. *Orígenes de la prosa* 7. *La prosa del siglo XIV* 15. *El teatro del siglo XVII* 18. *La poesía barroca* 25. *Introducción al siglo XVIII* 26. *La poesía del siglo XVIII* 27. *La prosa del siglo XVIII* 28. *La novela en el siglo XVIII* 36. *Pérez Galdós y Clarín* 47. *La poesía de Postguerra*.

Konkrétan az 1993-ban megjelent 4. kötetet (M. J. Lacarra–F. López Estrada: *Orígenes de La Prosa*. Madrid, Ediciones Júcar 1993. 199.) lapozgatva megállapíthatjuk, hogy valóban az adott korszak elismert szakértői írták; valóban az aránytalanságokat is vállalja, szelektál és hierarchizál; valóban a mű a „főszereplő”; szigorúan tudományos és pedagógiai szempontokat egyszerre érvényesít. A szerzők a spanyol próza kezdeteit tematikailag elkülönített fejezetekben (történelmi, vallásos, bölcséleti, szépirodalmi) vizsgálják. A könyv méltán legterjedelmesebb

fejezete a Bölcs Alfonz udvarában született nagy, átfogó enciklopédikus művekkel foglalkozik, jól áttekinthető csoportosításban, az „imperator litteratus” mecénási szerepének józan értékelésével együtt.

A kutatók számára hasznos válogatott és annotált bibliográfia zár minden fejezetet, illetve a kötet végén névmutató segít az egyébként is praktikus tagolt kötetben eligazodni.

VASAS LÁSZLÓ

Fernando Cabo Aseguinolaza: El concepto del género y la literatura picaresca. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico 1992.

Fernando Cabo Aseguinolaza tanulmánykötete műfajelméleti áttekintéssel kezdődik, majd pedig a szerző kísérletet tesz arra, hogy körülhatárolja a műfaj helyét az irodalmi alkotásban.

Művének első részében annak meghatározására törekszik, hogy mi is a *picareszk* irodalom. A *picareszk* abban az értelemben, ahogy a fogalmat ma értjük, egy olyan irodalomkritikai meghatározás, amely az utóbbi kétszáz évben körvonalazódott. Maguk a *picareszk* művek jóval azelőtt keletkeztek, minthogy a műfajnak bármilyen definíciója kialakult volna. A műfaj körülhatárolása a XIX. és a XX. századra tehető, habár a *picareszk* meghatározásának fontosabb elemei a XVIII. századból erednek.

A szerző a következő fejezetekben áttekinti a *picareszk* meghatározására tett fontosabb kísérleteket. Részletesen foglalkozik a XVIII. és a XIX. századi kritikai véleményekkel, majd pedig áttér a XX. századi elméletek tárgyalására. Három fő vizsgálati módszert, a referencialista, a formalista és az összehasonlító megközelítésmódot emeli ki és elemzi.

Fernando Cabo Aseguinolaza a *picareszk*et szerzői megnyilatkozási (enunciatív) modellnek tekinti. E modellt három fő elem alkotja: az önéletrajzi jelleg, a stílus és az immanens befogadó jelenléte a szövegben. A *picareszk* jelleg meghatározására nem elsősorban az szolgál, hogy a főhős elmeséli élete történetét, a definíció alapja az a helyzet, amelyben a *pícaro* kényszerítve van arra, hogy önvallomást tegyen. A pi-

karezzk művek alaphelyzete dialogikus. E helyzetben az egyik, sokszor implicit résztvevő társadalmi felsőbbrendűsége folytán arra veszi rá a másik résztvevőt, hogy elmesélje életét. Ebből adódóan a pikarezzk művekben megjelenő egyes szám első személyt nemcsak a narrátor-én és a szereplő-én alkotja, hanem szükség van egy másik dimenzióra is, ahol mindez értelmet nyer: a narratív alaphelyzet-énje is alkotó elemévé válik ennek az egyes szám első személynek. A pikarezzk önéletrajz egy olyan alaphelyzet gyümölcse, ahol az önvallomást tevő személy teljesen idegen attól a világtól, amely őt arra kényszerítette, hogy az életéről számot adjon. Ilyen módon a mű koherenciája a narratív alaphelyzetben keresendő, nem pedig az elmesélt történetben. A pikarezzk regény főszereplője cselekvés helyett beszél, beszámol életéről, azaz a beszéd cselekvésértéket nyer. A narratív alaphelyzet erősen dialogikus, a narrátor célja az, hogy befolyásolja az elbeszélés címzettjének (narratario) választát, és hogy előre kiderítse, mi is lehet az a válasz. Tehát a szöveg retorikus. Ugyanakkor a pícaro szavai mint egy 'idegen szöveg' hangzanak el: sem a szerző, sem a narráció címzettje, sem az olvasó nem azonosul vele. Ez a morális, szociális és irodalmi távolságtartás jellemzi a pikarezzket. Épp ezért a pikarezzkben a stílus központi kérdéssé válik.

A pikarezzk stílusát F. Cabo Aseguinolaza szerint leginkább heterogén stílusnak nevezhetnénk. Több stílus keveredik, és mindegyik más ideológiai tartalmat hord magában. A különböző nyelvezetek keveredése nem harmonikus, hanem dialogikus a pikarezzk szövegben. A nyelvi szintek állandó váltogatása következtében az olvasó semelyikkel sem tud azonosulni. Az implicit olvasó helyzete egy nézőéhez hasonlít, olyan színházi előadást tekint meg, amelyben egy narrátor valakinek a kérésére beszámol életéről. A narráció (azaz az önvallomás) címzettje majdnem mindig előtérben van, társadalmilag jóval a narrátor fölött áll, és a narrátor célja az, hogy meggyőzze őt. Tehát a narrátor és a narráció címzettje szorosan összefonódnak és élesen külön is válnak a műben. A pícaro ugyan többször is megszólítja az olvasót, de hiba lenne az olvasót összetéveszteni a narráció címzettjével. Állításunk igazának próbája, hogy a művekben gyakran előfordul, hogy a pícaro kalandjai köz-

ben mások, sőt ő maga is történeteket mesél, és ezt társai meghallgatják, így a hallgatóság jelen van a fabulában. Ennek a hallgatóságnak a viselkedése és a véleménye nem befolyásolja a narráció címzettjét, de az implicit olvasót igen. Fernando Cabo Aseguinolaza hipotézise szerint a pikarezzkben megjelenő stílusok heterogén voltának magyarázata a narráció alaphelyzetében rejlik.

Mi tehát a műfaj helye az irodalmi alkotás különböző szintjei között? F. Cabo Aseguinolaza tétele az, hogy a műfaj helye az enunciáció (az írói megnyilatkozás). A műfaj az irodalom intézményes jellegére utal, és ezáltal az irodalmi kommunikáció alapjául szolgál. A műfaj meghatározásához szorosan hozzátartozik, hogy a műfaj mint kategória rendkívül labilis. A műfaj jelentése nem csupán időben változik, hanem attól függően is, hogy mi az adott kommunikációs helyzet és mi ebben az egyén szerepe. Ebből a megfontolásból kiindulva válik szükségessé, hogy különbséget tegyünk szerzői, kritikai műfaj és a befogadás műfaja között.

A szerzői műfaj a szövegből adódik, és azonosíthatjuk a szerzői megnyilatkozással (enunciación). Függ a mű keletkezésének idejétől, a történelmi *mundus significanstól*. Szerzői szempontból a műfaj nem előre adott, a mű előtt is létező, a priori kategória, hanem magából a szövegből a posteriori következik. A szerzői műfaj függ a már korábban kialakult befogadói és kritikai műfajoktól, alapja mindig a műfaj fogalmának intézményes jellege.

A befogadás műfaja is az irodalom intézményes jellegére utal, és meghatározza az olvasó helyét az irodalmi kommunikációban. A befogadás műfaját tekinthetjük annak, amit Schmidt az előfeltételek rendszerének nevez. Ezek az előfeltételek teszik lehetővé a szocializációt, ami elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy irodalmi kommunikáció jöhessen létre. Nincs minden műre érvényes egyetlen befogadói műfaj, a befogadás műfajának jellemzője a változékonyság, mint ahogy változik az olvasó és változik az olvasó helyzete is.

A kritikai műfaj az 'utórendezéssel' (postprocesamiento) függ össze. Feltételezi a mű irodalmi újrafeldolgozását, és azt, hogy ezt a kritikai tevékenységet az irodalmi kommunikáció részének tekintsük. Szorosan kapcsolódik az iroda-

lom intézményes jellegéhez, az egyedi és a közös, az irodalmi és a nem irodalmi határán mozog. Mindig explicit, egy adott irodalmi korpuszhoz köthető és meghatározott elméleti-kritikai alapokon nyugszik.

Összefoglalva tehát, Fernando Cabo Aseguinolaza tanulmánykötete azt bizonyítja, hogy a műfaj az irodalom intézményes jellegéből ered. Ez az intézményes jelleg egy olyan kommunikációs modellben gyökerezik, amelyet az jellemez, hogy sokan vesznek részt az irodalmi kommunikációban és minden résztvevő egymással is kommunikációs kapcsolatba lép. A műfaj – amit az enunciációban (írói megnyilatkozás) véltünk felfedezni, és a fent említett kommunikációs kapcsolat keretein belül jelölhetjük ki a helyét – ma-gának az irodalom fogalmának is alkotóeleme.

CSELIK ÁGNES

Mariano Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia 1995. 252.

A spanyol kritika hagyományai sokkal erőteljesebben összpontosítottak a költészetre, mint a narratíva tanulmányozására. Az utóbbi években azonban egyre több angolszász és francia kritika fordítása jelenik meg spanyol nyelven, illetve számos spanyol szerző publikál európai szintű prózaelméleti tanulmányt. Mariano Baquero Goyanes ezen úttörők egyike. A jelen tanulmány a regény műfaj legfőbb jellemzőinek összefoglaló értékű bemutatása, nem véletlen tehát a többesszámú cím: *A kortárs regény struktúrái*.

Már a bevezetésben leszögezi a szerző, hogy nem kíván kimerítő képet adni az összes létező regénystruktúráról, de a különböző szempontok alapján tárgyalt jellemzőket összeveti korábbi századok műveivel, és arra a megállapításra jut, hogy a legtöbb XX. századi jelenség klasszikus hagyományokra tekint vissza.

Kiindulópontja a struktúra fogalmának meghatározása, amelyhez különböző kritikusok véleményét hívja segítségül. Felhívja a figyelmet a terminus problematikusságára, vitatottságára, és utalásszerűen azt sugallja, hogy „struktúra”, „forma”, „technika”, „stílus”, „kom-

pozíció” szinonimaként egymást helyettesítő fogalmak.

A következő öt fejezetben a regény és más irodalmi műfajok szerkezetének különbségeit vizsgálja, legtöbbször más elméletírók koncepcióit idézi. Legnagyobb hangsúlyt a drámával való összevetés kapja: a dráma szigorú megszerkesztettségével ellentétben a regény sokkal szabaddabb kompozíció. A dialogikus regény, a párbeszéd mint regénystruktúra alkalmazásával a regényíróknak más és más céljuk lehet: például az objektivitás fokozása; a tragikum kiemelése vagy a szereplők jellemábrázolása. A regény dramatikusság jegei között tér ki a belső monológ, a tudatfolyam szerepére és különböző változataira is.

A regényszerkezetek változatossága alapján többféle regénytípust különíthetünk el: dramatikusságú regényt, karakterregényt és krónikaszerű regényt; vagy más felosztás szerint epikus, dramatikusságú és lírikus modalitásokat különböztet meg.

Ezt követően rátér a tér és az idő struktúrázó szerepére a regényben, amellyel szoros összefüggésben áll a műfaj kapcsolata más művészeti ágakkal, mint például a zenével és a képzőművészetekkel. A színház, a novella időbelisége kötött, míg a líra, az eposz, a regény szabadon rendelkezik az idővel. A „pattern” (ábra) fogalmán a regény térbeli ábrázolását érthetjük; míg a „rhythm” (ritmus), egy-egy motívum visszatérése a mű zeneiségére utal. A regény muzikalitása természetesen sokféleképpen megjelenik a szöveg szintjén (kompozíció, variációk, ellentétezés, leitmotiv, ismétlések).

A regény zeneiségével függ össze a fejezetek szerepe. A mai regény gyakran egy fejezetből, sőt egyetlen mondatból áll, vagy mintegy ellentétként a fejezetek további alfejezetekre bomlanak. A fejezetek szétesése (akár kiszélesedése, akár atomizációja) a klasszikus regényforma elutasítását jelzi a XX. században.

A szereplők és a narrátor személye is struktúraformáló jelentőségű. A kortárs regényben sokszor a főszereplő helyét valamilyen kollektív szereplő váltja fel. A harmadik személyű narrátor vagy a dialógusok a semlegesség érzetét keltik, mintha a mű önmagát írta. A levélforma első személyű narrátorra utal. A második személyű narratív struktúra pedig az olvasót vezeti be a műbe vagy a szerző saját projekciója.

Az előzőekben tárgyalt elemek (idő, narráció, tér, fejezetek, kombinációk) részletezésekor kiderül, hogy a linearitás felbomlása, az idősíkok egymásba toldódása, az elkalandozások a káoszban történő valamiféle rend keresésének eszközei. Érdekes jelenség a detektívregény szerkezetének módosított formában történő átvétele a „nouveau roman” darabjainak nagy részében. A detektívregénynek szigorúan kötött a struktúrája, a cselekmény váza mindig ugyanaz. A „nouveau roman” műveiben sok detektívregény-elem megjelenik, de legtöbbjüknek nincs megoldása.

A narrátor személyével összefüggésben beszélhetünk a regény perspektívájának kérdéséről. Kár, hogy csak egy lábjegyzet utal a perspektivisztikus szerkezetnek a századelő új tudományos és filozófiai elméleteivel való összefüggésére.

Az idősíkok egymásba toldódása, távoli részletek egymás mellé állítása, a képzőművészetben a kubizmusra jellemző szimultán hatás elérése, vagyis a specializáció technikája az idő fogalmának a tagadását, eltörlését eredményezi. Mindez feltételezi a regény szerkezetének flexibilitását. Ez a regényre jellemző rugalmasság, a kompozíció szabadsága a műfaj megmerevedését akadályozza meg, mivel állandóan képes saját határait túllépni, tágítani, és ezért olyan nehéz a regényt mint műfajt definiálni.

Az epizódok jelenléte a regényekben felveti a mű nyitottságának, illetve zártságának problematikáját. A nyitott regények nem a főhős halálával végződnek vagy a főszereplő könnyen feltámasztható. A detektívregény eredetileg zárt szerkezete a „nouveau roman” áldetektív struktúrája miatt (ahol ugyanis a narráció menete nem felel meg a rejtély fokozatos felfedésének, hanem épp ellenkezőleg, egyre szövevényesebbé válik a cselekmény, a végső megoldás pedig sokszor hiányzik), a XX. századi regényben az egyik legnyitottabb szerkezetet mutatja.

A regény vizuális modellezésekor példákat kapunk a körkörös, a spirális, a koncentrikus körök, a sztereoszkopikus, a szimmetrikus, a fotóalbum, a kaleidoszkóp alakban ábrázolható művekre. Nyilvánvalóan ezek kombinációjára is számos példa hozható.

Henry James szavait idézve, a legfontosabb a forma, a kompozíció. A „nouveau roman” nem más, mint struktúrák sorozata. A szerző végső

konklúziója tehát a következő: a téma, a hagyományos értelemben vett cselekmény másodrendű, mivel a művek esztétikai kulcsát a struktúra kibontása adja meg. Az új regényszerkezetek megjelenését pedig a hagyományos struktúrák ellaposodásában látja, amely magyarázat kissé foghújasnak és felszínesnek tűnhet az olvasó számára, hiszen nyilvánvalóan összetettebb kortünetről van szó.

A tanulmány eredeti célkitűzése, mely a kortárs regény műfaji jegyeit sok szempontból kívánja összegezni, nagyszabású és a spanyol irodalomkritikában hiánypótló vállalkozás. Ám a címben megjelölt sajátosságnak, a struktúra terminusnak összegző meghatározása elmarad, ebből adódik a későbbiekben némi fogalmi zavar az elemzés során: az eredetileg szinonimaként definiált fogalmak között többször különbséget tesz a szerző, és az elkülönítést nem pontosan világítja meg. Sajnos, a regény több említett fajtája hasonlóképpen nem kerül pontos meghatározásra (pl. a lírai, az allegorikus, a szimbolikus regény különbségei és hasonlóságai). Valószínűleg a téma kiterjedtsége miatt az egyes jelenségekre adott magyarázatok sem eléggé mélyrehatóak, az olvasó kíváncsisága több helyen kielégítetlen marad.

MENCZEL GABRIELLA

J. M. Pozuelo Yvancos: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis 1993. 256.

José María Pozuelo Yvancos a murciai egyetem irodalomelméleti tanszékének tanára. Több irodalomelméleti és -kritikai könyve jelent meg.

A *Poética de la ficción* (A fikció poétikája) című műve elméleti szempontból összegző jellegű. A szerzőnek nem célja merőben új teóriák felállítása a fikcióval kapcsolatban, ugyanakkor nem áll egyetlen elméletirő táborába sem: Arisztotelész *Poétikájából* indul ki, s mindvégig őt tekinti mércének. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy – miként ez a könyv végén az általa megadott bibliográfiából is kiderül – leginkább F. Martínez Bonati, L. Doležel és U. Eco elméleti voltak rá nagy hatással (rájuk hivatkozik a legtöbbet). A könyv célja a fikcióról napjainkban megjelent teóriák egyfajta szintézise, illetve

– ami még ennél is fontosabb a szerző számára – annak bizonyítása, hogy néhány zseniális irodalmi mű maga is foglalkozik a fikció elméletével. Három ilyen közismert művet emel ki, mindegyiket a spanyol nyelvű irodalmakból: Cervantes *Don Quijote*, García Márquez *Száz év magány* és Cortázar *Nagyítás* című alkotásait. Külön figyelmet fordít egy – a fikció szempontjából – úgynevezett határműfajra, az önéletírásra. Mint látjuk, az irodalmi fikciót elsősorban a narratológiában vizsgálja, bár – s ezt bátran állíthatjuk – valójában a fikció és az irodalom kapcsolata érdekli (minden irodalmi alkotást fikciónak tart), sőt még ezen is túltekingt, amikor egy helyütt így ír: „... a fikció ... a reprezentáció és a játék korlátlan lehetőségeivel megáldott ... ember egyetemes képessége ... A fikció behatol a művészi tevékenység nem irodalmi területeire, folyamatosan nő azoknak a fiktív szövegeknek a száma (mozi, tv, képregény stb.), amelyeket a ma embere talált ki, hogy ezt az örök képességet kiaknázza, illetve ezt az igényét kielégítse ...” (12.)

Nyilvánvalóan nem véletlen a könyv fejezeteinek sorrendje, ám erről sajnálatos módon Pozuelo Yvancos nem tesz említést. Az egyes fejezeteket – melyek akár önmagukban is megállnák a helyüket, mert bennük külön-külön van a tétel kimondása – az olvasó igyekszik összekapcsolni, egységben látni, s el kell ismerni, ez sikerrel járhat. E szerint a könyv szerzőjének legfontosabb gondolatai (tétélei) a következők:

1. A zseniális irodalmi művek (fikciók) implicit módon (gyakran explicit módon) maguk is hozzájárulnak a fikcióról szóló elméletekhez, és ebben a hozzájárulásban természetesen vannak különbségek.

2. Minden irodalmi fikcióban az a legfontosabb, hogy létrejön egy paktum (az olvasás, a fikció vagy a hihetőség paktuma) a narrátor és az olvasó között, és ebben a paktumban szintén vannak különbségek.

A sorrend lényege tehát annak megmutatása lehet, hogy mik ezek a különbségek, illetve hogy mi a magyarázatuk. (Van különbség, mert a fikció fogalma – Pozuelo Yvancos szerint is – koronként és kultúránként változik, sőt az irodalomkonvenciók is befolyásolják). Ezeket az összefoglalás jellegű végső következtetéseket persze – talán – az olvasó von(hat)ja le.

Két fejezet (a 2. és a 4.) kifejezetten a fikcióval kapcsolatos teóriákkal foglalkozik: az előbbi a legismertebb modern elméletírók véleményét összegzi (a pragmatikusoktól kezdve a dekonstruktívizmus, a szemiotika, a fenomenológia, a narratológia stb. képviselőinek elméletét mutatja be egészen a fikcióvilágok, a lehetséges világok elméletének felvázolásáig). Pozuelo Yvancos szerint az a tény, hogy a fikcióról szóló vita központi helyet foglal el a modern irodalomelméletekben (és a filozófiában is), azt mutatja, hogy az irodalmiság válságban van (ezzel a kérdéssel más korábbi tanulmányában is foglalkozott). Számára a fikció elsősorban pragmatikus (nem metafizikus) és sokkal inkább strukturális (retorikai-stilisztikai), mint szemantikai kérdés, melyet irodalmi konvenciók is befolyásolnak, s amely – mint ahogy arra fentebb már utaltunk – koronként és kultúránként változik. A szerzőnek ez az állítása nem igazán forradalmi, jelentősége abban áll, hogy a különböző elméleteket képes szintetizálni, s – ha kell és lehet – kibékíteni egymással. Ezzel a módszerrel nyúl az önéletírás műfaji problémájához is, amikor elsősorban G. Gusdorf tétéleire (az önéletírás gyökerei a kereszténységbe vezethetők vissza) támaszkodva Ph. Lejeune elméletét (az önéletírás nem fiktív mű), illetve az azt újragondoló, a kérdést a műfajok felől megközelítő E. Bruss teóriáját ötvözi Derrida és Eakin nézeteivel (az önéletírás – mint minden mű – fikció), majd leszögezi, hogy bár az önéletírásban – mint minden fikcióban – megkötetik a paktum olvasó és narrátor között: „Azt, hogy az önéletírás paktuma hiteles-e vagy sem, csak az olvasás folyamán lehet eldönteni, ám ez nem olyan terület, amelyet egy szerző vagy egy olvasó egyénileg definiálhatna, hanem szubjektumok közötti, egyének felett álló, intézményes szabályok tere.” (224.) A *Poética de la ficción* című mű szerzője tehát az olvasás aktusa felől tekint a fikcionalitás problémájára, ezért azt mondhatjuk, hogy – Arisztotelészen túl – az irodalmi hermeneutika képviselői voltak rá a legnagyobb hatással.

Az elméleti fejezeteket a narratív művek elemzése fogja közre. Pozuelo Yvancos szerint ezek az alkotások amellelt, hogy kiváló irodalmi művek (fikciók), elméletben is foglalkoznak a fikcióval, azaz egyben a fikció poétikái is, mivel bennük központi helyet kap az irodalmi alkotá-

sok létrejöttének problémája. A *Don Quijotéről* szólva a szerző kiemeli, hogy Cervantes a regényben Arisztotelész *Poétikájának* alaptételeit tudatosan (az elmélet helyességének bizonyításaként) valósította meg. A regény második része ugyanis szerinte a nagy görög gondolkodó tételeinek gyakorlati alkalmazása (a valószerűről, a hihetőről és a szükségszerűről). Cervantes (és Arisztotelész) alapján a létrejött fikció nem egyszerűen utánzás, hanem alkotás (creación, invención) eredménye, melyben nagyon fontos, hogy „a ... kitalált történetek ne hazudtolják meg az olvasó értelmét...”. A fikcióban ugyanis minden, ami esztétikailag meggyőző, az hihető és hiteles lesz (sőt élvezetet nyújt). És hogy valóban az vagy sem, az csak az olvasás aktusában dől el, s benne meg kell kötéssék a paktum narrátor és olvasó között.

A *Száz év magány* szintén implicit poétika a fikcióról, mivel a regényben kétszeresen is megjelenik az alkotás kérdése: egyrészt Macondo megalapításának leírásával (a bibliai Teremtés párhuzama), illetve magának a regénynek a születésével, amely gyakorlatilag nem más, mint a tekercsek olvasata („írás” és olvasás egy időben zajlik tehát). Ugyanakkor a *Száz év magány* mindentudó narrátora nem fikcióvilágokat hozott létre, hanem egyetlenegy, a narráció világát. Ennek érdekében kellett hitelesítenie és természetessé tenni (naturalizar) az úgynevezett csodás világot. Mindezt egy olyan stílzáló elv alapján tudta elérni, amely mind a narratív aktus szerkezetében, mind magában a diskurzusban (annak minden elemében) jelen van, de amely csak akkor lesz eredményes, ha az olvasó hitelt ad a narrátornak.

Cortázar *Nagyítás* című műve metafikció: a konstrukciót egyértelműen az olvasónak kell végrehajtania. A mindentudó narrátor ugyanis „meghalt” (pontosabban egy szinten áll az olvasóval), s már csak egy „pillantást” képes vetni a „valóságra”, illetve arról csak egy mesterséges és elég alkalmatlan eszközzel, a nyelvvel tud számot adni. A mű témája maga a homály (opacidad), melyet a narrátor is csupán interpretálni képes: a fikció (csakúgy, mint a valóság) számára is „összetört tükör”. Ezen a ponton mosódik el a határ reális és fiktív, valóság és irodalom között. És ezekben a pillanatokban hozza létre az olvasó a metafikciót: „Szokásához híven direkt

módon keresi a megfeleltetéseket az elképzelt világ felől a reális világba. Mikor ez a megfeleltetés lehetetlen a referencia terminusaival, metaforizálja az elképzelt világot.” (248.)

Pozuelo Yvancos tehát nem a hideg elméletíró szemével tekint tárgyára, a fikcióra, hanem az olvasóéval, bár szerinte ezt nem is tehetné másként, hiszen számára – minthogy irodalomról van szó – „... az olvasás paktuma...” nem más, mint „...a világ horizontja ... A fikciós játék mindig a valóság megismerését szolgáló interpretatív játék”. (249.) A műben ugyanis nem szavak, hanem történet van, és nem világok, hanem maga a világ, melyet a narrátor–olvasó közötti paktum megkötésével az olvasás folyamán fedezünk fel, hogy a könyvet letéve mindent „visszaforgassunk” életünkbe – sugallja a *Poética de la ficción* című mű szerzője.

SANTOSNÉ BLASTIK MARGIT

Ungleiche Paare. Zur Kulturgeschichte menschlicher Beziehungen. Hrsg. von Eva Labouvie. München, Verlag C. H. Beck 1997. 238.

A kötet alcíme jelzi, hogy a nyolc párral, egymással perben-haragban állókkal foglalkozó „eset-tanulmányok” a művelődéstörténet körébe tartoznak. Az egyes írásokban feltárt anyag, az új szempontú vizsgálódások azonban felkeltik az irodalomtörténészek figyelmét is. A szerzők a „nem egyenlő párok” életének egy szakaszát, pontosabban egymás ellen fordulásuk történetét, sorsuk későbbi alakulását dolgozzák fel oknyomozó írásaikban, eddig nem sok figyelemre méltított anyag segítségével. A társadalmi helyzetből (nemes és polgárlány, paraszt és földesúr), az erkölcsi megítélésből vagy pusztán csak személyes motívumokból (klerikus és szolgáló, tanár és tanítvány, idős férj és fiatal feleség) fakadó-táplálkozó konfliktusok és feszültségek az egyes párok, gyakran peres felek éppen nem harmonikus kapcsolatának, életviszonyaiknak, érzelmi válaszaiknak bemutatása leképezi a kort, amelyben a megjelenített személyek éltek. Az életutak megrajzolásánál azonban többet kapunk: a hiteles helytörténeti rekonstrukció, az életkörülmények és a mindennapok világának bemutatása az egyén által megélt, láttatott kor a

történelem és az irodalomtörténet új „olvasatára” is módot nyújtanak. A feldolgozott dokumentumok – miként az eddig fel nem tártak – segítik, segíthetik a korabeli társadalom szövevényének, szerkezetének árnyaltabb megismerését, valamint az adott környezetben élők – általuk hiteles vagy hitelesnek vélt – megnyilatkozásain keresztül a személyes érintkezés, az egymásközi kapcsolatok, kommunikációk visszaadásával a főszereplők érzelmeinek, önértékelésének, konfliktuskezelő, -tűrő mechanizmusuknak felidézésével az adott mikrovilág aprólékosabb, hitelesebb bemutatását.

Az első tanulmány (Gabriela Signori) a XIII–XV. században a svájci Aargauban írt végrendeletek segítségével ábrázolja a klerikusok és szolgálói kapcsolatát, valamint anyagi helyzetüket.

A XVI. századi Colmar világát egy birodalmi lovag és egy ékszerészlány szerelmi történetének követése, majd az érzelmek kihűlését kísérő pereskedések adják vissza (Nils Minkmar). Ugyan ebben a században zajlott a kölni polgármester és egy panaszos gabonakereskedő konfliktusa, amelyet Gerd Schwerhoff dolgozott fel. A hosszú pereskedés az egész város közvéleményét foglalkoztatta, így híven adja vissza a közhangulatot.

A XVII. századba vezeti az olvasót Renate Blicke tanulmánya, amely I. Miksa fejedelem és a férje igazáért már-már megszállottan síkra szálló parasztasszony történetét követte. A férj igazáért látványos, a korban szokatlan lépésekkel harcoló feleség felkeltette a fejedelem érdeklődését az ügy iránt, aki a kapzsi feudális földesúrral szemben a parasztnak szolgáltatott igazságot.

A XVIII. századi Pfalz viszonyait a kötetet szerkesztő Eva Labouvie írása idézi, amely a hercegnek és udvari alkímistájának furcsa, a „fény századába” nehezen illeszthető kapcsolatát, majd konfliktusát jeleníti meg. Ugyancsak a XVIII. századot eleveníti fel Peter Weltmann-Jungblut tanulmánya, amely egy freiburgi iparos-család szétesését, teljes anyagi csődjét mutatja be. Az apa és leánya drámai szembefordulásának bíróság előtti kivizsgálása deríti fel az igazságot, amely a szülők egykori érdekhásságának kölcsönös gyűlölködésbe fulladt kudarca.

Az 1700-as évek végén játszódik az a történet, amelynek férj-hőse egy nürnbergi „ifjú Werther”,

akit csak végzetes tudóbaja mentett meg attól, hogy szerelmében csalódva önkézevel vessen véget egyébként reménydús életének. A jómódú, olvasott városi polgárság ifjúságának társas élete jelenik meg, amelyben már nagy szerep jutott a színháznak, az irodalomnak. Ebben a világban a lányok és a fiúk neveléséhez, erkölcsiek, érzelmeik „pallérozásához” hozzátartoztak a rajongó szerelmesek és szerelmek. A Rousseau *Emiljén*, Gessner idilljein, Marmontel erkölcsi meséin vagy Sophie LaRoche regényein szocializálódott, a „románok” hőseinek bőrébe bújít fiúk és lányok elismerik a „szív jogait”, de amikor Regina – „Lotte” jövője, azaz házassága a tét, a baráti kör a „lánglelkű” fiatalemberrel szemben az anyagi biztonságot nyújtó, érett férfit pártolja. Az eredmény: Regina „kiszerezett” Heinrichből; a tetszetős fikció helyett a valóságot választotta. Rebekka Habermas tanulmánya nagy anyagismerettel és beleérző képességgel eleveníti meg a nürnbergi „érzékenység”, illetve a „Sturm und Drang” irodalommal, zenével, szélsőséges érzelmekkel színezett világát. Írása segíti a magyar olvasót, hogy felidézze azt a kassai szalonéletet, amelynek hősei – bár szerényebb tárgyi környezetben, kisebb statisztériával – Kazinczy Ferenc és a Kácsándy-kisasszonyok voltak. Ott járták ki „az érzelmek iskoláját”, lebegve fikció és valóság közt. Miként Nürnbergben, úgy Kassán is a realitás győzött: a szép Süsie Gyulai gróf felesége lett.

Más világba vezet a kötet utolsó tanulmánya (Edwin Dillmann), amely két észak-németországi kamaszlány naplója segítségével elemzi tanárnők iránti rajongásukat, szélsőséges tetteik, felfokozottságuk a huszadik század első évtizedeinek rafináltabb érzelmeit tükrözik, és az ifjúságpszichológia világába vezetik az olvasót.

A jobbára fiatal történészek tanulmányai egy eddig meglehetősen elhanyagolt terület feltérképezését segítik, amikor peres aktákban fennmaradt konkrét emberi kapcsolatok valóságos, hitelesen dokumentált tényeivel: vallomások, levelek szövegein keresztül mutatják be, az egyes, az adott korban vagy később keletkezett szépirodalmi művek hátterét, a társadalom, az emberi közösségek valóságos szövetét. Arra is módot nyújtanak, hogy igazolják vagy megkérdőjelezzék a később keletkezett és korábbi korból merítő témák kortörténeti, illetve pszichológiai

hitelességét. A peres akták, az eskü alatt tett vallomások, a jegyzőkönyvek, a tanúk megnyilatkozásai, az autográf levelek a naplóknál, az emlékiratoknál hitelesebben adják vissza a felperesek és alperesek tetteinek motivációját, gondolkodásmódjukat, érzelmeiket. Feltárásuk segíti az írók és az általuk ábrázolt világ alaposabb, pszichológiai vetületű megismerését is.

T. ERDÉLYI ILONA

Hans-Jochen Schiewer: 'Die Schwarzwälder Predigten'. Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Sonntags- und Heiligenpredigten. Mit einer Musteredition. Tübingen, Niemeyer 1996. 456. /MTU 105./

A XIII. század végén keletkezett mű a középkor legnépszerűbb német prédikációgyűjteményei közé tartozott. A beszédek felépítésével, forrásaival kapcsolatos kérdések nagy részét már tisztázták. Kurt Ruh azonban már évekkel ezelőtt felhívta a figyelmet a kézirat hagyomány kutatásának hiányára, s Hans-Jochen Schiewer könyve ebből az adósságból törleszt.

A gyűjtemény „De tempore” részének fő forrása Konrad von Sachsen OFM *Sermones de tempore* című műve volt, a „De sanctis” részé pedig a *Legenda aurea*. A „De tempore” részt – a Gr-jelzetű kézirat alapján – először F. K. Grieshaber adta ki a múlt században. Mivel ő a kéziratot a Fekete-erdő nyugati részébe lokalizálta s a kéziratot autográfának tartotta, az ismeretlen szerzőt schwarzwaldi prédikátornak nevezte el. Emiatt a szakirodalomban is ez az elnevezés terjedt el. Schiewer a „schwarzwaldi prédikációk” elnevezést használja, hiszen névtelen gyűjteményeknél ez a szokás.

Schiewer először Grieshaber szövegkiadását és a Gr kéziratot veti egybe, tisztázandó e kiadás megbízhatóságát. Egybevetéséből kiderül, hogy Grieshaber ugyan korához képest korszerű kiadást készített, azonban nem volt következetes a külön- és egybeírás kezelésénél, gyakran félreolvasott betűket, sokszor kihagyott szavakat (néha nagyobb szövegrészeket is), a kéziratban olvasható első kéztől származó betoldásokat, javításokat, változtatásokat pedig jelölés nélkül vette be a szövegbe. Szövegkiadása tehát nem meg-

bízható, ami szükségessé teszi az új kiadást. (A „De tempore” rész edícióját Schiewer most készíti elő.)

Mindez idáig nem volt tisztázott, hogy a szerző szerzetes vagy világi pap volt-e, de abban sem volt egyetértés a kutatók között, hogy kinek íródott a gyűjtemény. Schiewer a használói glosszák vizsgálata alapján arra a következtetésre jut, hogy a gyűjtemény eredetileg klerikusoknak szánt kézikönyv volt, s az egész késő középkorban az is maradt. Felhívja a figyelmet a „secundum seculares, sed secundum ordinem est prima” (49^a) laptetéji megjegyzésre, amely az 1. kéztől származik s amely a pünkösdi utáni 4. vasárnapi szöveg fölött van. Ez a bejegyzés kizárja a világi szerzőt. A pünkösdi utáni 4. vasárnap prédikációját (Estote misericordes Lk 6, 36) a XIII. század végén a ferenceseknél olvasták a pünkösdi utáni első vasárnapon, Schiewer tehát arra a következtetésre jut, hogy a gyűjtemény ferences provenienciájú. Tovább erősíti ezt a feltevést a „De tempore” rész forrása.

A szerző ezután a gyűjtemény átdolgozott változatát (Vulgatfassung) vizsgálja meg, s arra a megállapításra jut, hogy az a Gr-rel időben és térben egyszerre keletkezett. A Gr kéziratban hét kéz nyoma fedezhető fel, az első három írta a kéziratot, a másik négy későbbi használóké. Az első kéz írta a legnagyobb részt (240 oldalt), a második öt, a harmadik pedig egy oldalt. Schiewer azt a hipotézist állítja fel, hogy a gyűjtemény nem egy szerző műve, hanem egy „kollektív individuumé”. Szerinte a Gr csak egy „res non confeta”, s úgy véli, a Gr szövegén közvetlenül keletkezése után tovább dolgoztak. A munka végpontja tehát az úgynevezett Vulgatfassung, azaz a Gr továbbfejlesztett változata. Megítélésünk szerint munkájának ez a legvitathatóbb része – érvei – amelyek részletes ismertetésére e helyütt sajnos nincs mód – nem eléggé meggyőzőek, túl nagy jelentőséget tulajdonít ugyanis a 2., 3. kéznek, amelyek azonban mindössze néhány oldalt írtak.

Korábban úgy tartották, hogy a gyűjtemény a nyugati Fekete-erdőben keletkezett. Schiewer azonban a kézirat grafémarendszerének vizsgálata alapján azt állítja: a Gr az Ulm–Konstanz–Augsburg háromszögben keletkezett. Véleményünk szerint ez a következtetés sem kellően alátámasztott, többek között azért, mert itt is

túlzott jelentőséget tulajdonít a 2., a 3. illetve a 4. kéznek. A pontos behatárolás egyébként azért is nehéz, mert kevés összehasonlítási anyag van ebből az időből.

Hans-Jochen Schiewer munkája – gyenge pontjai ellenére – jelentős előrelépés a schwarzwalddi prédikációk kutatásának terén, hiszen elsőként vállalkozott a kéziratos hagyomány feldolgozására. Reméljük, munkája ösztönzőleg hat a további kutatásokra.

LÓKÓS PÉTER

Ralf Georg Bogner: *Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit*. Tübingen, 1997. /Frühe Neuzeit, Bd. 31./

Könyvében a szerző egyrészt megkísérli rekonstruálni az általa „lingua-szövegek” nevezett koraujkori írások alapján bemutathatónak vélt moralizáló nyelvkritika hagyományát, másrészt ennek a hagyománynak a német nyelvű országok civilizációs folyamatában játszott szerepét tárgyalja. Tézisei a következőképpen foglalhatók össze: 1. Azok a szövegek, amelyeknek központi fogalma a *lingua*, az emberek közti kommunikációt annak keresztény szempontú etikai minősége szerint vizsgálja (17.). 2. A lingua-szövegek előfordulnak versben, kisprózában, drámában, szerzetesi regulákban, prédikációkban, fejedelmek számára írott nevelő jellegű kistükrökben stb., melyek mind hozzájárultak a mindennapi beszéd szabályozásához (85.).

A probléma felvetéséből a magyar anyanyelvű olvasó is felismerheti, hogy az nyelvi alapon nyugszik. Míg a magyarban fordításkor csak a *nyelv* jöhet szóba, a németben a latin *lingua* szónak a *Zunge* és a *Sprache* is megfeleltethető. Bogner abból indul ki, hogy van a korabeli szövegeknek egy olyan halmaza, amelyben nem véletlen, hogy következetesen a *Zunge*, és nem a *Sprache* fordul elő.

A szerző felvázolja a moralizáló nyelvkritika egy rendszerét, amely nem egyezik meg a retorikáival, a grammatikáival és a nyelvvel kapcsolatos reflexiókéival, melyre azonban az általa vizsgált koraujkori szövegek referálnak. (Felettből problematikusnak tűnik az, hogy a morali-

záló nyelvkritikát a nyelvvel kapcsolatos reflexiók köréből kizárja, és a keresztény etikába illeszti be, mintha ez utóbbi teljességgel független volna bármiféle nyelvi reflexiótól.)

Bogner könyvének első részében textus-textus és textus-pretextus-összevetések alapján bemutatja, hogy az Andreas Gryphius *Leo Armenius*-ának első felvonása végén álló híres kardal („Reyen”) ugyanebbe a hagyományba sorolható be. A Bogner által elvégzett intertextuális vizsgálatok alapján ugyanis kimutatható, hogy az eddigi értelmezések nem vették figyelembe az általa felvázolt gazdag lingua-hagyományt, és a tudósok csak ezért állíthatták, hogy az ebben a kardalban központi szerepet játszó *Zunge* logosként, beszédként, nyelvként és még sokféleképpen fogható fel.

Gryphius szövegének – és általában a lingua-szövegeknek – legfontosabb pretextusa szerinte a *Biblia* (Lev. 24, 10–16; Zsolt. 5, 10; 35, 13–14; 57, 5; 64, 3–5; Péld. 10, 19; 18, 21; Mt. 12, 34–35; 15, 18–19; Mk. 7, 31–37; Lk. 16, 19–31; Róm. 3, 13; Jak. 3. 1–12; Jel. 16, 10–11), valamint az ún. *Vita Aesopi*, melyet *Nathan*ájában G. Ph. Harsdörffer (2. kötet Nr. 150) és verseskötetében A. Tscherning (*Getichte*, 1642, 278. o.) dolgozott fel. A bibliai locusok ismertségéről az elterjedt bibliaflorilégiumok (bibliai helyek idézetgyűjteményei) és a perikópák (különböző felekezetek által az év meghatározott napjaihoz rendelt bibliai idézetek) gondoskodtak, míg a *Vita Aesopi* feldolgozói a kor legismertebb írói közé tartoztak. Ezekben a szövegekben a lingua fordítása mindenütt *Zunge*.

Könyvének második részében a szerző jellemzi a lingua-szövegeknek a civilizációs folyamatban játszott szerepét. Szerzetesrendek reguláit, ascetikákat (a keresztény tökéletességhez való eljutást elősegítő lelki tükrök), prédikációkat, hercegek nevelése céljából összeállított illemködexeket, valamint magatartásszabályozó törvénycikkelyeket vizsgál. Reflektált elméleti háttérnek megfelelően (N. Elias civilizációelmélete és R. Muchembled akkulturációelmélete) kifejti és bemutatja, hogy először a keresztény és világi elit szokásai változtak meg, csak aztán következettek a szélesebb néprétegek, amelyeknek szokásai közt még mindig igen sok pogány elem is jelen volt. A nép „megszelídítésének” (a címében szereplő *Bezähmung* egy fordítási lehető-

sége) módszerei a következők voltak: hiteles helyeken évente kétszer felolvasták a káromkodással, esküvel etc. összefüggő törvényeket, a prédikációkban pedig a perikópákhoz kötve – különösen Mk. 7, 31–37 – fejtették ki a helyes nyelvi magatartást illető gondolataikat a különböző felekezetek lelki vezetői.

A könyv harmadik részében a beszédnormákat közvetítő irodalmi stratégiákról esik szó. A szerző a korai újkor irodalmában és etikai szakirodalomban létrehozott katalógusszerű negatív és pozitív magatartási mintákat mutatja be. Ezen túlmenően pedig a szövegek azon speciális rendezőelvére mutat rá, melyek a vásár- és ünnepnapokon, a Tízparancsolaton és az ABC-n alapultak. Az irodalom és a moralizáló nyelvkritika összefonódása különösképpen kimutatható az utóbbi kettő esetében.

A XVI. század óta minden felekezetben erősen állandósult perikópák lehetővé teszik a korabeli irodalom intertextuális kapcsolatainak felfejtését. J. Hermann, J. Rist és J. Siebel mellett – akik lírai ciklusokat írtak a perikópákhoz igazodva – Gryphius *Son- und Feyrtagssonnete* című kötetét vizsgálja, ezen belül is főleg az 50. verset elemzi, mely arra a napra íródott, amelyen Márk 7, 31–37. verseit olvasták a templomban.

A 2. és 8. parancsolat teszi lehetővé, hogy olyan versekben is, melyek a Tízparancsolaton alapulnak, a morálisan helyes és istennek tetsző magatartásról írjon a költő. Sőt, J. A. Herrenschildt *Sünden = Roll* című könyvében (Nürnberg, Endter 1658.) a hamis tanúbizonyosság tételével való ellenszegülésből kiindulva a Tízparancsolat összes pontjának megsértését is bemutatja. Különösen szórakoztatóvá válik a könyv azáltal, hogy a szerző rengeteg példát, idézetet mutat be, történetet mesél el újra, és egy olyan „elméletet” válaszol fel, amely szerint a nyelv az egyetlen olyan szervünk, ami a beszédért felelőssé tehető – és azért a beszédet metonimikusan jelképezheti. Testünk részeként ugyanis az irodalmi alkotások szűzséjében könnyen jut szerephez, hiszen ki lehet vágni (Jan Jessensky), le lehet harapni (G. C. Vanini, a korakeresztény Niceus in: Harsdörffer *Poetischer Trichter* II. 86–92.), a nyelv felét levágni (Johannes Ecknek az *Eckius Dedolatusban*) etc., ugyanakkor pedig egyidejűleg különféle bűnök metaforáivá válik. Tehát Bogner nem csak a keresztény moralizáló nyelvkritika

egy speciális megjelenésének hagyományát és a német nyelvű országok civilizációs folyamatában játszott szerepét fedezi fel, hanem ezzel egyidejűleg a nyelvnek mint szervnek az irodalomban betöltött szerepének magyarázásához is gazdag anyagot szolgáltat.

BALOGH ENDRE

Gigliola Fragnito: *La Bibbia al rogo – La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1470–1605)*. Bologna, Il Mulino Editore 1997. 345.

1997-ben a Vatikán és a katolikus püspöki kar hivatalosan is fel- és beismerte, hogy a korábbi évszázadok álláspontja, mely tiltotta vagy legfeljebb megtűrte, de nem támogatta a nemzeti nyelvű bibliafordítások megjelentetését Olaszországban, súlyos károkat okozott a nemzeti műveltségben, kultúrában, s ezen egyházpolitikai alapelv nem az egyház hatalmának, társadalmi súlyának megőrzéséhez, hanem éppen ellenkezőleg, a híveknek az egyháztól való elidegenedéséhez vezetett.

1471. volt az első teljes olasz nyelvű Szentírásfordítás megjelenésének éve. Ettől az időponttól követhető nyomon a szerző az itáliai és az európai nemzeti nyelvű Bibliák sorsát, megítélését a reformáció és az ellenreformáció küzdelmének első évtizedeiben, melyek döntő fontosságúak voltak a később is érvényes pozíciók, álláspontok kiformalódásában. A XV. század utolsó és a XVI. század első évtizedeiben Itáliában (elsősorban a polgárosodott és az Alpokon túli eseményekre érzékenyebben reagáló északi tartományokban, mint például Velencében) Európa egyik legvirágzóbb bibliafordítás-irodalma bontakozott ki, mely a városok és az északi fejedelmi udvarok írni-olvasni tudó, de latinul nem értő rétegeinek igényét volt hivatott kielégíteni. Mint köztudott, a *devotio moderna*, az *imitatio Christi* alapelve szoros személyes kapcsolatot tételezett ember és Krisztus között, melynek egyik legfontosabb alapja a kinyilatkoztatás olvasása volt. A római katolikus egyház vezetésében – elsősorban Luther tanainak terjedése következtében – az egyházat a hitéletből kiiktatni kívánó, s így hatalmát veszélyeztető tendenciák, illetve

azon jelenségek, amelyek ezt a lehetőséget magukban hordozták, mind nagyobb félelmet keltettek. A kötet a tridentinai zsinat első határozataitól IV. Pál 1559-es első indexén keresztül az 1596-os Kelemen-féle indexig követi nyomon a bibliafordítások kérdését az egyházpolitikai határozatokban. Ezen vizsgálódásokból egyértelműen kiviláglik, hogy a hivatalos véleményalkotást – annak ellenére, hogy a tiltás alapelveire helyezkedett – az egyházon belüli intézmények, érdekcsoportok (a központi római irányítás, az inkvizíció, a püspöki kar, sőt Európa különböző államainak papsága) szembenállása és küzdelme bizonytalanná tette, lehetőséget adva a helyi vezetőknek arra, hogy a rendelkezéseket az adott viszonyok szerint értelmezzék és hajtsák végre.

Így történhetett meg az, hogy a születő Spanyolországban kezdetben – amíg az állam és az egyház érdekeit szolgálta – a keresztény hit népszerűsítése érdekében a zsidó és a muzulmán vallással szemben támogatták a fordításokat, majd a hatalom megerősödésével gyökeres változás állt be, s az Inkvizíció a legkövetkező harcba kezdett minden efféle törekvés kiirtására. Angliában VIII. Henrik uralma alatt a szigorú tiltástól – melyben a népi vallásos mozgalmakról való félelem munkált – az állam által készített és elfogadott nemzeti nyelvű szövegig vezetett az út. Itáliában – a valós társadalmi igényekkel mit sem törődve, jobbjára hatalmi szempontokat követve – az egyház vezető szervei, a püspöki kar, az inkvizíció, a Szentszék mind határozottabban és egyértelműbben tiltotta és üldözte az ilyen tárgyú könyvek megjelentetését, illetve igyekezett megsemmisíteni azokat, amelyek korábban napvilágot láttak. A pusztulásra ítélt kiadványok köre az évszázad végére nem csak a Szentírás fordításaira, hanem sok más, ahhoz valamilyen módon kapcsolódó olasz nyelvű szövegre (magyarzatok, kommentárok) is kiterjedt, melyeket a legprofánabb szövegekkel „egyenrangúként” kezeltek. (Jellemző példa, hogy Santa Severina püspöke az 1600-as év Vízkeresztjét könyvégetéssel ünnepli, ahol egy máglyára kerül a *Biblia* és Boccaccio *Fiammetája*, Pietro Bembo *Asolani* című munkája – Giordano Bruno halálának évében). A Vatikán 1997-ben elismerte, hogy ezzel a lépéseivel téves úton járt az egyház, hiszen – mint az újra

és újra megismételt szigorú tiltások bizonyítják – a hívők közösségében mindvégig megmaradt az igény a *Biblia* minél alaposabb, személyes megismerésére.

PUSKÁS ISTVÁN

Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hrsg. von Bernd Witte. Stuttgart, Philipp Reclam junior 1998. /Universal-Bibliothek Nr. 17504./

Mint ismeretes, Goethe háromezernél több verset írt, ebből választott ki a szerkesztő tizenhatot, amelyet tizenhét szerzővel (egy verset társszerzőként ketten elemeznek) mutatott be. Az elvárás nem csekély: a részben középiskolai, nagyrészt germanisztikai „törzsanyagba” került költeményekről lehet-e még újat mondani, „megszólítja”-e mai olvasót a Goethe-vers? Előzetesen csak arra a paradoxonra szeretnék utalni, miszerint a Goethe-versek újraolvasása meggyőzhet bennünket e költészet modernségéről, a versekről készült elemzések azonban, bármily jeles Goethe-kutatóktól származnak is, inkább a hagyományos, jól bevált (?) úton haladnak, mikor a kényszerűen szűkre szabott helyen általában nemigen jól gazdálkodnak a kontextus bemutatása, az életrajz, a korviszonyok és magáról a műről írottak arányaival. Mert feltehetőleg az nem döntődött el: kinek szóljon a kötet? Azoknak-e, akik az újabb líraelmélet felől közelednek ahhoz a Goethehez, akit hajdan az élményköltészet rubrikájába erőszakoltak be, jöllehet éppen a szerkesztő mutat rá, miszerint verseinek többsége dialógusjellegű, nemcsak a lírai ént, hanem a lírai te-t is megalkotja? Nem is szólva a lírikus versbeli bölcséletének megformálásáról, amely a(z ön)-reflexió szerepét erősíti. Vagy azokhoz szóljon, akik még csak most ismerkednek a goethe-i életművel, így rászorúlnak az élet- és korrajzi eligazítóra? A kötetben talán túl sok az utalás a szövegen túli világra, amelynek közvetlen kapcsolatát a szöveggel nem minden esetben sikerül (számomra) meggyőzően igazolni. Annál érdekesebbek a szinte minden elemzés során előkerülő textológiai problémák, amelyek a megmerevedett szövegkiadás helyébe a szöveg létrejöttét figyelmen kívül kisértő és a megalkotás

során artikulálódó poétikai-poetológiai problémák jelenlétének földértését igénylik. Goethe ugyanis még kisciklusait sem feltétlenül abban a sorrendben írta, ahogy először vagy a gyűjteményes kötetben közreadta. A változtatás okáról elmélkedve minden bizonnyal közelebb lehet jutni Goethe lírafelfogásának ismeretéhez. S bár nem feltétlenül az életrajzból (Goethétől leveleiben, önéletrajzi munkáiban sem idegen az önstilizálás, az élettervnek megfelelő *átszerkesztés!*), a versekből szoros olvasással föltételezhető a Goethe által lírainak nevezett műfajok személyiség-felfogása, egyben e felfogás összetettsége, amely nem a romantika én-megosztottságában vagy hasonmás-elképzelésében osztozik, hanem az énmegsokszorozhatóság – énmegsokszorozódás lírai létrehozhatóságát tételezi. Ez egyben annak a bizalomnak jelzése is, amely a műalkotást élő mechanizmusként látja, és így éppen a nyitott mű téziséét előlegezi, Goethe esetében a továbbgondolhatóság szinte létfeltételévé válik a műalkotásnak. Ezért szólhat Goethe igaz látszatról, komoly játékról – vagy akár arról: Kein Lebendiges ist ein Eins, Immer ist's ein Vieles.

Ami a kötet javára szólhat; a szerkesztőnek sikerült elérnie, hogy páratlanul egységessé vált a tizenhat dolgozat. Nemcsak felépítésük egyezik meg, hanem az a fajta szövegmagyarázat is, amely a tágabb és a szűkebb kontextusra építve, mind az életbe, mind az életműbe igyekszik beágyazni a verset, némelykor egy-egy perdöntően fontos fordulat (bár nem teljes) konkordanciájával szolgál, az életmű különböző helyéről véve az erősítő példákat. Az értelmezők láthatólag töreksenek arra, hogy Goethe versművészetét hangsúlyozzák, nem pusztán a formai tökéletességet, hanem a műfajteremtő igényt is, amelyhez Goethe a megszólalás legcélszerűbb módját kereste. Ez a műfaji változatosság jellemzője a versválasztásnak, amely az 1775–1829 közötti időszakban tallózott, és a Goethe-kutatók különböző nemzedékeihez tartozó német és kisebb részben svájci német kutatókat szólaltatott meg. A sok információt tartalmazó kötet az egyetemi oktatásban tehet jó szolgálatot, az alapos tanulmányok pedig a Goethe-kutatást ösztönözhetik: vajon korszerűbb módszerekkel lehet-e produktívabb Goethe verseinek értelmezése?

FRIED ISTVÁN

Andrea Jäger: *Schriftsteller aus der DDR: Ausbürgerungen und Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Autorenlexikon. – Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung. Bd. 1. Frankfurt a. M.–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Peter Lang Verlag 1995. 625.*

A kötet azon német anyanyelvű írók és költők irodalmi munkásságát dolgozza fel, akik a berlini fal 1961-ben történt megépítése és az egykori NDK-ban 1989-ben bekövetkezett politikai változások közötti időszakban szülőföldjüket végleg elhagyták.

A négy éves kutatómunka eredményeként létrejött kötetben a hagyományos irodalomtörténeti szempontok között kiemelkedő szerepet kapnak az egykori Kelet-Németország politikai és kulturális légkörét meghatározó események: az alkotók életrajzáinak ismertetése során a könyv szerzője részletesen kitér arra, hogy ezek miként befolyásolták a művészek sorsát és alkotói tevékenységét. Andrea Jäger itt nem kíván a történetek politikai és erkölcsi értékelésébe bocsátkozni, célja kizárólag az, hogy az egyéni sorsok, életutak nyomon követésével rávilágítson az akkori Nyugat-Németországba, illetve más nyugati országokba távozók indítékainak és körülményeinek sokrétű mivoltára. Munkájának jelentősége abban rejlik, hogy szakít a korábbi, az áttelepülések miérettjét és mikéntjét leegyszerűsítő, illetve banálisan ártalmatlannak feltüntető szemléletmóddal. A közvélemény szemében hosszú ideig csak az egyértelműen akaratukon kívül eltávolított írók, költők számítottak politikai üldözötteknek. A hazájukat több évre szóló, hivatalos vízummal elhagyó, majd oda vissza nem térő szerzőkre úgy tekintettek, mint kivételezett szerencsésekre, akiknek módjukban állt egyéni szabadságjogaik érvényesítése. A könyv szerzője által elemzett biografikus források azonban azt bizonyítják, hogy bár a volt NDK a 80-as évek elejétől valóban liberalizálta kiutazási politikáját, a külföldre távozott alkotók többségénél mégsem beszélhetünk szabad akaratukból történő, önkéntes távozásról. A visszaemlékezések, az életrajzi írások egész sora fenyegetésekről, publikációs tilalmakról, cenzúrázásról, az alkotómunka ellehetetlenítéséről, az emberi és állampolgári jogok megsértéséről tanúskodik. Andrea Jäger alapos kutatómunkájának köszönhetően ismerjük a rész-

letességgel bontakozik ki az olvasó előtt egy korszak irodalmi alkotóinak a gondolkodás-, az alkotás- és a szólás szabadságáért vívott küzdelme.

A lexikon kilencvenhét szerző életrajzát és munkásságát foglalja magában. A címben meghatározottak alapján kizárólag olyan személyek szerepelnek a kötetben, akik a megnevezett időszakban szűkebb hazájukat, az akkori NDK-t elhagyták. A kiválasztásnál nem játszott szerepet az a tény, hogy már az áttelepülés előtti időben is jelentkeztek-e érdemi publikációkkal vagy csak az után kerültek be az irodalmi élet vérkeringésébe. Értelemszerűen nem kaptak helyet azok a főképpen vagy esetleg kizárólag nyugati kiadóknál publikáló szerzők, akik egészen a rendszerváltásig az NDK-ban éltek, sem pedig azok, akiknek lehetősége nyílt a kelet és a nyugat közötti „ingázásra”.

Az egyes írók, költők alfabetikus sorrendben szerepelnek a könyvben. Hasznos segítség az olvasó számára a pár soros fejléc, amely az illető személy nevét, születési, illetve halálozási dátumát, az áttelepülés körülményeit és időpontját, valamint főbb tevékenységi területeinek megnevezését tartalmazza. Ezt követi az életrajz és az irodalmi munkásság részletes ismertetése a korszak kultúrpolitikai eseményeinek tükrében. A kötet szerzőnjének nagyfokú körültekintését bizonyítja, hogy a biográfiák hitelességének, megbízhatóságának érdekében minden lehetséges esetben személyes beszélgetéseket, illetve kiterjedt levelezést folytatott az érintett alkotókkal.

Ezt követi a bibliográfiai rész, melynek összeállításánál szintén a gyors és könnyű tájékozódás szempontját tartotta szem előtt a szerző. Az irodalmi művek és egyéb publikációk műfajok szerint, kronológiai sorrendben csoportosítva jelennek meg, a rájuk vonatkozó szakirodalom, tanulmányok és recenziók pedig az egyes művek első kiadásának időpontjához igazodnak. Míg a szerzők tollából megjelent írások, átdolgozások, színművek, hangjátékok, filmek és hangfelvételek esetében a lexikon készítője a teljesség igényével lép fel, addig az antológiákban megjelent szövegek, esszék, beszédek, interjúk, valamint a szekunder irodalom esetében csak az általa jelentősnek tartott művek kerültek kiválasztásra. A tárgyalat szerzők között szerepel többek között Kurt Bartsch, Peter Huchel, Sarah Kirsch,

Günter Kunert, Rainer Kunze, Hartmut Lange, Erich Loest, Christina Reinig és Klaus Schlegel is.

Andrea Jäger könyvében a huszadik századi német irodalom történetének egy kicsiny, speciális fejezetét dolgozza fel. Jelentősége vitathatatlan, hiszen a két Németország újraegyesítése számos elméleti és gyakorlati kérdést vet fel a germanisztika művelői számára, melyek között kiemelkedő fontosságú a modern német irodalom történetének átgondolása és újraforgalmazása.

CZEGLÉDY ANITA

Michał Glowiański: *Rytuał i demagogia*. Warszawa, Open 1992. 178.

A rendszerváltozással végleg elmúlt korszak kultúrája és művészete immár szabadon kutatható. A sztálinizmus maga, mely kitörölhetetlenül rányomta bélyegét a volt szocialista országok elmúlt évtizedeinek kultúrájára, az évek múlásával mind több kutató számára válik tárgyyszerűen, indulatok nélkül vizsgálható témává.

Ezért is furcsa, hogy – bár a sztálini kultúrpolitika történeti és ideológiai vonatkozásairól több kötet is megjelent már nálunk – a magyar irodalom- és művészetelmélet utóbbi tíz évben született írásait átlapozva, alig találunk a szocialista realizmus irodalmával foglalkozó munkákat. *A művészet katonái* című, György Péter és Turai Hedvig szerkesztette kötet, mely a sztálinizmus és a kultúra viszonyát vizsgáló tanulmányokat fogott egybe, az irodalommal nem foglalkozott. Gereben Ágnes a mintaadó szovjet szocreál történetét és kultúrpolitikai hátterét dolgozza fel. A lengyel irodalomtörténészek körében, úgy tetszik, nagyobb népszerűségnek örvend e téma. Wojciech Tomasik megírta az ötvenes évek lengyel szocreál regényeinek történetét. A poétikai kutatásaival méltán nevet szedett Michał Glowiański pedig több tanulmánykötetet szentelt a kommunista korszak irodalom- és kultúrpolitikai jelenségeinek. A kommunista propaganda nyelvét az orwelli újbeszéd változataként elemző *Nowomowa po polsku* című munkája után itt tárgyalandó könyvében megpróbál friss szemmel tekinteni a szocialista realizmusra, s túllépve azon a közkeletű megállapításon, hogy

a szocialista realista irodalom (művészet) sematikus, megkísérli leírni az irányzat poétikáját. Ez teszi ki a könyv első részét.

Kézenfekvőnek látszik ugyan, ám – ismereitem szerint – mindeddig mégsem vizsgálták, miként is kötődik a szocreál a klasszikus realizmushoz. Glowński ezért magát a „realista konvenciót” veszi elsőként górcső alá. (Kétségtelen, hogy e vizsgálódás során háttérbe szorul az az egyébként nem mellékes tény, hogy a klasszikus realizmus sem írható le egységes modellként, hiszen különbség van, mondjuk, Tolsztoj vagy Fontane műveinek vagy Flaubert kései regényeinek realizmusa között.) A lengyel teoretikus azt a kérdést teszi fel, vajon volt-e magában a XIX. századi realizmusban valami, ami miatt éppen ez az irányzat válhatott a sztálinista kultúrpolitika modelljévé, követendő irányzatává.

A fenti kérdésre keresve a választ, Glowński rábukkan a realista poétika néhány „gyenge pontjára”. Arról van szó, hogy a múlt századi realizmus eszközrendszerében igen fontos szerepe volt a regénybe eleve „beködolt” autoritatív értékelő szempontnak, amely a mindentudó elbeszélő révén a műben mindenütt jelen volt. Ez ugyanis azt jelentette, hogy a realista regény olvasója egy minden ízében értelmezett történetet olvashatott, amelyben maguk a kommentárok is eleve adottak voltak, s a mű mintegy kész-ételként, azonnal fogyasztható fogásként tállatott fel. S volt a realista konvenciónak egy további alapvető sajátossága: a mű irodalmi voltának elleplezése. A realista regény csináltsága, fikciós volta nem szembetűnő: az olvasó előtt rejtve marad, miként működnek azok a mechanizmusok, amelyeknek részint az a feladatuk, hogy megteremtsek az ábrázolt világ valóságillúzióját, másrészt az ábrázolás síkját kapcsolják össze az értékelő diskurzussal. Ezek a lengyel teoretikus szerint azok a pontok, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy a szocialista realizmus mintegy beléjük kapaszkodva alakítsa ki a maga leegyszerűsített poétikáját.

Glowński némiképp meglepő következtetéssel, de a szocreál felől nézve érthetően, a fentiek alapján azt állítja: a realizmust értelmezhetjük úgy, mint a demagógia egy változatát. Ezt kifejtve, azt írja, a realista regény, azáltal, hogy egy minden ízében értelmezett, határozott jelen-

tésű világ képét nyújtja az olvasónak, mintegy „megspórolja” neki az értelmezést. Ráadásul azt az érzést táplálja benne, hogy a mű világa azonos a hétköznapi tapasztalatai révén megismert, független, öntörvényű világgal. Általában véve persze azt mondhatjuk: a szocreálban a realista konvenció is a felismerhetlenségig eltorzul. Vagyis: igazságtalanság volna az utókor részéről a realizmus múlt századi hagyományát „hibáztatni” a szocreál bűneiért.

A sztálinista ideológiában fontos szerepet játszott az önmitizálás is. A rendszer lényegéhez tartozó mítoszteremtésben – mely nemcsak a művészeteket, de a kommunista történetírást is áthatotta – nem nehéz felfedezni, hogy a sztálinizmus a vallás attribútumait használta fel (József Tischner szerint parodisztikusan). Amiképpen a szocreál képzőművészet a vallásos képzőművészet ikonográfiáját vette át, a sztálinizmus önmitizáló történetírása a *Biblia* mitikus narrációját idéző eszközökkel élt. Ezt példázza a szocialista országokban is csak *Kratkij kursz*ként ismert mű, az SZKP története, a sztálinizmus alapműve. Ezen a művön keresztül szemlélteti Glowński a mitikus mintát követő totalitárius narráció felépítését. Újszerű az alkalmazott módszertani eljárás: a párttörténet narratológiai eszközökkel történő vizsgálata, amellyel e narrációtípus valamennyi jellegzetessége (a mitikus tér- és időfelfogás, a sematikus ellenségkép, a stilisztikai fogások, a kollektívum és az egyén történelmi szerepének sajátos teleológia szerinti ábrázolása) példászerűen mutatkozik meg. Mindennek az az értelme, hogy az elbeszélés egy bizonyos előre elgondolt felsőbb terv bemutatására irányul. Ez a terv nem más, mint a nagybetűs Történelem beteljesítésének terve, amelyet a kommunista párt valósít meg, bölcs vezérei vezetésével.

A könyv második részében a szocialista realizmus irányzatát leginkább reprezentáló vagy éppen az irányzat hanyatlását példázó művek elemzését olvashatjuk, de az írások egymásutánja a szocreál lengyelországi történetét is kiadja.

A műelemzésnek itt más az értelme, célja, mint az irodalomtörténet más kutatási területén. Új, az adott műben megjelenő sajátos értékek feltárásáról ez esetben nem lehet szó. A művek olvashatók ugyan kordokumentumként, volta-

képpeni „tétje” egy szocreál mű értelmezésének azonban azért nincsen, mert az irányzat kötelező normarendszere az alkotást lényegétől, az alkotó egyén összehasonlíthatatlan egyediségétől, szabadságától fosztotta meg. Ahogyan a szerző is írja egy helyütt: az irányzat a közép-szerűségnek kedvezett. Épp ezért úgy gondolom, nem kevés áldozatot is kíván a kutatótól az efféle művek értelmezése, hiszen az irodalom-történelem is ember, és ki ne szeretne jó műveket olvasni. Annál inkább értékelnünk kell az okos és tárgyyszerű elemzéseket, melyek pontosan tárják fel az ideológiai indoktrináció poétikai következményeit. Andrzejewski mára szinte teljesen elfeledett, *Wojna skuteczna* című sikerületlen regényén demonstrálja Glowński a groteszk és a szocreál összeegyeztethetlenségét (hiszen a groteszk lényege a szokatlanúság, a nonkonformizmus, amely a szocreál közegben legfeljebb kvázi-groteszként jelenhet meg.) Adam Wazyk filmforgatókönyve, a *Niedaleko Warszawy* kapcsán a kommunizmus személyazonosító kódjáról ír: a szegényes, ellentéppárookra épülő általános kategóriákról, melyek a lélektani motivációt helyettesítették, hiszen a művekben – a népmesék proppi morfológiájának műszavával – funkciók szerepeltek alakok helyett.

Éppígy a konvencionáltság, a sztereotipizálás vetett árnyat a kor lírájára is. Nem véletlen, hogy e műnem leírásának kulcsfogalma a rítus, hiszen a kor költészete szinte kizárólag alkalmi költészet, a kommunista liturgikus kalendárium ünnepeire születtek versek. A Vezér (Vezérek) születésnapjára kiadott antológiák a himnusz-költészet konvencióját és retorikáját alakítják át, alapvető jellegzetességük a végtelenségig vitt elszemélytelenítés, az üres decorum, a beszélő alany személytelensége, de magának a megénekelt és dicsőített személynek a konvencionális megjelenítése is. Érdekes és tanulságos Adam Wazyk *Poemat dla doroslych* című elbeszélő költeményének elemzése, amely a szocreál felbomlásának poétikai jellegzetességeit tárja fel.

A *Rítus és demagógia* a szocreál alaposabb megértéséhez és elsajátításához járul hozzá, elméleti igényű fejezeteinek magyar nyelven történő megjelentetésével a témáról való hazai gondolkodás inspirálójá lehetne.

BALOGH MAGDOLNA

Vizuális költészet Magyarországon. I. Kilián István: A régi magyar képvers; II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből. Szerk. Kovács Zsolt–Simon László. Miskolc–Budapest, Felsőmagyarország Kiadó–Magyar Könyvműhely 1998. 243., 331.

Minden eddiginél terjedelmesebb, kétkötetes válogatást adott közre a két kiadó a magyarországi vizuális poézis termékeiből, s a közös vállalkozás aktualitását több körülmény is jelzi. Először is az, hogy az irodalom és a rajzművészet e sajátos szimbiózisának a nemzetközi kutatás már számos antológiát szentelt, s a német, a francia és az angol nyelvterületen túl a kisebb nemzeti irodalmakban is számos experimentális költészeti szöveggyűjteményt adtak ki. Különösen Dick Higgins monográfiája (*Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York, 1987.) irányította rá a nemzetközi kutatás figyelmét a textuális és a képi kommunikáció e sajátos ötvözetének műfajaira, sajátosságaira, évezredek történetére. A meglehetősen homályba vesző kezdetet az időszámítás előtti XVII. századra teszi a kutatás, ekkor keletkezett Kréta szigetén, a phaisztoszi agyagkorongon az első ismert képvers, majd az ókori barlangrajzok, a piktográfikus, ideográfikus írárok jelentik a folytatást. A vizuális költészetnek ókori virágkorát az alexandriai iskola (Szimiász, Theokritosz) jelentette az i. e. III. században, majd ez továbbélt a latin középkorban is, hogy újabb fénykora a reneszánsz és a barokk idején köszöntsen be. A latin mellett ekkor már a különböző európai nemzeti nyelveken is készültek vizuális alkalmi költemények, s a hagyományos retorikai-poétikai oktatás nyomán újabb és újabb ötletek gazdagították a művészetnek ezt az ágát. A XX. század végül a képvers megújulását hozta, közismert költők alkottak általa maradandót (Mallarmé, Apollinaire, Eugen Gomringer, Pierre Garnier, Emmett Williams és sokan mások).

A vizuális költészeti törekvések több mint három évezredek múltja, időbeli és térbeli elterjedése már önmagában is időszerűvé tette egy reprezentatív magyar antológia összeállítását. Annál is inkább, mivel a magyarországi anyag e téren igencsak gazdagnak mondható, mind a régi századokat, mind pedig a legújabb kort illetően, így sok példával illusztrálható, hogy a humanista mű-

veltségű magyar poéták nemzetközi tradícióhoz kapcsolódtak nem csekély erudíciót kívánó, meszterkedő alkotásaikkal. Feltétlenül helyeselhető ötlet tehát a kötetek kétnyelvű (magyar és angol) kivitelezése, ilyen módon megvan a lehetősége, hogy a nemzetközi kutatás számon tartsa a régi-önkban keletkezett vizuális poézis produktumait.

Az első kötethez Nagy Pál és Dick Higgins írt bevezető sorokat. Joggal hangoztatják mindketten, hogy a Magyarországon jelentékeny múlttal rendelkező s ugyanakkor ma is élő, dinamikus műforma antológiája régi hiányt pótol, s a továbbiakban nélkülözhetetlen lesz mindazok számára, akik érdeklődnek a szó és a kép együttes művészetéért. A régi magyarországi képversről Kilián István részletes tanulmánya ad számot. Áttekintésében az első szilárd támpontot Szenci Molnár Albert versei (*Lusus poetici*. 1607.) jelentik, őt követően a XVII. században már Magyarországon is kiterjedt vizuális költészetről beszélhetünk. Foglalkoznak vele a korabeli poétikák is (Graff András, Philippus Ludovicus Piscator és Moesch Lukács művei), s ekkor már egyre divatosabbá váltak a szív, kehely, oszlop, kereszt, virág, kard, balta, csillag, zászló, négyzet, háromszög, harmonika, labirintus, kör, óra, spirál, napkorong, korona, koszorú, torony, kapu, diadalív, piramis vagy éppen alma alakba rendezett szövegek. Többnyire alkalmi versek voltak ezek, ünnepi köszöntők, búcsúztatók, tiszteletadó vagy szentek kultuszához kapcsolódó textusok és ábrák, többnyire latin és magyar, néhány esetben szlovák nyelven. Az is kiderül a tanulmányból, hogy főként a pálos és a piarista szerzetesek jártak elől a különleges műformák kialakításában, de protestáns szerzők s művelt nemesek, deákok is művelői közé tartoz-

tak. Joggal jelöli ki a képvers virágkorát Kilián a XVIII. században, a kései manierista hagyomány továbbélése s a barokk idején, mert noha még a következő időszakban is keletkeztek idetartozó alkotások, azok már kevés újat hoztak. „Irodalom volt-e ez?” – veti fel a kérdést értekezése végén Kilián. A nem éppen könnyű kérdésről bizonyára lesznek még viták, abban azonban osztozunk a szerző véleményét, hogy inkább a barokk reprezentáció tartozékai, a multimediális ünnepi pompa velejárói voltak ezek a produkciók, mintsem a szűkebb értelemben vett literatúra remekművei. Az alkotások bemutatása a képversek típusai szerint történik, a függelékben pedig megtalálhatók a szerzők életrajzi adatai, a szakkifejezések magyarázatai, valamint a használt hazai és nemzetközi szakirodalom jegyzéke, amely a további kutatás számára hasznos eligazítást nyújt.

A XX. századi alkotásokat bemutató II. kötet Papp Tibor *Ige és kép* című bevezető tanulmányával indul, itt jelzi a téma neves kutatója, hogy az antológia lényegében a kétdimenziós statikus vizuális poézist mutathatja csak be, holtabban a háromdimenziós, dinamikus megoldások is divatosak. A szerepeltetett szerzői névsor impozáns, több mint száz magyar költő kapott benne helyet Kassáktól Illyés Gyulán és Weöres Sándoron át Kukorelly Endréig. Az anyag sokféleségét tekintve még csak jósolni sem lehet, merre tart e téren a fejlődés. Az antológia mindenesetre (az I. kötethez hasonló függelékkel ellátva) minden eddigi vállalkozásnál több ismeretet nyújt a témáról, s a további kutatásnak aligha nélkülözhető segédeszköze lesz.

BITSKEY ISTVÁN

TARTALOM

Latin-amerikai irodalomelmélet

TANULMÁNYOK

SCHOLZ LÁSZLÓ: Latin-amerikai irodalomelmélet?	323
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: A spanyol-amerikai irodalom elméletéhez (Fordította: <i>Tímár László</i>)	332
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Az irodalomkritika (Fordította: <i>Scholz László</i>)	342
ANTONIO CORNEJO POLAR: Az indigenismo és a heterogén irodalmak kettős szociokulturális státusa (Fordította: <i>Tímár László</i>)	349
CARLOS RINCÓN: Az irodalom fogalmának jelenlegi változása (Fordította: <i>Scholz László</i>)	362
ALEJANDRO LOSADA: Kutatási terv a latin-amerikai kulturális termelés (1780– 1970) társadalomtörténeti vizsgálatára (Fordította: <i>Menczel Gabriella</i>)	372
HERNÁN VIDAL: A függőség elmélete és az irodalomkritika (Fordította: <i>Ré- vész Enkratisz</i>)	381
DESIDERIO NAVARRO: Európa-központúság – anti-Európa-központúság a la- tin-amerikai és európai irodalomelméletben (Fordította: <i>Futó Andrea</i>)	386
ANTONIO CORNEJO POLAR: A latin-amerikai irodalomkritika problematikus feladatai: előtanulmány (Fordította: <i>Scholz László</i>)	398
RAÚL BUENO: Irodalomelmélet és társadalmi haladás Latin-Amerikában (Fordította: <i>Scholz László</i>)	405
RAÚL BUENO: A latin-amerikai irodalmak elméletének célja és követelmé- nyei (Fordította: <i>Santosné Blastik Margit</i>)	413
GEORGE YÚDICE: Lehet-e posztmodernről beszélni Latin-Amerikában? (For- dította: <i>Cselik Ágnes</i>)	424

LATIN-AMERIKAI IRODALOMELMÉLETI BIBLIOGRÁFIA	439
--	-----

KÖNYVEK

Historia de la Literatura Española / VASAS LÁSZLÓ	451
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA: El concepto del género y la literatura picaresca / CSELIK ÁGNES	452
MARIANO BAQUERO GOYANES: Estructuras de la novela actual / MENCZEL GABRIELLA	454
J. M. POZUELO YVANCOS: Poética de la ficción / SANTOSNÉ BLASTIK MARGIT	455

- Ungleiche Paare. Zur Kulturgeschichte menschlicher Beziehungen Hrsg. von
Eva Labouvie / T. ERDÉLYI ILONA 457
- HANS-JOCHEN SCHIEWER: 'Die Schwarzwälder Predigten'. Entstehungs- und
Überlieferungsgeschichte der Sonntags- und Heiligenpredigten. Mit
einer Musteredition / LÓKÖS PÉTER 459
- RALF GEORG BOGNER: Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Diszipli-
nierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit / BALOGH
ENDRE 460
- GIGLIOLA FRAGNITO: La Bibbia al rogo – La censura ecclesiastica e i volga-
rizzamenti della Scrittura (1470–1605) / PUSKÁS ISTVÁN 461
- Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hrsg. *Bernd Witte*
/ FRIED ISTVÁN 462
- ANDREA JÄGER: Schriftsteller aus der DDR: Ausbürgerungen und Übersied-
lungen von 1961 bis 1989. Autorenlexikon. – Schriften zur Europa- und
Deutschlandforschung / CZEGLÉDY ANITA 463
- MICHAEL GLOWIŃSKI: Rytuał i demagogia / BALOGH MAGDOLNA 464
- Vizuális költészet Magyarországon. I. KILIÁN ISTVÁN: A régi magyar kép-
vers; II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből. Szerk. *Kovács Zsolt–*
Simon László / BITSKEY ISTVÁN 466

SUMARIO

Teoría literaria latinoamericana

ESTUDIOS

SCHOLZ LÁSZLÓ: ¿Teoría literaria latinoamericana?	323
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Para una teoría de la literatura hispanoamericana (Traducción de <i>László Tímár</i>)	332
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: La crítica literaria (Traducción de <i>László Scholz</i>)	342
ANTONIO CORNEJO POLAR: El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural (Traducción de <i>László Tímár</i>)	349
CARLOS RINCÓN: El cambio actual de la noción de literatura (Traducción de <i>László Scholz</i>)	362
ALEJANDRO LOSADA: Para un proyecto de historia social de la producción cultural en América Latina (Traducción de <i>Gabriella Menczel</i>)	372
HERNÁN VIDAL: Teoría de la dependencia y crítica literaria (Traducción de <i>Enkratisz Révész</i>)	381
DESIDERIO NAVARRO: Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa (Traducción de <i>Andrea Futó</i>)	386
ANTONIO CORNEJO POLAR: Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar (Traducción de <i>László Scholz</i>)	398
RAÚL BUENO: Teoría literaria y desarrollo social en América Latina (Traducción de <i>László Scholz</i>)	405
RAÚL BUENO: Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas (Traducción de <i>Margit Blastik de Santos</i>)	413
GEORGE YÚDICE: ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? (Traducción de <i>Ágnes Cselik</i>)	424

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEORÍA LITERARIA LATINOAMERICANA

LIBROS

SUMMARY

Latin-American Literary Theory

STUDIES

SCHOLZ LÁSZLÓ: Latin-American Literary Theory?	323
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Towards a Spanish-American Literary Theory (Translation by <i>László Tímár</i>)	332
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: Literary Criticism (Translation by <i>László Scholz</i>)	342
ANTONIO CORNEJO POLAR: Indigenismo and Heterogenous Literatures. Their Double Socio-Cultural Status (Translation by <i>László Tímár</i>)	349
CARLOS RINCÓN: The Present Change of the Notion of Literature (Translation by <i>László Scholz</i>)	362
ALEJANDRO LOSADA: Towards a Project of the Social History of Latin-American Cultural Production (Translation by <i>Gabriella Menczel</i>)	372
HERNÁN VIDAL: Dependence Theory and Literary Criticism (Translation by <i>Enkratisz Révész</i>)	381
DESIDERIO NAVARRO: Eurocentrism and Anti-eurocentrism in Latin-American and European Literary Theory (Translation by <i>Andrea Futó</i>)	386
ANTONIO CORNEJO POLAR: Towards a Problematic Agenda for Latin-American Literary Criticism: Preliminary Project (Translation by <i>László Scholz</i>)	398
RAÚL BUENO: Literary Theory and Social Development in Latin-America (Translation by <i>László Scholz</i>)	405
RAÚL BUENO: Purpose and Requirements of a Latin-American Literary Theory (Translation by <i>Margit Blastik Santos</i>)	413
GEORGE YÚDICE: Can we Speak about Postmodern in Latin-America? (Translation by <i>Ágnes Cselik</i>)	424

A BIBLIOGRAPHY ON LATIN-AMERICAN LITERARY THEORY

BOOKS

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
- 1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
- 1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 - 3. sz. Irodalomelmélet-összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom
 - 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában

1987.

- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988.

- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
- 3 – 4. sz. A modern stilisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

- 1 – 2. sz. A szó poétikája

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

Szedte és tördelte: Markó Sándorné

Budapest, 1999

Terjedelem: 13,94 A/5 ív

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme

Felelős vezető: Roznai Zoltán

ISSN 0017 – 999X

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII. Lehel u. 10/A. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 219-98-632 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég Könyvklubjában* és *könyvesboltjában* (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Mérleg u. 6., tel.: 317-2853), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az *Argumentum Kiadónál* (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 318-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42-44., tel.: 349-4152), valamint a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1011 Budapest, Szilágyi Dezső tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 1998-ra: 1000 Ft

Egy szám ára: 250 Ft

Ára: 250 Ft
Előfizetés egy évre: 1000 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ

HELLIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Kulturális antropológia és irodalomtudomány

1999

4

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

BODNÁR György

CSÁSZTVAY Tünde

T. ERDÉLYI ILONA

társszerkesztő / rédacteur associé

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

főszerkesztő / directeur de la revue

ODORICS Ferenc

SZILI József

VARGA László

felelős szerkesztő / rédacteur en chef

SZ. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876

E-mail: helikon@iti.mta.hu

1999/4 – LXV. évfolyam	1999/4 – LXV. année
Megjelenik negyedévenként	Revue trimestrielle

Kulturális antropológia és irodalomtudomány

A nyolcvanas évek elejétől az angolszász kulturális antropológiában – más társadalomtudományokhoz hasonlóan – fokozatosan egyfajta irodalmi, retorikai fordulat bontakozott ki. Ennek előzményei, illetve gyökerei a filozófiai hermeneutikában, illetve a *linguistic turn*-nek nevezett társadalomtudományi elméletben keresendők. A kulturális- és szociálintropológusok, akiknek hagyományos kutatási terepét az egzotikus, törzsi társadalmak jelentették, gyorsan és határozottan reagáltak erre az új elméleti kihívásra. A terepmunka, amely korábban az antropológia tudományos voltának, objektivitásának talán legmeghatározóbb összetevőjét jelentette, hirtelen szenvedélyes viták középpontjába került. A kritika nemcsak a terepmunka objektivitását, a terep „laboratóriumi” jellegét kérdőjelezte meg, hanem nyomatékosan hangsúlyozta az antropológiai terepmunkán belüli, illetve az az által kitermelt hatalmi viszonyokat, valamint a kolonizációnak az antropológiai kutatással való összefonódását. Az elméleti viták egy további szála a reprezentáció problémájára irányult. Nevezetesen arra a kérdésre, milyen képeket, elképzeléseket termel az antropológiai kutatás, hogyan képes más kultúrák, illetve kulturális másságok megjelenítésére. Ebben az elméleti kontextusban központi jelentőségre tesz szert az írás, a kulturális tapasztalatok és a kulturális megismerés textualizációja.

Válogatásunk ezt az egyre szélesedő és a kulturális antropológia alapvető paradigmáit megkérdőjelező átalakulást, változást illusztrálja néhány, ma már klasszikusnak számító tanulmány segítségével. Azt a diszkurzust igyekszünk feltérképezni, amelynek keretében ez, a társadalomtudományok között sokáig – s itthon talán még mindig – „egzotikusnak” tartott diszciplína felfedezte önmaga és a kultúrakutatás számára az irodalomtudományokat. A köztük létrejövő termékeny dialógus szerepet játszott annak a dinamikus interdiszciplináris területnek a kiformalódásában, amelyben ma már – többek között – irodalomelméleti, kultúrantropológiai és történettudományi kérdések egyszerre és egymásra vonatkozva hangoznak föl.

Számunknak az irodalomtudomány és a kulturális antropológia elméleti kapcsolataival foglalkozó szövegeit N. KOVÁCS TÍMEA válogatta.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Cultural Anthropology and Literary Theory

Since the early 1980's there has been a gradual literary as well as rhetorical turn in Anglo-American cultural anthropology. The roots of this turn can be found in philosophical hermeneutics and in a particular development of social sciences called the 'linguistic turn.' Cultural and social anthropologists whose interest traditionally laid in remote, 'exotic,' tribal societies responded to this challenge quickly. Anthropological fieldwork, once providing objectivity and scientific legitimization, became passionately debated. Criticism was directed not only towards objectivity of fieldwork practices, but also towards the power relations these practices produced, and the role anthropology played in colonisation. The debate also extended to the problem of representation. It focused on the images and ideas anthropological research produced, and thoroughly discussed the limits of anthropological representation. In this theoretical context writing, cultural experience and its textualisation gain primary importance.

This issue brings together some of the most fundamental texts to illustrate the development which questioned basic paradigms of cultural anthropology. It wishes to contribute to the understanding of the discourse within which the discipline of anthropology discovered literary sciences. The vital dialogue that developed between them played important role in forming an interdisciplinary field in which literary, anthropological and historical questions are intreconnectedly raised.

The present issue was edited by TIMEA N. KOVÁCS.

THE EDITORIAL BOARD

Kulturanthropologie und Literaturwissenschaft

Seit den 80-er Jahren hat sich in der angelsächsischen Kulturanthropologie, ähnlich zu den anderen Sozialwissenschaften eine sog. rhetorische, literarische Wende vollgezogen. Die Wurzeln dieser Wende sind in der philosophischen Hermeneutik bzw. in der linguistischen Wende zu suchen. Die Kultur- und Sozialanthropologen, deren Forschungen sich traditionell auf die exotischen Stammesgesellschaften gerichtet waren, reagierten schnell auf diese neue theoretische Herausforderung. Die Feldforschung, darauf sich früher die wissenschaftliche Objektivität der Anthropologie gründete, stand plötzlich im Mittelpunkt heftiger Diskussionen. Es wurde mit der Objektivität der Feldforschung auch die Konzeption in Frage gestellt, wonach das Feld ein wissenschaftliches „Laboratorium“ wäre. Die Kritik richtete sich auf die zweifelhafte Rolle der Anthropologie, die sie in dem Kolonialisationsprozess gespielt hat, wodurch die Machtverhältnisse, die die Forschungssituation bestimmen bzw. von der hergestellt werden in den Vordergrund traten. Einen weiteren Aspekt der theoretischen Diskussionen bedeutete das Problem der Repräsentation: welche Bilder und Vorstellungen produziert die anthropologische Forschung über die fremden Kulturen, wie stellt sie die anderen kulturellen Welten dar? In diesem Kontext bekam das Schreiben bzw. die Textualisierung der kulturellen Erfahrungen und Erkenntnis eine große Bedeutung.

Unsere Ausgabe zeigt diese Transformationen, die die grundlegenden Paradigmen der Kulturanthropologie verunsicherten anhand einigen, heutzutage schon als klassisch geltene Texte. Wir versuchen den Diskurs zu veranschaulichen, in dessen Rahmen diese, unter den Sozialwissenschaften lange - und bei uns vielleicht noch immer - „exotisch“ gehaltene Disziplin für sich selbst und für die Kulturwissenschaften die Literaturwissenschaft entdeckte. Der fruchtbare Dialog, der sich zwischen diesen Wissenschaften entfaltete, trug dazu bei, dass ein dynamisches interdisziplinäres Terrain entstand, wo literaturtheoretische, historische und kulturanthropologische Fragen aufeinander reflektierend gestellt werden können.

Die Texte, die sich mit den theoretischen Wechselbeziehungen zwischen der Literaturwissenschaft und der Kulturanthropologie beschäftigen, hat für diese Ausgabe TIMEA N. KOVÁCS zusammengestellt.

DAS REDAKTIONSKOLLEGIUM

TANULMÁNYOK

N. KOVÁCS TÍMEA

Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány

A *Helikon* ezen tematikus száma a kulturális antropológia Magyarországon még kevésbé ismert területére kalauzolja az olvasót.¹ Azt a diszkurzust igyekszünk feltérképezni, amelynek keretében ez, a társadalomtudományok között sokáig – s itthon talán még mindig – „egzotikusnak” tartott diszciplína felfedezte önmaga és a kultúrakutatás számára az irodalomtudományokat. A köztük létrejövő termékeny dialógus szerepet játszott annak a dinamikus interdiszciplináris területnek a kiformalódásában, amelyben ma már – többek között – irodalomelméleti, kultúrantropológiai és történettudományi kérdések egyszerre és egymásra vonatkozva hangoznak föl. E szerteágazó „tudományos térképen” figyelmünket a kulturális antropológiának a 80-as évek második felében kibontakozó ún. retorikai, illetve irodalmi fordulatára irányítjuk. Szövegeink egyrészt a *Writing Culture* néven elhíresült vita anyagából válogatnak, s azokat az irodalomelmélet által (is) inspirált kérdésfelvetéseket mutatják be, amelyek hozzájárultak a kulturális antropológia teoretikus megújulásához. Másrészt ennek összefüggésében, de a teljesség igénye nélkül azokra a törekvésekre is utalunk, amelyek a kultúrakutatásból kiindulva hatottak megtermékenyítően az irodalomtudományokra.²

E rövid bevezetőben azt a tudománytörténeti utat szeretném felvázolni, amelynek során bekövetkez(het)ett a „kultúra területének az irodalomtudományok általi bevételeként”³ értelmezhető retorikai fordulat az antropológiában. S hogy érzékeltessem az ezzel egyidejű elméleti elmozdulást, kitérek azokra, az antropológiai praxist s elméletalkotást meghatározó koncepciókra, amelyek nagy szerepet játszottak az antropológia önálló diszciplínaként történő megalapozásában.

¹ A kutatási terület első – az irodalomtörténeisz szempontjából megírt – összefoglalóját lásd TAKÁTS JÓZSEF: *Antropológia és irodalomtörténet-írás.* = BUKSZ 1999 tavasz, 38–47.

² Itt említhetjük meg az újhistorizmust, amelynek a *Helikon* folyóirat Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre szerkesztésében már szentelt egy számot. Lásd *Helikon* 1998. 1–2.

³ ARJUN APPADURAI: *Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology.* = *Recapturing Anthropology: Working in the Present.* Szerk. Richard G. Fox. Santa Fe, School of American Research 1991. 191–211. – Itt 195.

ETNO-GRÁFIA: A TEREP ÉS ANNAK MEGÍRÁSA

Malinowski⁴ így ír 1921-ben a *Nyugati pacifikum argonautáiban*: „Az etnográfia abban a szomorúan nevetséges, hogy ne mondjam, tragikus helyzetben van, hogy abban a pillanatban, amikor rendbe tette műhelyét, előkészítette a megfelelő szerszámait és készen áll a kitűzött feladat elvégzésére, vizsgálatának anyaga reménytelen gyorsasággal olvad fel a szeme előtt.”⁵ Ebből a mondatból jól megvilágítható az antropológia specifikuma, illetve létrejöttének ellentmondásossága. A kultúrákutatással foglalkozó diszciplínák közül az angolszász kulturális antropológia a XIX. század második felében, a gyarmatbirodalmak időszakában alakult ki. Kontextusát a felfedezések nyomán feltárulkozó kulturális sokféleséggel való szembesülés jelentette, az az igény, amely az egzotikus, a primitív, az idegen kultúrák tudományos feldolgozására irányult. Az antropológiára „szabott feladat” az idegen kultúrák számbavétele, „katalogizálása.” Ehhez azonban ki kellett alakítania azt a rá jellemző sajátos módszert, amely elkülöníti őt a kultúrával foglalkozó egyéb diszciplínáktól. A megfelelő „szerszámot” a terepmunka, illetve a résztvevő megfigyelés paradigmája kínálta. A modern antropológus már nem hagyatkozik misszionáriusok beszámolóira, hanem magára veszi az utazás s a bennszülöttekkel való együttélés minden megpróbáltatását, hogy az otthon maradottaknak tudósítson az eredeti, egzotikus világokról. Csakhogy ezek a kultúrák a múzeumba gyűjtő szándék legnagyobb bosszúságára a „korábbi” érintetlen, paradicsomi állapotok képest felbomlóban, megszűnőben vannak.⁶ A különböző idegen kultúrák leírásának vágya így társul a veszendőben levő archaikus állapotok megőrzésének humanisztikus feladatával. A leírásen keresztüli megmentés gesztusa mélyen meghatározza az antropológia történetét.⁷

A Malinowski által kidolgozott résztvevő megfigyelés módszere az antropológiának azt a vágyott tudományos objektivitást s ezzel összefüggésben tekintélyt s szavahihetőséget volt hivatott kölcsönözni, amely a hosszú ideig példaképnek tartott természettudományok sajátja volt. A kultúrák leírásának objekti-

⁴ BRONISLAW MALINOWSKI (1884–1942). Lengyel származású, brit kultúranropológus. Sir James Frazer tanítványa, aki – professzorával ellentétben – hosszú évekig terepmunkát végzett Új-Guineában, a Trobriand-szigeteken. A terepmunka elméletének, a résztvevő megfigyelés paradigmájának kidolgozása a modern antropológia „alapító atyái” közé emelte. Magyarul az alábbi válogatás olvasható tőle: Baloma. Válogatott írások. Budapest, Gondolat 1972.

⁵ BRONISLAW MALINOWSKI: *Argonauts of the Western Pacific*. New York, E. P. Dutton 1961. xv. – Idézi JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Allegory*. = *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford – George E. Marcus. Berkeley, 1986. 98–122. – Itt 112. [Magyarul előkészületben: *Az etnográfia allegóriáiról*. Ford. Vörös Miklós. = *Narratívák*. 3. Budapest, 1999.]

⁶ A kultúrák esztétikai elveken – pl. ritkaság, autenticitás – alapuló kiválasztásához, „gyűjtéséhez” lásd JAMES CLIFFORD: *On Collecting Art and Culture*. = J. C.: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press 1988. 215–253.

⁷ Az antropológiai mentés allegóriájához lásd JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Allegory*. = *Writing Culture*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. 1986. 112–113.

vitása a tudományos laboratóriumnak tekintett terepmunkán – vagyis a bennszülöttekkel való együttélésen, nyelvük elsajátításán, a kultúra egész területét felölelő adatgyűjtésen s az adatok és a teória összhangban tartásán – nyugodott. A sors iróniája, hogy több, mint 40 év múlva éppen Malinowski kapcsán kérdőjeleződik meg az antropológiai tudománykép magvát jelentő terepmunka laboratóriumi jellege s természettudományos értelemben vett objektivitása. Malinowski így közvetve újra hozzájárul az antropológia megújulásához. Egyrészt a már említett, résztvevő megfigyelés teoretikus megalapozásával az antropológiai praxist – napjaink gyakorlatát is meghatározva ezzel – a filológiai tevékenységet háttérbe szorítva terepkutatásként definiálja újra. A hagyatékából előkerült s publikálásra nem szánt naplójának 1967-es megjelentetése s a körülötte fellángoló viták azonban olyan új megvilágításba helyezték a terepen levés tapasztalatát s az antropológus alakját, amely hatását tekintve vetekedik az életművel.⁸ A napló tanúsítja, hogy a terepmunka egyáltalán nem laboratórium, ahol az események menetét a kutató irányítja – hanem olyan, alapvetően szubjektív tapasztalat, amely személyes rite de passage-ként is felfogható.⁹ Az antropológusnak nemcsak „konok” bennszülöttekkel kell „megbirkóznia”, akik gazdag dohány- és édességajándékok ellenére sem szolgálnak „használható adatokkal”, hanem mindenekelőtt azzal a mélyebbrelátó tapasztalattal, hogy nem működnek az eddig magától értetődőnek tartott értelmezési módok. A személyes „ügyetlenség” szinte szétválaszthatatlanul összefonódik a saját kultúra „korlátozottságának” megtapasztalásával. Az idegen kultúra „olvashatatlan jeleivel” való szembesülés és azok „olvasására”, a saját kultúra felé történő közvetítésre tett elszánt kísérletek az antropológust két világ, két kultúra közé helyezik. A kultúrák közöttiség állapota s ennek az egyéni identitást és az antropológiai tevékenységet egyaránt meghatározó aspektusai képezik a tulajdonképpeni antropológiai szituáció magvát.¹⁰ A napló megjelenéséig az antropológiában egyoldalúan az a felfogás uralkodott, hogy a megfelelő módszerek a kutatót képessé teszik feladata – az idegen kultúrák írásos megőrkítésének – elvégzésére. A kész beszámolók ezt példázták. Minden más a tudomány határain túlra volt utalva.

Malinowski naplójával az objektív tudást előállító s közvetítő antropológus alakjának mindeddig takargatott árnyoldala került napvilágra. A „résztvevő” s „módszeresen” empatikus tudós mellett felbukkant a személy, akinek elege van a bennszülöttekből, aki regények olvasásába menekül, aki irodalmi példaképek

⁸ BRONISLAW MALINOWSKI: *A Diary in the Strict Sense of the Term*. New York, Harcourt 1967.

⁹ JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Allegory*. = *Writing Culture*. 1986. 109.

¹⁰ Vö. Malinowski összefüggésében JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski*. = *The Predicament of Culture*. 1988. 92–115. – A kultúrák közöttiség vonatkozásához lásd még: JOHN W. GRIFFITH: *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. 'Bewildered Traveller'*. Oxford, Clarendon Press 1995. – Ezen utóbbi munkához lásd KISS GÁBOR ZOLTÁNNAK számunkban közölt recenzióját.

után keresget, aki Wagner zenéje utáni vágyódik, aki egyetemi karrierjét szövögeti – vagyis előítéletekkel, vágyakkal, szakmai elvárásokkal, nyelvekkel, konvenciókkal küszködik. A napló elkerülhetetlenné tette annak elismerését, hogy az antropológiai tudáselőállítás mélyen szubjektív momentumokban gyökerezdik, amelyek nem tarthatók a tudomány határain kívül. Ez pedig alaposan megrongatta az antropológia tradicionális önképét, s új episztemológiai, politikai s etikai kérdések sorához vezetett. Az ennek nyomán bekövetkező fordulat bizonyos értelemben akár a 40 évvel korábbi inverziójának is tekinthető: a figyelem a terepmunkáról a másodlagosnak tekintett s az elméletalkotásban mellőzött írás folyamatára, az antropológia diszkurzivitására és textualitására került át. A terepkutatók (újra) felfedezték filológus (szerző) mivoltukat.

Malinowski naplója természetesen nem önmagában, s nem egyik napról a másikra vezetett ezekhez a változásokhoz. A bevezetőt író Raymond Firth még hangsúlyozza, hogy a naplót inkább „emberi dokumentumként, s nem tudományos műként kell értékelnünk.”¹¹ A hivatalos antropológia még igyekezett tudományeszményétől távol tartani az efféle árnyakat.¹² De nemcsak az antropológus „intakt” alakját árnyékkolták be viharfelhők. A 60-as évek radikális mozgalmi először szembesítették az antropológiát saját gyarmati múltjával, a kolonializmusban játszott szerepével.¹³ Ennek kapcsán merültek fel azok a kritikák, amelyek egy adott kultúrával kapcsolatban előállított antropológiai tudás és a tudomány tradíciói, a nyugati kultúra elvárásai közti összefüggésekre kérdeztek rá. Így például arra, hogy milyen kultúrákat preferáltak, melyeket mellőztek, illetve az egyes helyeken mit „szerettek” kutatni az antropológusok.¹⁴ A dekolonizációval ugyanakkor fokozatosan az elemzett kultúrák egykori bennszülöttei is „szólásra emelkedtek”. Az antropológia abba a kínos helyzetbe került, hogy elemzésének tárgya olvasni kezdte a róla készült monográfiákat (a klasszikus

¹¹ BRONISLAW MALINOWSKI: Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes. Neuguinea 1914–1918. Frankfurt/M., 1986. 9.

¹² Az antropológia dilemmáját, hogyan tarthatná egymástól elkülönítve a szubjektívét és az objektívét, jól példázza az a koncepció, amely azt feltételezi, ezek eleve két külön „kulturális terület” tartoznak. Az etnográfiai beszámoló – vagyis az objektív tudás és a „semleges” nyelv – a tudományhoz tartozik, míg a szubjektív tapasztalatokat kiemelők vagy sajátos, egyéni nyelven, stílusban – antropológusok által – megírt művek (pl. naplók) irodalmiak. Azzal kapcsolatban, hogy ez a kettéválasztás mennyire nem adott, illetve létrehozásában milyen konstitutív szerepet játszanak a tudomány intézményes vonatkozásai (is), Malinowski egymástól elkülönített írásmódjai (Argonauták és a napló) mellett más példák is említhetők. Lévi-Strauss például a Szomorú trópusok kapcsán jegyzi meg, ha bármilyen egyetemi pozíció forgott volna kockán, nem merte volna ezt a művét megjelentetni. CLAUDE LÉVI-STRAUSS–DIDIER ÉRIBON: Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen. Frankfurt/M., 1989. 79. – Más példákat említ James Clifford e válogatásban található írásában.

¹³ Anthropology and the Colonial Encounter. Szerk. Talal Asad. New York, 1973.

¹⁴ Vö. ARJUN APPADURAI: Theory in Anthropology: Center and Periphery. = Comparative Studies in Society and History. 1986. 28.

példa, amikor az adatközlő – emlékezetét felfrissítendő – az antropológus jelenlétében felcsapja X. Y. róluik írt könyvét), s a szó szoros értelmében elkezdett „visszabeszélni”, sőt „visszaírni”. Az indogén kultúraelemzések (s a „bennszülött” antropológusok) kritizálni kezdték a (nyugati) antropológusok munkáit, s azokat kizárólagos értelmezésekből „nyugati” interpretációkká minősítették át. Az etnográfus mágiája szertefoszlott. Malinowski még azon a véleményen volt, a bennszülöttek nem tudnak saját kultúrájukról tudósítani, mivel nem látják át azt összefüggéseiben – erre csak az etnográfus képes, aki egyidejűleg van benne az idegen kultúrában, s tekint rá arra kívülről.¹⁵ Az etnográfusnak az a privilégiuma, miszerint ő a másik társadalom „krónikása” és „szószólója”, aki szövegein keresztül megmenti a pusztulásnak ítélt (gyenge) kultúrát,¹⁶ megkérdőjeleződött.

Az antropológia helyzetének átalakulása kapcsán ki kell térnünk a 70-es évektől fokozatosan felgyorsuló globalizáció folyamatára. A globalizáció mindezekelőtt annak a kimondott-kimondatlan antropológiai kiindulópontnak mondott ellent, amely szerint az egyes kultúrák térben lokalizálhatóak, homogének s egymástól területileg elválasztott és lehatárolt entitások. A szociál- és kultúrantropológiai tradíció a kultúrát az egy meghatározott helyen megtalálható emberek csoportjához rendelte, vagyis alapvetően egymás segítségével, egymásra fordítva határozta meg a csoport, a tér és a kultúra fogalmait. A globalizáció azonban még inkább annak a változásnak az irányába hatott, amelyre Malinowski már a 20-as években utalt, amikor az antropológia homogén, s ilyen értelemben „könnyen megközelíthető” s egyértelműen lokalizálható tárgyának az eltűnéséről panaszkodott. Az áruk, az emberek és a kulturális jelentések növekvő mobilitása kikezdte a koherens és (térben is) lezárt kultúra koncepcióját. Az ezzel kapcsolatos antropológiai kutatások rámutattak arra, hogy a kultúrák nem eredendően kapcsolódnak meghatározott helyekhez, a terekhez rendelés alapvetően a kulturális leírás folyamatában, illetve már korábban, a terepmunka fázisában bontakozik ki.¹⁷ A terepkutató által kiválasztott és jól áttekinthető terepből adódik a kifelé zárt és befelé homogén kultúra konstrukciója. A globalizációval egyre komplexebbé váló kulturális valóságok, a hibriditás,¹⁸ a globális és a lokális összefonódásai, a kreolizáció¹⁹ jelentős kihívást jelentettek s jelentenek ezen antropológiai kultúrakoncepció és a kutatási gyakorlat számára egyaránt.²⁰

¹⁵ BRONISLAW MALINOWSKI: Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea. Frankfurt/M., 1979. 116.

¹⁶ A kultúrákat megmentő antropológus metaforájához lásd SUSAN SONTAG: Der Anthropologe als Held. = S. S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M., 1982. 122–136.

¹⁷ GEORGE E. MARCUS: Ethnography in/of the World System: The Emergence of a Multi-Sited Ethnography. = Annual Review of Anthropology 1995. 24. 95–117.

¹⁸ SALMAN RUSHDIE: Imaginary Homelands. London, 1991. 394.

¹⁹ ULF HANNERZ: The World of Creolization. = Africa 1987. 57. 546–559.

²⁰ Vö. Global Modernities. Szerk. Michael Featherstone–Scott Lash–Roland Robertson. London, Sage 1995.

Az antropológiai szubjektum előtérbe kerülése, a dekolonializáció és a globalizáció jelensége az antropológiai elméletalkotás szempontjából ugyanabba az irányba mutattak, mivel a kulturális leírások korábban feltételezett áttetszőségét kérdőjelezték meg. Malinowski az ideális etnográfiaát úgy képzelte el mint a táj fölött elhelyezett filmkamerát, amely mindent úgy rögzít, ahogy van, objektíven, semlegesen. Az etnográfiai tekintetek ez a metaforája ugyancsak találónak bizonyult: az etnográfia tényleg hasonlatos a fényképezéshez, de elsősorban nem azért, mert azt rögzíti, ami OTT van, hanem mert árulkodik a kamera beállításáról – arról a perspektíváról, amelyből az antropológus elkészíti beszámolóját.

Abban, hogy az antropológiát mint valamiféle „kamerabeállítást” értelmezzük, s ne végérvényes dokumentációként képzeljük el, nagy szerepet játszott az antropológia nyelvének a humántudományok s elsősorban az irodalomtudomány felé orientálása. E folyamat egyik mérföldköve a Clifford Geertz nevéhez kapcsolódó interpretatív antropológia s vele a hermeneutikai szempontok és kérdésfeltevések integrálása az antropológiai kultúrafogalomba, illetve az antropológiai tevékenység meghatározásába. A hermeneutika az antropológia számára mindenekelőtt egy, több diszciplína által közösen beszélt nyelvből való részesevést jelentett. Ez a nyelv tette lehetővé, hogy egzotikus tevékenységét – az idegen kultúrák leírását – újrafogalmazhassa, azt a nyelv- vagy az irodalomtudomány számára „olvashatóvá” tegye. Ez volt az első lépések egyike, amely az antropológia számára felnyitotta a „humántudományok archívumát”.

A KULTÚRA MINT SZÖVEG (AZ ÚJ FILOLÓGIA)

A geertzi kultúrakoncepció tengelyében a kulturális jelentések, a megértés és az értelmezés – tehát egy kulturális hermeneutika áll. A korábbi elképzelésekkel szemben, amelyek a viselkedés megfigyelésén alapultak, Geertz a kultúrát mint folyamatos jelentéstermelő és jelentésfenntartó gyakorlatot közelíti meg, vagyis a kultúra mellé a jelentést rendeli. Két fontos változást érhetünk tetten ennek kapcsán. Egyrészt annak a hermeneutikai kiindulópontnak a megjelenését, amely szerint a világ jelentésekkel telített s interpretált. Az interpretációs képesség azonban nemcsak a társadalmat tudományos eszközökkel leíró kutatókat jellemzi, hanem a társadalom minden tagját. Az ember tehát jelentéstulajdonító képességgel rendelkezik.²¹ Másrészt a jelentés nem adott, nem rögzített, hanem nyil-

²¹ Ez szoros összefüggésben van magának a hermeneutikának Heidegger és Gadamer nevéhez fűződő megújulásával. A hermeneutika heideggeri koncepciója a megértést ontológiai fogalomná teszi, a jelenvaló lét módjaként, s nem pusztán szövegfejlesztési technikaként határozva meg azt. Lásd MARTIN HEIDEGGER: *Lét és idő*. Budapest, 1989. 281. – Gadamer szerint a világ megtapasztalása folytonos hermeneutikai erőfeszítést igényel, hiszen nemcsak a beszéd és az írás, hanem minden emberi alkotás jelentéssel van átitatva. HANS-GEORG GADAMER: *Hermeneutika*. = *Filozófiai hermeneutika*. Szerk. Csikós Ella–Lakatos L. Budapest, 1990. 11–29. – Itt 25.

vános, létrejövő, keletkező, vagyis a kulturális praxisban kitermelődő. A kultúra jelentésháló,²² az interszjektív jelentések társadalmilag konstruált világa. Az antropológia nem tényeket figyel meg, hanem jeleket interpretál, önmagát pedig „nem törvénykereső kísérleti tudományként, hanem a jelentés nyomába szegődő értelmező tudományként” határozza meg.²³ Tevékenységét már nem az egyes kulturális jelenségek számbavételében látja, hanem a kulturális jelentések, vagyis meghatározott kulturális területek összefüggésében konstituálódó kulturális tapasztalatok és ezen tapasztalatok értelmezésének megértésében és interpretálásában.

„Az etnográfia művelése arra hasonlít, amikor megpróbálunk elolvasni egy kéziratot (abban az értelemben, hogy 'létrehozunk valamilyen olvasatát') – egy idegen, elhomályosuló, gyanús javításokkal és célzatos kommentárokkal teli kéziratot, ami azonban nem a hagyományos írásjelekkel, hanem a megformált viselkedés illékony példáival íródott.”²⁴ Geertz, amikor a kultúrát szövegnek vagy megjelenített dokumentumnak²⁵ nevezi, amely olvasható s interpretálható, akkor lényegében arra a Ricoeur-i elgondolásra támaszkodik, amely a szöveg fogalmát kiterjeszti a szociális cselekvésre. Ricoeur²⁶ szövegnek tekinti a cselekvést, mert az íráshoz hasonlatosan ez is „nyomokat” – maradandó szociális struktúrákat, illetve cselekvésmintákat – hagy hátra a szociális időben, amelyek az emberi cselekvés dokumentumaiként foghatók föl. Ricoeur szerint a szociális cselekvés rögzülése analóg az írás folyamatával. A leírás során a szöveg, elszakadva a kimondás egyedi szituációjától, a szóbeli diszkurzus szituatív jellegzetességeitől, így a szerzői intenciótól is, csak a kimondottat (noema) rögzíti. A kimondás aktusának egyedi vonatkozásai elhomályosulnak, a szöveg autonómmá válik. Ezzel egyidejűleg olyan aspektusok jelennek meg, amelyek már a szöveg által létrehozott sajátos világra jellemzőek. A konkrét szituáció beszédpartnerének eltűnésével a szöveg végtelen számú címzett felé nyílik meg. Ahogyan a leírott elkülönül a konkrét nyelvi aktustól, ugyanígy a cselekvés is elválik a konkrét szituációtól és cselekvőtől, s olyan intézménnyé válik, amelynek jelentése már nem korlátozódik az eredeti cselekvő intenciójára, hanem megnyílik a további cselekvők s az újabb jelentések számára.

Geertz e gondolatmenetre hivatkozik, mikor az antropológia tárgyaként azt a folyamatot jelöli meg, miként rögzül, azaz jegyződik fel a cselekvés, hogyan lesz

²² „Max Weberrel együtt úgy vélem, hogy az ember a jelentések maga szötte hálójában függő állat. A kultúrát tekintem ennek a hálónak...” CLIFFORD GEERTZ: Sűrű leírás. = C. G.: Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások. Budapest, 1994. 172.

²³ Uo. – *A kienelés tőlem* K. T.

²⁴ GEERTZ, i. m. 1994. 177.

²⁵ Uo.

²⁶ Vö. PAULI RICOEUR: Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. = Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Szerk. Hans-Georg Gadamer–Gottfried Boehm. Frankfurt/M., 1978. 83–117. – Itt 96–99.

a történezből történelem, a viselkedésből kultúra.²⁷ Az antropológus a felszínen rejtélyes társadalmi kifejezéseket magyarázza és interpretálja a társadalmi beszédként²⁸ értelmezett cselekvést. Az etnográfiai tevékenység tehát hármassal: jelenségek megfigyelése, elemzése és feljegyzése. Az antropológus, amikor értelmezi a társadalmi beszéd folyamatot, akkor e tevékenység során igyekszik e „beszéd” jelentését az esetleges körülményekből kiszabadítani, futó eseményből „szöveggé” alakítva azt. A cselekvés ricœur-i értelemben lejegyzett jelentésének kibontására dolgozza ki Geertz a *sűrű leírás* fogalmát.

A sűrű leírás a felszínes vagy ritka leírással szemben nem a jelenségek „lefotózása”, hanem leírás és interpretáció kombinációja.²⁹ A sűrű leírás a jelenségek mélyére igyekszik hatolni, úgy, hogy azokat értelem-teli keretbe helyezi. Számba veszi, mit jelent az adott cselekvés a cselekvők számára, mit tudhatunk meg belőle az adott társadalomra vonatkozóan, illetve általában a társas élet szempontjából. E leírások mikroszkopikusak, a mindennapi élet színteréből a „jelentéktelen” eseményeket vonják vizsgálatuk körébe, ugyanakkor állandó cirkuláció teremtene az egyszeri és az általános, az adatok és a teória, a megfigyelt és az értelmezés között. Annak kapcsán, hogy a legáltalánosabb struktúra és a legspecifikusabb részlet közti állandó ingázással magyarázzuk egymással a részt és az egészt, a megértés körszerű természete kerül a figyelem középpontjába. Geertz több helyütt kiemeli – s elemzéseivel igazolja is –, hogy a megértésnek a hermeneutikai körben megfogalmazódó felfogása nemcsak a hermeneutika szakos terepein, tehát az irodalmi, a történeti, a jogi interpretációknál alkalmazható, hanem az etnográfiai elemzés kapcsán is, vagyis amikor idegen emberek gondolkodásmódjába, idegen kultúrákba igyekszünk behatolni.³⁰ Az antropológia, amikor idegen kultúrákat vizsgál, azokat a képességeinket veszi szemügyre, amelyek a megszokott környezetben már nem feltűnőek: hogyan kommunikálunk egymással, hogyan értjük meg egymást, hogyan telítődnek fel kulturális cselekvéseink jelentéssel. Gadamer a nyelvek közti fordítást olyan kiélezett hermeneutikai tevékenységként határozta meg, amelynek során a fordító feladata, a szöveg eredeti nyelve és a sajátja között egy, mindkettőnek megfelelő harmadik nyelvet megtalálni. Ez természetesen azt jelenti, hogy a fordító mindig interpretáló is, aki a maga és az interpretált között igyekszik közös nyelvet találni.³¹ Az

²⁷ CLIFFORD GEERTZ: Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása. = C. G., i. m. 1994. 268–286. – Itt 280.

²⁸ GEERTZ, i. m. 1994. 185.

²⁹ Vö. JURGEN RUDOLPH: Was ist dicke Beschreibung. Überlegungen zu einem Begriff, einer Praxis und einem Programm. = Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1992. 4. 39–63.

³⁰ Vö. CLIFFORD GEERTZ: „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről. = GEERTZ, i. m. 1994. 200–217. – Itt 214–215.

³¹ GADAMER: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Budapest, 1984. 271–272.

antropológusnak nem jelentéktelenebb feladat jut osztályrészéül, mint két kultúra között kidolgozni a közös nyelvet.³²

Az antropológus tehát már nem a társadalom mérnöke, aki nyers kulturális tényeket rendez össze, hanem szövegmagyarázó vagy fordító,³³ aki olvasatokat ad a kultúráról. Vagy inkább olvasatok olvasatát, hiszen a kulturális jelentések nyomába csak a kultúra hordozóinak az adott jelenségekkel kapcsolatos értelmezésein át juthat. Kulturális elemzései így – akárcsak az irodalmi művekéi – befejezhetetlenek, nyitottak: „a teknősök alatt további teknősök rejlenek.”³⁴

Geertz megfogalmazza ugyan, hogy „...bár a kultúra a kereskedőtársaság álmomásain, a hegyi erődítményben vagy a birkalegélőn található, de az antropológiai könyvekben, cikkekben, előadásokban, múzeumi kiállításokon vagy manapság néha filmekben létezik”,³⁵ vagyis a kulturális elemzésben is elválaszthatatlan egymástól a tárgy és a megjelenítés módja, de őt inkább érdekli a szöveggé válás folyamata, a tárgy, a kultúra szövegszerűsége (ahogyan a kulturális jelenségek jelentéssel telítődnek, s olvashatóakká, interpretálhatóakká válnak); mint a megjelenítés, a kulturális elemzés (az etnográfia) szövegkaraktere.

A SZÖVEG MINT KULTÚRA (REPREZENTÁCIÓ)

Az, hogy a kultúra nemcsak a viselkedés illékony jeleivel, hanem (többek között) antropológiai szövegekkel is megírt, a 80-as évek második felében kerül az antropológiai elméletalkotás homlokterébe a *Writing Culture* vita kapcsán. Az új kihívást az idegen kultúrák megértésén, interpretálásán és olvasásán túlmenően az idegen kultúrák reprezentációi, a kulturális leírások jelentik. A kultúra szövegről/szövegéről a hangsúly tehát átkerül a kultúráról létrehozott szövegekre. Az interpretatív fordulatból következő irodalmi vagy retorikai fordulat a figyelmet az etnográfiai szöveg egészére irányítja, hiszen a leírás tárgyán túl arra is rákérdez, az antropológus *hogyan* konstruálja meg szövegét, mikor idegen kultúrákkal kapcsolatos megfigyeléseit, az idegen kultúra benszülötteivel folytatott beszélgetéseit írásba önti. Ebből a – az irodalomelméleti dekonstrukció és a történettudomány retorikai kérdésfelvetései által (is) inspirált – perspektívából tekintve az

³² „Nem próbálunk, legalábbis én nem próbálok sem benszülötté válni (a szó amúgy is rosszírű), sem utánozni a benszülötteket. (...) Ehelyett, a kifejezés tágabb értelmében, ami sokkal többet ölel föl, mint pusztán beszédet, megpróbálunk társalogni velük, ami sokkalta nehezebb és nem is mint általában feltételezik – csak idegenekkel az.” – GEERTZ, i. m. 1994. 181.

³³ Az antropológia mint fordítás metaforájához lásd STEPHEN TYLER: Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt. München, 1991. 91. – A kultúrák közti fordítás és az idegenség megőrzésének kérdéséhez: TALAL ASAD: The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology. = *Writing Culture*. 1986. 141–164.

³⁴ GEERTZ, i. m. 1994. 196.

³⁵ GEERTZ, i. m. 1994. 183.

antropológiai szövegek mint az antropológus szerző által létrehozott kulturális alkotások jelennek meg. Elveszítik korábbi kitüntetett pozíciójukat, amely egyfajta metaszintre, a kultúra s annak szövegei fölé rendelte őket. James Clifford a *Writing Culture* című kötethez írt s válogatásunkban is szereplő bevezetőjében hangsúlyozza, ezek a szövegek sem függetlenek azoktól a nyelvi, kulturális és történeti folyamatoktól, amelyeknek a kultúra más szövegei alá vannak vetve.

Stephen Tyler megállapítása, amely szerint „az etnográfiai leírás az idegent szövegekkel bekötött szemekkel nézi”,³⁶ megvilágítja a retorikai fordulattal bekövetkező változások irányát. Nem véletlen, hogy Tyler éppen azt a metaforát „írja” át, amely oly mélyen gyökeredzik az antropológiai tradícióban s a már említett Malinowski-féle filmkamera elképzeléstől kezdve meghatározza az etnográfiai tevékenység (ön)értelmezését. A tradicionálisan semlegesnek, objektívnek tartott etnográfiai tekintet, amely az idegen kultúra valóságát közvetlenül és maradéktalanul adja vissza, a retorikai és a politikai kérdésfelvetések nyomán azonban elveszíti „ártatlanságát”. Az etnográfiai leírásnak az idegen kultúrával való azonosítása problematikusnak bizonyul, mert az eleve korlátozott, részleges tereptapasztalaton nyugszik. Az idegen kultúrát a saját kultúra tradícióin, értelmezési mintáin, szövegein át nézzük. Ugyanakkor az etnográfia leplezi azt az alapvető ellentmondást, amely a szubjektív momentumok, a nyelvi és a történeti folyamatok által korlátozott tereptapasztalat és a kultúra egészére irányuló autoriter tudás igénye között húzódik. Az idegen kultúra átfogó és homogén képe – a terepen tapasztalt kaotikusság ellenére – az írás folyamatán keresztül kristályosodik ki. Az antropológus a saját kultúra szövegeihez, narratív tradícióihoz és retorikai eszközeihez fordul, hogy azok segítségével a hiányos, fragmentált tapasztalatokat olyan formába öntse, amely koherenciával és logikussággal vonja be vizsgálatának tárgyát. Az antropológus szerző tehát éppen azt hozza létre az íráson, a szöveg konstrukcióján keresztül, amit az idegen kultúra tapasztalata megtagad tőle – „tisztánlátást”, értelmet és jelentést. Ez az a pont, amelyet Vincent Crapanzano után az antropológia hermészi dilemmájának nevezhetünk: annak kényszere, hogy az idegent ismerőssé, sajátunkká tegyünk, óhatatlanul együtt jár az idegen világnak való „hátat fordítással”. Az antropológus beszámolóin keresztül jelentéssel és tudással megrakodva maga mögött hagyja a másik kultúrát, hogy visszatérjen abba a kultúrába, amelyet talán nem is hagyott el igazán – az idegen, a Másik saját kultúránk megértésének eszközévé, vizsgálataink tárgyává degradálódik. Geertz kulturális hermeneutikáját etikai és episztemológiai problémák sokasága keretezi. A *Writing Culture* teoretikusai által megtett lépés: az etnográfiai tekintetnek a saját etnográfiai tevékenységére irányítása ezeknek a problémáknak a felismeréséből fakad.

³⁶ TYLER, i. m. 1991. 96.

Az antropológia antropológizálása (Rabinow) mindenekelőtt annak egy sajátos kulturális praxisként való átértelmezését eredményezi. Az antropológiai szöveg kulturális szöveggént történő olvasása az etnográfiai beszámolót konstituáló és korlátozó poétikai és politikai aspektusok, textuális és hatalmi mechanizmusok feltérképezésével kapcsolódik össze. Ezeknek a szempontoknak az előtérbe kerülése egyúttal az antropológia „hazatelepülését” jelenti, abban az értelemben, hogy az egzotikus, idegen kultúrák leírásainak elemzése a saját, nyugati kultúrát s annak tudáselőállítási folyamatait antropológizálja.³⁷ Az etnográfiai reprezentáció krízisének, illetve az emögött húzódó filozófiai diszkurzusnak a talapatáról az egyes etnográfusok azonban különböző utakon indulnak el. Egy részük annak kapcsán, hogyan állítható helyre az etnográfiai beszámolóban megszüntetett idegen kultúra mássága, hogyan oldhatóak föl az antropológiai beszámolóba „beleírt” szimbolikus és hatalmi egyenlőtlenségek, új műfajokkal s írásmódokkal kezd kísérletezni. Ezek a törekvések a dialogikus és reflexív antropológia megalapozásától³⁸ egészen az antropológiai költészetig terjednek.³⁹ Mások, mint például Clifford, Stocking vagy Manganaro az antropológiai szöveg-hagyományt s kánont vonják vizsgálatuk körébe, azokat a reprezentációs tradíciókat feltérképezendő, amelyeket az antropológia mindeddig kritikátlanul, mintegy adottságként alkalmazott az idegen kultúrák leírása során. De bármennyire eltérőnek tűnnek is ezek a kutatási irányok, mégis az irodalmi művek⁴⁰ vagy az irodalomelméleti modellek felé történő orientálódás – általános tendenciaként – mindenütt tetten érhető.⁴¹ Amellett, hogy az antropológusok saját szövegeikkel irodalmi minták alapján kísérleteznek, meghatározó az a kutatási irányzat, amely az antropológiai szövegeket irodalmi szövegekként olvassa, s irodalomelméleti nézőpontokból (is) vizsgálja azokat.

A retorikai fordulat teoretikusai mindenekelőtt azokat a transzformációkat elemzik az irodalomelméleti szempontok alkalmazásával, hogyan lesz az antropológus és a bennszülött közti nyelvi találkozásból, amely kulturális különbségekkel, hatalmi viszonyokkal és kölcsönös félreértésekkel telített egy, egyetlen szerző által megírt írásos beszámoló. Milyen poétikai és politikai folyamatok

³⁷ „Antropológizálnunk kell a Nyugatot: meg kell mutatnunk milyen egzotikus a valóságkonstitúciója...s, hogy az igazságra vonatkozó igényei társadalmi gyakorlatokkal fonódnak össze...” – PAUL RABINOW: *Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology.* = *Writing Culture.* 1986. 234–262. – ltt 241.

³⁸ DENNIS TEDLOCK: *Questions Concerning Dialogical Anthropology.* = *Journal of Anthropological Research* 43. 1987. 3. 325–344.; KEWIN DWYER: *Moroccan Dialogues.* Baltimore, 1982.

³⁹ Vö. *Reflections: The Anthropological Muse.* Szerk. *J. Ian Prattis.* Washington, 1986.; *Anthropological Poetics.* Szerk. *Ivan Brady.* Savage, 1991.

⁴⁰ Lásd a válogatásunkban szereplő Handler/ Segal írást, amely Jane Austen írásait etnográfia-ként olvasva azt az írásmódot vizsgálja, amelyet az író nő kulturális analízisei során alkalmaz.

⁴¹ Vö. FRANCESCO LORIGGIO: *Antropológia, irodalomelmélet és a modernitás tradíciói.* – Lásd a jelen számban.

irányítják, s korlátozzák az írást, s milyen textuális stratégiákat alkalmaz az antropológus, hogy szövegének valóság-hűségéről, hitelességéről és objektivitásáról meggyőzze olvasóit. A vizsgálódások ennek kapcsán a kulturális leírások három aspektusa körül csoportosulnak: (1) az antropológus alakjának megteremtése, (2) a saját és az idegen kultúrának az interpretáló Én és a kulturálisan koherens Másik dichotómiájában megtestesülő kettéválasztása és (3) az egységes kultúra képe. A továbbiakban az ezekkel kapcsolatos kutatásokat foglalom össze röviden.

Az antropológiai leírás hitelessége elsősorban nem az adatok sokaságával, a tényszerűséggel vagy az objektivitással áll összefüggésben, állítják Cliffordék, hanem azzal, hogy a szerző az írás aktusán keresztül el tudja hitetni, hogy a helyszínen járt, vagyis amit állít, az abból következik, hogy „áthatolt egy kultúrán,” OTT volt.⁴² A jelenlétnek a szöveg különböző szintjein történő közvetítése fontos szerepet játszik az antropológus autoritásának megalapozásában.⁴³ Ennek egyik klasszikus toposza, a megérkezés története, amelyben a kutató részletesen beszámol arról, hogyan érkezik meg az idegen kultúrába (a távolság leküzdése, az utazás, az egzotikus tájak), s a kezdeti tudatlanság, bizonytalanság állapotát hogyan váltja föl fokozatosan az idegen kultúra (és nyelv) egyre magabiztosabb ismerete.⁴⁴ A mindennapi élet aprólékos, mindenre kiterjedő leírásai bizonyítják, az antropológus részt vett az eseményekben, azokat a „saját szemével” látta. Ugyanakkor a szerző ezzel azt is állítja, hogy birtokában van azoknak a képességeknek, amelyek a terepmunka révén közvetlenül megismert idegen kulturális világ közvetítéséhez szükségesek.⁴⁵ Ráadásul a terepmunkával és a résztvevő megfigyeléssel összekapcsolódó tudományos eljárások garantálják megfigyeléseinek objektivitását és érdeknélküliségét. Crapanzano Geertz szövege kapcsán mutatott rá arra a narratív és retorikai eszközök révén bekövetkező váltásra, amely során a terepre megérkező antropológus hirtelen egy objektív elemző és mindentudó elbeszélő hangnak adja át helyét. A láthatatlanná válásnak ez a retorikai trükkje jól illeszkedik az etnográfiai tekintet koncepciójába. A meghatáro-

⁴² CLIFFORD GEERTZ: Jelen lenni: az antropológia és az írás helyszíne. = GEERTZ, i. m. 1994. 352–369.

⁴³ Az antropológiai autoritás textuális konstrukciójához lásd JAMES CLIFFORD: On Ethnographic Authority. = J. C.: The Predicament of Culture. 1988. 21–55.

⁴⁴ Az ún. „arrival story” elemzéséhez lásd MARY LOUISIE PRATT: Fieldwork in Common Places. = Writing Culture 1986. 27–51.; Az antropológus fejlődéstörténetéhez JAMES CLIFFORD: On Ethnographic Authority. – Vö. 43. jegyzet. S az egyik leghíresebb példa elemzése Crapanzanonál. Lásd a Helikon jelen számában.

⁴⁵ Clifford és Stocking egyaránt elemezték Malinowskinak azokat a narratív technikáit (pl. a „tanúja voltam” típusú kifejezéseken keresztül a szerzői részvétel dramatizálását), amelyek révén a terepmunkán gyűjtött szubjektív tapasztalatait objektív módon szerzett tényekként igyekezett olvasói elé tárni. GEORGE W. STOCKING, JR.: The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. = Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork. Szerk. George W. Stocking, Jr. Madison, 1983. 70–121.

zott perspektívával rendelkező antropológus-szubjektum – miután a jelenlétben alapuló autoritással kapcsolatos retorikai szerepét betöltötte – eltűnik a szövegből, hogy működésbe jöhessen az a „táj fölött elhelyezett kamera”, amely látva láttatja a látottakat.

Az antropológiai szöveg szerzőjének az antropológusról létrehozott szövegbéli konstrukciója felhatalmazza őt, hogy „az igazság és a valóság szállítójának” (Clifford) szerepében jelenhessen meg. Olyan személyként, aki a másik kultúrát interpretálhatja és reprezentálhatja, aki megmagyarázhatja a világot, s összerendezheti annak szövegeit. Ez a szerep – amelyet gyakran az irodalomkritikuséhoz hasonlítanak, aki a szöveg szerteágazó jelentéseit egyetlen koherens egészbe kényszeríti – elsősorban az olvasó felé irányul. Az etnográfiai reprezentációval foglalkozó munkák által felvetett, talán egyik legérdekesebb kérdés az antropológiai szöveg befogadására, a szerző–olvasó-viszonynak a szöveg szerveződését meghatározó aspektusaira vonatkozik. Crapanzano „árnyékdialógusnak” nevezi a szerző és az olvasó között létrejövő kommunikációt.⁴⁶ Ezzel egyrészt arra utal, hogy az olvasói elvárások beleíródnak az antropológiai szövegekbe (is), befolyásolják a kiinduló kérdésfeltevéseket, az írásmódot, a trópusok, a műfajok kiválasztását, továbbá meghatározzák azokat a kritériumokat, amelyek alapján egy szöveget objektívnek, hitelesnek, tudományosnak tartunk. Másrészt, a szerző–olvasó közti dialógus arra a tényleges dialógusra vet árnyékot, hogy a válogatásunkban szereplő másik Crapanzano-írást újra idevonjuk, amely eredendően az antropológus és a bennszülött között zajlik. A szerzőnek és az olvasónak a szövegen keresztül keletkező szimbolikus közössége kiszorítja az antropológus és a bennszülött kettősét. A terepmunka dialógusa a szövegben a saját kultúra és az idegen kultúra dichotómiájává transzformálódik, amelyben az „ők” csupán kidolgozottabbá és retorikailag meggyőzőbbé teszi a „mi”-t.

Jameson hívja fel a figyelmet arra, hogy a szerző és az olvasótábor közötti kapcsolat abban a „társadalmi szerződésben” is megnyilvánul, amely meghatározott tárgyhoz meghatározott beszédmódot rendel.⁴⁷ Az antropológus-szerző és az olvasója közti szerződés lelepleződése az etnográfiai pozícióját rendezi át azzal, hogy azokat sajátos, kulturálisan rögzített és történetileg változó konvenciók és irodalmi minták alapján szerveződő műfajjá minősíti át, vagyis kulturális létrehozottságukat hangsúlyozza. Cushman és Marcus 1982-ben íródott, nagy hatású esszéjükben az etnográfiai szöveghagyományt uraló monográfiát a realista regénnyel állítják párhuzamba.⁴⁸ Az etnográfiai realizmusnak elnevezett

⁴⁶ VINCENT CRAPANZANO: *On Dialogue. = The Interpretation of Dialogue.* Szerk. *Tullio Maranhao.* Chicago, 1990. 269–291.

⁴⁷ FREDERIC JAMESON: *The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act.* Ithaca, Cornell University Press 1981.

⁴⁸ GEORGE E. MARCUS–DICK CUSHMAN: *Ethnographies as Texts. = Annual Review of Anthropology* 1982. 11. 25–69.

írásmód mindenekelőtt abban a törekvésben ragadható meg, amely az adott kultúra vagy életmód teljes és koherens reprezentálására irányul. A kultúra zárt-ságát, homogenitását és ugyanakkor strukturált mivoltát azonban alapvetően a szöveg narratív struktúrája biztosítja. A földrajzi fekvéstől a valláson és a gazdaságon át a társadalmi felépítésig terjedő szerkezet s ennek elemei – a tudományos kánon által előírt tartalomjegyzékben megtestesülve – a kultúra részecskének és egészének egymáshoz való organikus viszonyát jelképezik.⁴⁹ A mindennapi életből kiemelt események és életközeli szituációk aprólékos leírásai pedig a kultúra realitásának illúzióját árasztják. Az antropológus a realista regény mindentudó elbeszélőjével analóg pozíciót foglal el. Objektivitásigényének megfelelően nincs nyíltan jelen a szövegben („a táj fölötti láthatatlan kamera”), de autoritását mégsem adja föl, sőt: ő határozza meg, melyek azok az események, amelyek „tipikusak” az adott kultúrát illetően, hol az a pont, ahonnan a riportszerű tudósítástól az általánosító konzekvenciák, az adatoktól a teória felé lehet lépni. Ez a lépés egybeesik az idegen kultúrától a saját felé fordulással, az egzotikusnak az ismert kategóriába való átfordításával. Clifford ebben az összefüggésben az etnográfiai beszámolókat a „különbözőség és a hasonlatosság fegyelmezett fikciónak” nevezi.⁵⁰ A különbség az idegen kultúrának a megfigyelő által tapasztalt másságára vonatkozik, amit azonban az etnográfia csak az ismert, s közösen birtokolt jelentések, szimbólumok és történetek háttére előtt tud elmesélni.⁵¹ Ez annak a realista tradíciónak a kritikája egyúttal, amely szerint az idegen valóság közvetlenül megragadható lenne. Clifford az etnográfiai allegóriáról írt elemzésében – a Paul de Man-féle allegóriakonceptióra támaszkodva – fejti ki, hogy az etnográfiai reprezentáció folyamatába eleve jelentésekkel teli történetek épülnek be. Az antropológus úgy hoz létre az idegen kultúrából egy koherens jelentésegéssé, hogy azt valamilyen átfogóbb, morális, ideológiai vagy akár történeti narratívába ágyazza.⁵² Az egzotikus kultúra gyakran az idő és a történelem sodrásából kiemelkedő „kulturális sziget”,⁵³ a nyugati társadalom számára vágyott paradicsomi állapotot allegorizálja, vagy éppen a saját történeti fejlődés egy korábbi fokozatát, a veszendőnek vélt múltat konzerválja. Az etnográfia az idegen kultúráról elmondott története nem *a* történet, hanem csak *egy* történet, amely az adott korszaknak a saját kultúráról elmondott domináns történetei között helyezkedik el.

⁴⁹ A rész és az egész etnográfiai retorikájához lásd még: ROBERT J. THORNTON: *The Rhetoric of Ethnographic Holism*. = *Cultural Anthropology* 3. 1988. 3. 285–303.

⁵⁰ JAMES CLIFFORD: *On the Ethnographic Allegory*. = *Writing Culture*. 1986. 101.

⁵¹ Az ismeretlen ismerőssé alakító narratívákhoz lásd EDWARD M. BRUNER: *Ethnography as Narrative*. = *The Anthropology of Experience*. Szerk. *Victor Turner–Edward M. Bruner*. Urbana, 1986. 139–155. [Magyarul előkészületben: *Az etnográfia mint narratíva*. Ford. *Vörös Miklós*. = *Narratívák* 3. Budapest, 1999.]

⁵² Vö. Crapanzano elemzését a megváltás, az életút allegóriáiról. – Lásd a jelen számban.

⁵³ JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Allegory*. = *Writing Culture* 1986. 113.

Az antropológus láthatatlanul, észrevétlenül szeretne közvetíteni a kultúrák között. E szándéka mögött az a feltételezés húzódik, hogy szövege az idegen kultúrát semleges tükrözi vissza, szavai áttetszőek. A kulturális leírások irodalomelméleti szempontokból történő faggatása azonban arra világít rá, hogy „a retorika éppen az a színtér, ahol a nyelv kulturális értelemben működik.”⁵⁴ Az antropológia – miközben etnográfiai pillantását saját praxisára s reprezentációs eljárásaira vetette – új terepként fedezte fel a saját kultúrát s annak retorikai eszközeit, trópusait, műfajait és narratíváit. Az antropológia retorikai fordulatából s „hazatelepüléséből” kínálkozik az irodalom és az irodalomtudomány antropológizálásának lehetősége. Hogyan olvassák és írják újra az irodalmi szövegek a kultúrát? Milyen szerepet játszanak a különböző írásmódok, narratív konvenciók kiformalódásában, s milyen mintákat kínálnak a különböző kulturális koncepciók megjelenítéséhez? Milyen szerepe van az imaginációnak a kulturális valóságok szerveződésében? Hogyan járulnak hozzá az irodalomtudomány által kidolgozott koncepciók – például a nemzeti irodalom építménye – a territoriális kultúrafogalomhoz? E néhány kiragadott s válaszra váró kérdés az irodalomtudomány és a kulturális antropológia további együttműködésének lehetőségével kecsegtet. E kooperáció itthoni kibontakozásának reményében válogat jelen számunk a két diszciplína között zajló, szerteágazó diszkurzus első eredményeiből.

⁵⁴ The New American Studies. Essays from Representations. Szerk. Philip Fischer. Berkeley, 1991. VI.

JAMES CLIFFORD

Bevezetés: Részleges igazságok

Az interdiszciplináris munkák, melyekről oly sokat beszélnek manapság, nem a már kialakult diszciplínákkal (melyek közül valójában egyik sem hajlandó lelépni a színről) akarnak konfrontálódni. Ahhoz, hogy valami interdiszciplinárisat csináljunk, nem elég kiválasztani egy „tárgyat” (témát) és köré rendezni két-három tudományt. Az interdiszciplinaritás abban áll, hogy új tárgyat hozunk létre, mely még nem tartozik senkihez.

Roland Barthes¹

Több asztalra lesz szükséged, mint gondolod.

Elenore Smith Bowen tanácsa
terepmunkásoknak²

Könyvünk borítóján Stephen Tyler – e kötet³ szerzőinek egyike – látható munka közben, Indiában, 1963-ban. A képen az etnográfus éppen elmélyülten ír – lejegyez valamit, amit éppen hall? kiegészíti valamelyik magyarázatát? feljegyez egy fontos megfigyelést? lejegyez egy verset? A hőségben nedves ruhadarabot szorít szemüvegével a fejéhez, ami eltakarja az arcát. Egyik adatközlője néz át a válla felett – unalommal? türelemmel? szórakozottan? A felvételen az etnográfus csak a kép szélén látszik – arctalanul, mintha ott sem lenne, csak egy kéz, amelyik ír. Ez bizony nem az antropológiai terepmunka szokványos ábrázolása. Inkább Margaret Mead képeihez vagyunk szokva, amelyeken lelkesen játszik gyerekekkel Manuson, vagy Bali szigetén falusiakat kérdezet. A résztvevő megfigyelés, az etnográfiai terepmunka klasszikus eleme kevés helyet hagy a szövegeknek. Mégis, Colin Turnbull valahol a mbuti pigmeusokról szóló beszámolójában elejti, hogy mindenhová magával cipelte írógépét – a dzsungel ösvényein, éjszakai éneklésekre, zsúfolt levélkunyhókba.

Bronislaw Malinowski *A nyugati pacifikum argonautái* című könyvében az etnográfusnak a kiriwi településen álló sátráról készült fényképe megkülönbözte-

¹ ROLAND BARTHES: *Jeunes Chercheurs*. = *La Bruissement de la Langue*. Paris, Le Seuil 1984. 97–103.

² ELEONORE SMITH BOWEN (Laura Bohannan): *Return to Laughter*. New York, Harper and Row 1954.

³ *A Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* című kötetéről van szó. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 1986. Clifford itt közölt írása e kötet bevezető szövege. – *A ford. megjegyz.*

tett helyet foglal el, a sátor belseje azonban nem tárul fel. Egy másik képen viszont Malinowski tudatosan pózolja örökítette meg magát, amint egy asztalnál ír. (A sátorajtó félre van húzva; ő profilból látszik, ül, míg néhány trobriandi szigetlakó odakinn áll, s a különös rituálét figyelik.) Ezt a nevezetes képet csak két évvel ezelőtt publikálták – ez azonban a mi korunkra jellemző, nem az övére.⁴ A munkát nem a résztvevő megfigyeléssel vagy kulturális szövegek értelmezésével, hanem írással, szövegek készítésével kezdjük. Az írás nem valami marginális vagy okkult dimenziója a terepmunkának, hanem központi jelentőségű mindabban, amit az antropológusok a terepen, és persze abban is, amit azt követően csinálnak. Az a tény, hogy ezt eddig senki nem írta le, és komolyan nem is vitatta, annak az ideológiának a tartósságát tükrözi, amely szerint a reprezentáció félreérthetetlen (*transparency*), a tapasztalat pedig közvetlen. Ez a felfogás az írást egyszerű metódussá redukálja: jó terepjegyzetek készítésére, pontos térképek rajzolására, az eredmények „kidolgozására”.

Az ebben a könyvben összegyűjtött esszék mellett érvelnek, hogy ez az ideológia bomlásnak indult. A kultúra szerintük egymással versengő kódokból és reprezentációkból áll; azt tételezik, hogy a poétikai és a politikai egymástól elválaszthatatlanok, hogy a tudomány a történelmi és a nyelvi folyamatok része, és nem azok fölött áll. E szövegek abból indulnak ki, hogy a tudományos és az irodalmi műfajok kölcsönösen áthatják egymást, és a kulturális leírások készítése tulajdonképpen kísérleti és etikai feladat. Azáltal, hogy a szöveg létrehozására és a retorikára koncentrálnak, megvilágítják a kulturális beszámoló mesterséges (*artificial*) és konstruált természetét. Megkérdőjelezzik az autoritás túlzó formáit, és a figyelmet az etnográfia történetileg kényes helyzetére (*predicament*) irányítják, arra a tényre, hogy az etnográfiát minduntalan azon kapják, nem reprezentálja, hanem kitalálja a kultúrát.⁵ [...] Az esszék többsége – miközben a textuális gyakorlatokkal foglalkozik – a szövegeken túlra, a hatalom, az ellenállás, az intézményes megszorítások és az innováció kontextusába nyúlik.

Az etnográfia tradíciója Hérodotosz és Montesquieu *Perzsa leveleinek* tradíciója. Ez a hagyomány minden formájában – akár távoli avagy közeli az – homályosnak és közvetettnek tűnik. Az ismerőst ismeretlenné, az egzotikust hétköznapivá teszi. Az etnográfia egyfajta átláthatóság mellett kötelezte el magát, amint azt Virginia Woolf is szorgalmazta: „Soha ne szűnjünk meg gondolkodni arról – mi az a ‚civilizáció’, amelyben élünk? Mik ezek a szertartások, és miért kell részt vennünk bennük? Mik ezek a foglalkozások, és miért kellene ezekkel pénzt ke-

⁴ BRONISLAW MALINOWSKI: *Argonauts of the Western Pacific*. New York, E. P. Dutton 1961. 17. – A fényképet 1983-ban publikálták először. *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*. (History of Anthropology 1.) Szerk. George W. Stocking, Jr. Madison, University of Wisconsin Press 1983. 101. – A kötetben számos más az etnográfiai írással kapcsolatos árulkodó jelenetet találunk.

⁵ ROY WAGNER: *The Invention of Culture*. Chicago, University of Chicago Press 1980.

resnünk? Röviden szólva, hová vezet bennünket az egyre növekvő műveltség?”⁶ Az etnográfia ténylegesen a jelentés hatalommal bíró rendszerei között helyezkedik el. Kérdései a civilizációk, a kultúrák, az osztályok, a fajok és a nemek közötti határookra irányulnak. Az etnográfia dekódol és újrakódol, a kollektív rend és különbözőség alapjairól, a kirekesztésről és a befogadásról beszél. Leírja a innováció és a strukturálás (*structuration*) folyamatait, miközben maga is része ezeknek a folyamatoknak.

Az etnográfia egy kialakulóban lévő interdiszciplináris jelenség. Autoritása és retorikája olyan más területekre is kiterjedt, ahol a „kultúra” leírása és kritikája ugyancsak problematikussá vált. Jelen könyv – noha a terepmunkával és annak szövegeivel indul – a kultúráról, a kultúra ellen és a kultúrában való írás átfogóbb gyakorlatával foglalkozik. Ez az elmosódott körvonalakkal bíró terület magában foglalja – hogy csak néhány nevet említsünk – a történeti etnográfiát (Emmanuel Le Roy Ladurie, Natalie Davis, Carlo Ginsburg), a kulturális poétikát (Stephen Greenblatt), a kultúrkritikát (Hayden White, Edward Said, Fredric Jameson), a rejtett tudás és a mindennapi gyakorlatok elemzését (Pierre Bourdieu, Michel de Certeau), az érzések hegemónikus struktúrájának kritikáját (Raymond Williams), a tudományos közösségek tanulmányozását (Thomas Kuhn nyomán), az egzotikus világok és a fantasztikus terek szemiotikáját (Tzvetan Todorov, Louis Marin) és mindazokat a kutatásokat, amelyek jelentésrendszerüket, vitatott tradíciókat és kulturális artefaktumokat tanulmányoznak. [...]

Az „irodalmi” megközelítések mostanában egyre nagyobb népszerűségnek örvendenek a humán tudományokon belül. Az antropológiában olyan nagyhatású szerzők, mint Clifford Geertz, Victor Turner, Mary Douglas, Claude Lévi-Strauss, Jean Duvignaud és Edmund Leach is érdeklődést mutattak az irodalom elmélete és gyakorlata iránt. Eléggé eltérő módon ugyan, de mégis mindannyian hozzájárultak a tudomány és a művészet közötti határok összemosásához. Ez azonban nem egészen új törekvés. Malinowski más szerzőkkel való azonosulásai (Conrad, Frazer) jól ismertek. Margaret Mead, Edward Sapir és Ruth Benedict egyszerre tekintették magukat antropológusnak és írónak. Párizsban a szürrealizmus és a professzionális etnográfia között rendszeres volt a nézetcsere és az alkotók ide-oda vándorlása. Az irodalom hatásai azonban egészen a legutóbbi időkig nem érték el a tudomány „kemény magvát”. Sapir és Benedict elrejtették saját költeményeiket Franz Boas elől. És bár az etnográfusokat – elsősorban azokat, akik különösen jól írnak – gyakran úgy tekintették, mint akikben egy regényíró veszett el, az a gondolat, hogy a kulturális reprezentációk irodalmi gyakorlatokkal vannak átítatva, csak az utóbbi időben merült fel e diszciplínán belül. Ennek ellenére, az antropológia – és különösen az etnográfia – „irodalmisága”

⁶ VIRGINIA WOOLF: *Three Guineas*. New York, Harcourt 1936. 62–63.

egyre inkább úgy jelenik meg, mint valami olyan, ami jóval több, semmint egyszerűen csak a jó íráskészség vagy az eredeti stílus kérdése.⁷ Az irodalmi eszközök – a metafora, a figuratív nyelv, a narratíva – befolyásolják a kulturális jelenségek megörökítésének módját, az első lejegyzett „megfigyelésektől” az elkészült kötetig, egészen addig a pontig, amikor is ezek a leírások az olvasás meghatározott aktusában „értelmet nyernek”.⁸

Már régen megállapították, hogy a tudományos antropológia is „művészet”, illetve hogy az etnográfiai irodalmi minőségekkel rendelkeznek. Gyakorta halljuk, hogy egy szerző stílusosan ír, s egyes leírások élénkek és meggyőzőek (ezek szerint nem minden pontos leírás meggyőző?). Egy munkának evokatív erőt vagy művészi megszerkesztettséget is tulajdonítanak a ténszerűségein túl: az expresszív retorikai funkciókat azonban dekorációként fogják föl, vagy olyasminek tekintik, amelynek segítségével egy objektív elemzést vagy leírást hatásosabban lehet prezentálni. Így a tények – legalábbis elvileg – szétválaszthatók azoktól az eszközöktől, amelyekeken keresztül kommunikálják azokat. Az etnográfia irodalmi vagy retorikai dimenzióit azonban tovább már nem lehet ilyen egyszerűen katalogizálni, azok ugyanis a kultúra kutatásának minden szintjén tetten érhetők. Sőt, az „antropológiának” mint tudománynak az „irodalmi” megközelítése önmagában is félrevezető gondolat.

[...] A tudományág definíciója szerint – aminek vélhetően Boas volt az utolsó mestere – az antropológia a fizikai (biológiai) antropológia, az archeológia, a kulturális (szociál)antropológia és a nyelvészet négy nagy területét foglalja magá-

⁷ Íme egy lista – a teljesség igénye nélkül – azokról a munkákról, melyek az „irodalminak” az antropológiában való megjelenésével foglalkoznak (jelen kötet szerzőit nem jelöljük): JAMES BOON: *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition*. New York, 1972.; UÓ: *The Anthropological Romance of Bali, 1597–1972*. Cambridge, 1977.; UÓ: *Other Tribes Other Scribes*. Ithaca, 1982.; CLIFFORD GEERTZ: *The Interpretation of Culture*. New York, 1973.; UÓ: *Works and Lives: The Anthropologist as Author (Lectures delivered at Stanford University, Spring 1983.)*; VICTOR TURNER: *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, 1974.; UÓ: *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Ithaca, 1975.; JAMES FERNANDEZ: *The Mission of Metaphor in Expressive Culture*. = *Current Anthropology* 1974. 15. 119–145.; STANLEY DIAMOND: *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*. New York, 1974.; JEAN DUVIGNAUD: *Change at Shebika: Report from a North African Village*. New York, 1970.; UÓ: *La Langage perdu: Essai sur la différence anthropologique*. Párizs, 1973.; JEANNE FAVRET-SAADA: *Deadly Words: Witchcraft in the Bocage*. London, 1980.; UÓ–JOSÉE CONTRERAS: *Corps pour corps: Enquete sur la sorcellerie dans le bocage*. Párizs, 1981.; JEAN-PAUL DUMONT: *The Headman and I*. Austin, 1978.; DENNIS TEDLOCK: *The Spoken World and the Work of Interpretation*. Philadelphia, 1983.; STEVEN WEBSTER: *Dialogue and Fiction in Ethnography*. *Dialectical Anthropology* 1982. 7. 91–114.; ROBERT J. THORNTON: *Narrative Ethnography in Africa, 1850–1920*. = *Man* 1983. 18. 502–520.

⁸ Lásd az „előre megformált” (*pre-figured*) valóságok tropológiai elméletéről HAYDEN WHITE: *Metahistory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1973.; UÓ: *Tropics of Discourse*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1978. – Továbbá a tudományos tevékenység mint „beírás” (*inscription*) nézetéről BRUNO LATOUR–STEVE WOOLGAR: *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills, Sage 1979.

ban. Kevesen tudnának viszont komolyan amellett érvelni, hogy e területek egy-
 séges megközelítéssel, esetleg tárggyal rendelkeznek, noha ez az álom – az intéz-
 ményi felépítésnek köszönhetően – kitartóan él tovább. E kötet esszéi, miközben
 a szövegkritika, a kultúrtörténet, a szemiotika, a hermeneutikai filozófia és a pszi-
 choanalízis közelmúltbeli fejleményeire támaszkodnak, egy új teret hódítanak
 meg, azt, amit az „Ember” egy egész diszciplínát jellemző teleologikus eszméjé-
 nek a dezintegrációja nyitott meg. Néhány évvel ezelőtt egy metszően szellemes
 esszében Rodney Needham azokat az elméleti inkoherenciákat, összegubancoló-
 dott gyökereket, össze nem illő társakat és egymástól eltávolodó szakterületeket
 vizsgálta, amelyek látszólag az akadémiai antropológia dezintegrációjához ve-
 zettek. Iróniával fűszerezett közönyösséggel azt sugallta, hogy e diszciplínát
 hamarosan a szomszédos tudományterületek fogják maguk között felosztani. Az
 antropológia jelenlegi formáját illetően „ezerszínű metamorfózison” megy majd
 keresztül.⁹ Az itt olvasható írások részei ennek a metamorfózisnak.

De amennyiben ezeket a szövegek posztantropológiaiak, annyiban posztirodal-
 miak is. Michel Foucault, Michel de Certeau és Terry Eagleton¹⁰ hívták fel arra a
 figyelmet, hogy az „irodalom” maga is egy átmeneti kategória. A XVII. századtól
 kezdődően – állítják – a nyugati tudományosság kizárt bizonyos kifejezésmódo-
 kat saját elfogadott repertoárjából: a retorikát (a „tisztá” (*plain*), transzparens
 szignifikáció nevében), a fikciót (a tények nevében) és a szubjektivitást (az objek-
 tivitás nevében). Ezek a tudományból kirekesztett entitások aztán átkerültek az
 „irodalom” kategóriájába. Az irodalmi szövegeket metaforikusnak és allegori-
 kusnak tekintették, olyannak, amelyeket inkább az invenció és nem annyira a
 megfigyelt tények szabnak meg, illetve amelyek széles teret engednek az érzel-
 meknek, a spekulációknak és szerzőik szubjektív „génuszának”. De Certeau
 megjegyzi, hogy az irodalmi nyelv fikcióit tudományos szempontból elítélték (és
 esztétikailag értékelték), lévén hogy azok mellőzik a természettudományokra és
 a professzionális történetírásra jellemző egyértelmű beszámolóok „egyszólamúsá-
 gát” (*univocity*). Ebben a megközelítésben az irodalom és a fikció diszkurzusa
 eredendően bizonytalan: „a jelentés rétegzettségére játszik; elmesél valamit azért,
 hogy valójában valami mást mondjon el; egy olyan nyelv segítségével jeleníti
 meg önmagát, amelyből aztán folyamatosan pontosan körül nem írható, ellenő-
 rizhetetlen jelentések vezethetők le.”¹¹ Ez a diszkurzus, amelyet több-kevesebb
 sikerrel újra és újra száműznek a tudomány területéről, gyógyíthatatlanul figu-

⁹ RODNEY NEEDHAM: *The Future of Anthropology: Disintegration or Metamorphosis?* = *Anniversary Contributions to Anthropology*. Leiden, 1970. 34–47. Itt 46.

¹⁰ MICHEL FOUCAULT: *The Order of Things*. New York, Vintage 1973.; MICHEL DE CERTEAU: *History: Ethics, Science, and Fiction*. = *Social Science as Moral Inquiry*. Szerk. *Norma Hahn–Robert Bellah–Paul Rabinow–William Sullivan*. New York, Columbia University Press 1983. 173–209.; TERRY EAGLETON: *Literary Theory*. Oxford, Oxford University Press 1983.

¹¹ DE CERTEAU, i. m. 1983. 128.

ratív és sokjelentésű (*polysemous*). (Ha hatása nyilvánvalóvá válik, a tudományos szöveg nyomban „irodalminak” tűnik: túl sok metaforát használ, a stílusra, az evokációra és hasonlókra hagyatkozik.)¹²

A XIX. századra az irodalom polgári intézménnyé vált, amely szoros kapcsolatban állt a „kultúrával” és a „művészettel”. Raymond Williams mutatta ki,¹³ hogy ez a speciális, kifinomult érzékenység miképpen funkcionált egyfajta fellebbviteli bíróságként, s milyen válaszokat adott az ipari, illetve az osztálytársadalom kifecamodásaira és vulgaritására. Az irodalom és a művészet a nem haszonelvű, „magasabb” értékek megőrzésének és fenntartásának szférájaként működött. Egyidejűleg azonban ezek voltak azok a területek, ahol avantgarde határátlépésekkel kísérletezni lehetett. Ebben a megvilágításban nézve, a művészet és a kultúra ideológiai formációinak nincs esszenciális és örökérvényű státuszuk. Ezek inkább az „irodalom” speciális retorikáihoz hasonlóan változóak és vitathatóak. [...]

Az etnográfiai írás legalább hatféle módon meghatározott: (1) kontextuálisan (egy jelentésteli társadalmi milióból származik, amelyet azonban egyúttal létre is hoz); (2) retorikailag (kifejezési konvenciókat használ, amelyek őt ugyancsak használják); (3) intézményileg (az etnográfus bizonyos tradíciókon, tudományterületeken belül, meghatározott közönségnek, illetve azok ellenében ír); (4) műfajilag (az etnográfia általában jól megkülönböztethető egy regénytől vagy egy útleírástól); (5) politikailag (a kulturális valóságok reprezentálásához kötődő autoritás nem egyenlő mértékben oszlik meg, és alkalmanként megkérdőjelezhető); (6) történetileg (a fenti konvenciók és korlátozások mindegyike változó). Ezek azok a determinációk, amelyek a koherens etnográfiai fikciók megírását befolyásolják.

Ha az etnográfiát fikciónak nevezzük, az azonnal kiváltja az empiristák dühét. Az újabb szövegelméleti felfogásban azonban ez a szó elveszítette azt a konnotációját, amely a hamisságra, illetve az igazság egyszerű ellentétére utalt. Ehelyett inkább a kulturális és a történeti igazságok részlegességére figyelmeztet, s azt mutatja meg, hogy ezek az igazságok mennyire rendszerszerűek és kirekesztőek. Az etnográfiai írásokat tulajdonképpen abban az értelemben nevezhetjük fikciónak, hogy „megcsináltak”, „megformáltak” (*fashioned*), tehát a szó latin gyökerének – *fingere* – értelmében. A „csinált” (*making*) jelentés megőrzése mellett azonban fontos a kitalált (*making up*), a ténylegesen nem létező dolgok kitalálásának aspektusa is. (A *fingere* bizonyos használatban implikálja a hamisság

¹² „Felvethető, hogy a *figuratív stílus* (*figurative style*) nem az egyetlen stílus, sőt poétikai stílus, és a retorika ismer valamit, amit *egyszerű* (*simple*) stílusnak neveznek. Itt azonban valójában csak egy kevésbé vagy inkább, egyszerűbben díszített stílusról van szó, amelynek – a lírához és az epikához hasonlóan – megvannak a saját speciális elemei (*figures*). Olyan stílus nem létezik, amelyből ezek az elemek a szó szoros értelmében hiányoznak” – írja GÉRARD GENETTE (*Figures of Literary Discourse*. New York, Columbia University Press 1982. 47.)

¹³ RAYMOND WILLIAMS: *Culture and Society: 1780–1950*. New York, Harper and Row 1966.

egy bizonyos mértékét.) Az interpretatív társadalomtudósok az utóbbi időben a jó etnográfákat „igaz fikcióknak” tekintik, de általában elhalványítják ezt az oximoront, mikor arra a banális állításra redukálják, hogy minden igazság konstruált. [...] Az etnográfiai szövegek készítője (de miért csak egy?) nem tudja megkerülni azokat a szóképeket, alakzatokat és allegóriákat, amelyek szelektálják és formálják az általuk lefordított jelentéseket. Ebből a szemszögből – mely inkább nietschei, semmint realista vagy hermeneutikai – bármely konstruált igazság lehetővé válik a kirekesztés és a retorika hatalommal bíró (*powerful*) „hazugságainak” segítségével. Még a legjobb etnográfiai szövegek is – komoly, igaz fikciók – egyfajta rendszerei vagy ökonómiái az igazságnak. A hatalom és a történelem átüt rajtuk, olyannyira, hogy azt a szerző sem tudja teljes mértékben ellenőrzése alatt tartani.

Az etnográfiai igazságok így önmagukban véve részlegesek (*inherently partial*) – elkötelezettek és nem teljesek. Ezt a kijelentést ma már sokszor hallani – akár csak ennek visszautasítását azok részéről, akik félnek attól, hogy az igazolhatóság világos kritériumai esetleg összeomlanak. Ha azonban egyszer elfogadják és beépítik az etnográfiaiba a részlegesség kérlelhetetlen tudatát, akkor ez a reprezentációs gyakorlat egyik forrásává válhat. Richard Price egy 1983-ban megjelent munkája, a *First-Time: the Historical Vision of an Afro-American People* jól példázza ezt a tudatos és megfontolt részlegességet (*partiality*). Price újra számba veszi a Surinamon élő szaramakák között végzett terepmunkájának különleges körülményeit. Értesülünk a kutatás külső és személyes jellegű korlátairól, megismerjük az egyes informátorokat és azt, hogy miképpen készült el a végleges írott mű. [...] A *First-Time* azt bizonyítja, hogy a politikai és az episztemológiai tudatosság nem vezet szükségszerűen az etnográfia abszorpciójához vagy ahhoz a következtetéshez, hogy lehetetlen bármit is bizonyossággal tudni más emberekről. Inkább annak konkrét megértésében segít, hogy a Price által bemutatott szaramaka mese miért tanítja azt, hogy „a tudás hatalom, és hogy az embernek sosem szabad mindent elárulnia abból, amit tud”.¹⁴

A felfedés és a titokzatosság összetett technikája irányítja azt az alapvető tudással (*First-Time knowledge*) kapcsolatos kommunikációt, amelyre ennek a társadalomnak a XVIII. században a túlélésért folytatott rendkívüli küzdelmében szüksége volt. Az idősebb férfiak a szándékos frusztrálás, a kitérők és az elhallgatás technikáinak alkalmazásával hagyományozzák fiatalabb rokonaikra történeti tudásukat, leggyakrabban a hajnali órákban, a kakas kukorékolása előtt. Az ellipszisek, az elrejtés és a részleges felfedések azonban ugyanúgy meghatározzák az etnográfia, mint a történetek generációk közti átadását. Price-nak el kell fogadnia azt a paradox tény, hogy „a szaramaka narratíva (beleértve azokat is,

¹⁴ RICHARD PRICE: *First Time: The Historical Vision of an Afro-American People*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1983.

amelyeket kakas kukorékoláskor mondanak, azzal az állítólagos céllal, hogy tudást közvetítsenek) legnagyobb részét elhagyja annak, amit a beszélő a kérdéses eseményről valójában tud. Az ember tudásának ugyanis csak apró részletekben szabad gyarapodnia, így az élet bármely aspektusáról szándékosan csak annyit árulnak el, ami mindössze egy kicsivel több annál, amennyit a hallgató – a beszélő feltételezése szerint – már amúgy is tud.”¹⁵

Hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy a *First-Time* keretében átadott tudásnak nincs „teljes” korpusza, hogy mindenki – leginkább az ott vendégeskedő etnográfus – csak hatalmi viszonyokkal átszőtt esetleges találkozások bizonytalan kimenetelű sorozatán keresztül ismerheti meg e tudást. „Elfogadott dolog, hogy a különböző szaramaka történészeknek más és más verziójuk van valamiről, és pusztán a hallgatótól függ, hogy olyan verziót állítson össze ezekből, melyet ő maga – abban a pillanatban – elfogad.”¹⁶ Bár Price – az írás eszközével felfegyverezett lelkiismeretes terepmunkás és történész – összeállított egy olyan szöveget, amely meghaladja azt, amit az egyének tudnak és elmondanak, az mégis „csak a jéghegy csúcsa ahhoz képest, amit a szaramakák *kollektíve* megőriznek a *First-Time*-ről.”¹⁷

A titkos és csak szóban élő tudás írásos archívumban való rögzítése etikai kérdéseket is felvet, és Price nyíltan viaskodik is ezekkel. Erre adott válaszában része az is, hogy saját beszámolójának teljességét (de nem komolyságát) egy fragmentumok sorozatából álló könyv kiadásával ássa alá. A cél nem az, hogy sajnálatos fehér foltokat mutassunk meg a XVIII. századi szaramaka életről szóló tudásunkban, hanem sokkal inkább az, hogy nyilvánvalóvá tegyük a tudás lényegileg tökéletlen formáját, amely miközben ismereteink lyukait kitölti, folyamatosan újabbakat hoz létre. Bár Price-tól nem állt messze a vágy, hogy egy teljes etnográfiai vagy történelmi írást, hogy az „egész életmódot” bemutassa, a részlegesség üzenete a *First-Time* minden részében érezhető.

Az etnográfusok egyre jobban hasonlítanak ahhoz az egyszeri Cree törzsbeli vadászhoz, aki (a történet szerint) elment Montrealba, hogy a bíróságon tanúként mondja el vadászterületeinek sorsát a James-öbölben építendő, új vízierőmű tervével kapcsolatban. Elbeszélte, hogyan él, de amikor esküt kellett volna tennie, vonakodni kezdett: „Nem vagyok biztos abban, hogy el tudom mondani az igazat.... Csak azt mondhatom, amit tudok.”

Nem árt észben tartanunk, hogy a tanú igen ügyesen beszélt a hatalom egy meghatározó kontextusában. Michel Leiris *L'Ethnographie devant le colonialisme* című korai, 1950-ben (de miért ilyen későn) megjelent esszéje óta, az antropológiának saját határain belül is számolnia kell a történelmi determináció és a politikai

¹⁵ I. m. 10.

¹⁶ I. m. 28.

¹⁷ I. m. 25.

konfliktusok problémájával. Az 1950 és '60 közti gyors évtized tanúja volt annak, ahogy a gyarmatbirodalmak felbomlása széles körű programmá, ha ugyan nem befejezett ténnyé vált. Georges Balandier „*situation coloniale*”-je hirtelen láthatóvá vált.¹⁸ Ettől kezdve az imperializmus formális és informális viszonyai már nem azok az elfogadott játékszabályok voltak, amelyeket apránként meg lehetne reformálni, vagy különféle módokon, az ironia segítségével távolságot lehetne tartani tőlük. Az állandósult hatalmi egyenlőtlenségek világosan behatárolták az etnográfiai gyakorlatot. Ezt a „helyzetet” legelőször Franciaországban érezték át, nagy részben a vietnami és az algériai konfliktus miatt, illetve a fekete értelmiségiek és költők, etnográfiai értelemben öntudatos csoportjának írásain, az Aimé Césaire, Léopold Senghor, René Ménil és Léon Damas fémjelezte *négritude*-mozgalmon keresztül. A *Présence Africaine* sajtósági fórumot kínált az olyan írók és társadalomtudósok közötti együttműködés számára, mint Balandier, Leiris, Marcel Griaule, Edmond Ortigues és Paul Rivet. Más országokban a *crise de conscience* valamivel később köszöntött be. Gondolhatunk Jacques Maquet nagyhatású *Objectivity in Anthropology*¹⁹ című esszéjére, Dell Hymes *Reinventing Anthropology* című művére, Stanley Diamond, Bob Scholte, Gérard Leclerc munkáira és különösen Talal Asad sok tisztázó vitát ösztönző *Anthropology and the Colonial Encounter* című válogatására.²⁰

Az átlagember képzeletében az etnográfus a megértő és autoritással rendelkező megfigyelőből (legjobban talán Margaret Mead testesítette meg ezt a típust) egy nem túlságosan hízelgő alakká változott, amelyet *Custer Died for Your Sins* című művében Vine Deloria mutatott be. Ez a negatív portré időnként karikatúrává merevedik – azt az ambiciózus társadalomtudóst mutatva, aki a törzsi tudást megszerelve elszel el és semmit sem ad cserébe, elnagyolt képekkel ír le kifinomult népeket vagy (a legutóbbi időkben) ügyes informátorok balekjává válik. Az etnográfiai munka valójában csapdába került a szűnni nem akaró és változó hatalmi egyenlőtlenségek világában, amiből, úgy tűnik, továbbra sem tud kikeveredni, hiszen még mindig törvényesíti a hatalmi viszonyokat. Funkciói azonban ezeken a viszonyokon belül összetettek, gyakran ambivalensek, amiben benne rejlik a hegémóniaellenesség is.

A világ számos részén ma újra íródnak a szabályok az etnográfia számára. A bennszülött amerikai kultúrát tanulmányozó kívülálló számíthat arra, hogy ku-

¹⁸ GEORGES BALANDIER: *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*. Párizs, 1955.

¹⁹ *Current Anthropology* 1964. 5. 47–55.

²⁰ BOB SCHOLTE: *Discontents in Anthropology*. = *Social Research* 38. 1971. 4. 777–807.; UÓ: *Toward a Reflexive and Critical Anthropology*. = *Reinventing Anthropology*. Szerk. Dell Hymes. New York, Pantheon 1972. 430–457.; UÓ: *Critical Anthropology Since Its Reinvention*. *Anthropology and Humanism Quarterly* 1978. 3. 4–17.; *Anthropology and the Colonial Encounter*. Szerk. Talal Asad. London, Ithaca Press 1973.; RAYMOND FIRTH et al.: *Anthropological Research in British Colonies: Some Personal Accounts*. = *Anthropological Forum* 4. 1977. 2.

tatásának folytatása esetleg attól függ, hajlandó-e tanúskodni egy valamely földterületért folyó pereskedésben. A bennszülött önkormányzatok jó néhány, a terepmunkával kapcsolatos formális szigorítást is életbe léptettek mind helyi, mind nemzeti szinten. Ez pedig megszabja, hogy mit lehet, és különösen, hogy mit nem lehet elmondani egy adott népcsoportról. Egy új szereplő – a „bennszülött etnográfus” – is megjelent a színen.²¹ A saját kultúráját tanulmányozó ember új látásmódot és a megértés új mélységeit kínálja fel. Beszámolóik sajátos legitimitációval és korlátozottsággal bírnak. Az etnográfiai praxis számára íródott, különféle poszt- és neokolonialista szabályok azonban nem szükségszerűen segítik elő a „jobb” kulturális beszámolókat. A jó beszámoló megítélésének mércéje sosem volt egyértelműen rögzítve, és ma is folyamatosan változik. Az ideológiai változások, szabálmódosulások és kompromisszumok révén azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a különböző történeti ráhatások nyomán megkezdődött az antropológia saját „tárgyához” való viszonyulásának újratárgyalása. Az antropológia már nem beszél magától értetődő autoritással azok nevében („primitívek”, „írásbeliség előttiék”, „történelem nélküliek”), akikről azt gondolták, hogy nem tudnak magukért szólni. Napjainkban egyre problematikusabb egyes csoportokat egy speciális – szinte mindig az elmúlt vagy éppen elmúló – időbe elkülöníteni, és úgy jeleníteni meg őket, mintha nem lennének részei a jelenlegi világrendszernek, amely az etnográfussal együtt azonban őket is magában foglalja. A „kultúrák” nem változatlan állóképek. Azok a kísérletek, amelyek mégis ilyennek akarják mutatni őket, mindig túlegyszerűsítésekkel, kirekesztéssel, a kutatás időbeni spektrumának önkényes megválasztásával dolgoznak, egy sajátos én–másik-viszonyt (*self–other relation*) hoznak létre, és a hatalmi viszonyról alkudoznak.

A gyarmatosítás háború utáni kritikáját, amely megkérdőjelezte a „nyugat” más társadalmak reprezentálásával kapcsolatos képességét, csak felerősítette az a fontos folyamat, mely magának a reprezentációnak a határait igyekezett teoretizálni. Itt most nincs mód annak a sokoldalú kritikának a megfelelő elemzésére, amit Vico a kultúrtörténet „komoly költeményének” nevezett. Az elméleti álláspontok gombamódra szaporodtak: „hermeneutika”, „strukturizmus”, „mentalitástörténet”, „neo-marxizmus”, „genealógia”, „posztstrukturizmus”, „pragmatizmus” és persze „alternatív episztemológiák” áradata – feminista, etnikai és nem nyugati megközelítések. A gyakran fel nem ismert lényeg ezekkel kapcsolatban az, hogy folyamatosan kritizálták a nyugatnak ezt a leginkább önbizalommal teli jellegzetes diszkurzusát. Ez a kritikai hozzáállás számos különböző filozófia mélyén ott található. Például az a mód, ahogyan Jacques Derrida a logocentrizmust a görögöktől Freudig elemezte; vagy Walter J. Ong ettől meg-

²¹ *Indigenous Anthropology in Non-Western Countries*. Szerk. *Hussein Fahim*. Durham, Carolina Academic Press 1982.; *EMIKO OHNUKI-TIERNEY: Native Anthropologists. = American Ethnologist* 11. 1984. 3. 584–586.

hetősen eltérő diagnózisa az írásbeliség következményeiről, egyformán vissza-utasítja azt az intézményesített módszert, amelynek segítségével az emberiség egy nagy csoportja egy évezreden keresztül konstruálta saját világát. A gondolkozás hegemónikus formáinak új, történeti szempontú tanulmányozásában (a marxizmus, az Annales-iskola, Foucault követői), valamint a szövegkritika legújabb formáiban (szemiotika, reader response elméletek, posztstrukturalizmus) közös az a meggyőződés, hogy mindaz, ami a történelemben, a társadalomtudományokban, a művészetekben, sőt még a hétköznapi józan észben is mint „valós” jelenik meg, az mindig elemezhető a társadalmi kódok és konvenciók korlátozó és expresszív halmazaként. A hermeneutikai filozófia különböző irányzatai, Wilhelm Diltheytől és Paul Ricoeurtól Heideggerig, egyaránt arra emlékeztetnek bennünket, hogy a legegyszerűbb kulturális találkozások is intentionális alkotások [*intentional creations*], amelyeket maguk az értelmezők hoznak folyamatosan létre azon a másikon keresztül, akit tanulmányoznak. A „nyelv” XX. századi tudományai Ferdinand de Saussure-tól és Roman Jakobsontól Benjamin Lee Whorfig, Sapirig és Wittgensteinig kikerülhetetlenné tették azokat a rendszerelvű és szituacionális nyelvi struktúrákat, amelyek a valóság minden reprezentációját meghatározzák. Végül pedig itt van a retorika tanulmányozása, amely egy évezreden át az európai oktatás alapköve volt, s most visszatérve újra fontos helyet foglal el számos tudományterületen belül, így téve lehetővé a konvencionális kifejezésmódok részletekbe menő tanulmányozását. A szemiotikával és a diszkurzusanalízissel együtt az új retorika azzal foglalkozik, amit Kenneth Burke „a helyzetek irányítására szolgáló stratégiáknak” nevezett.²² Ez nem annyira azzal kapcsolatos, hogy miképpen beszéljünk helyesen, mint inkább azzal, hogy egyáltalában hogyan beszéljünk és hogyan cselekedjünk értelmesen a nyilvános kulturális szimbólumok világában.

Ennek a kritikának a hatása mostanában kezd érzékelhetővé válni abban a módban, ahogyan az etnográfia saját fejlődését érzékeli. Történelmek, amelyeket eddig senki nem vett tudomásul, kezdenek megszokottá válni. Az új történetírás nem a mai tudomány felfedezéseinek bemutatására törekszik (a kultúra eredetének koncepciója és így tovább); gyanakvó az intellektuális elődök lefokozásával vagy az azok melletti kiállításokkal szemben, ha ez pusztán egy adott paradigma igazolásának érdekében történik.²³ Az új történetírás az antropológiai eszméket helyi gyakorlatokba ágyazott és intézményes korlátok közé szorított gondolatokként, kulturális problémák feltételes és gyakorta „politikai” jellegű megoldásaként kezeli. Ez a megközelítés a tudományt társadalmi folyamatnak tekinti. Hangsúlyozza a múlt- és jelenbeli gyakorlatok történeti diszkontinuitását, csak-

²² KENNETH BURKE: *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, University of California Press 1969. 3.

²³ Az utóbbi megközelítést lásd MARVIN HARRIS: *The Rise of Anthropological Theory*. New York, Crowell 1968.; EDWARD E. EVANS-PRITCHARD: *A History of Anthropological Thought*. London, Faber and Faber 1981.

úgy, mint azok folyamatosságát, valamint – anélkül, hogy a jelenlegi tudást is ideiglenesnek tekintené – azt a tényt, hogy ezek mindig mozgásban vannak. A tudományos diszciplínák autoritása az ilyen típusú történeti megközelítésekben mindig a hatalom és a retorika kijelentésein keresztül közvetítődik.²⁴

Az antropológia politikai/elméleti kritikájának egy másik vonatkozása a „vizualizmust” utasítja vissza. Többek között Ong²⁵ tanulmányozta az érzékek hierarchikus elrendezésének különböző módjait az egyes kultúrákban és korszakokban. Ő azt állítja, hogy a látás a nyugati kultúrákban domináns szerepre tett szert a hangokkal, az érintésekkel, a szaglással és az ízleléssel szemben. (Mary Pratt figyelte meg, hogy míg az útleírásokban igen gyakoriak a különféle illatokra és szagokra vonatkozó megjegyzések, addig az etnográfiai irodalomból gyakorlatilag teljességgel hiányoznak.)²⁶ Az antropológiai kutatás legalapvetőbb metaforái, mint például a résztvevő megfigyelés, az adatgyűjtés és a kulturális leírás, mind külső nézőpontot feltételeznek – néznek, objektívvá tesznek (*objectifying*), vagy pontosabban fogalmazva „olvasnak” egy adott valóságot. Johannes Fabian Ong munkáját felhasználva kritizálta az etnográfiát, s megmutatta, milyen következményekkel járt, hogy a kulturális tényeket mint megfigyelhetőt, és nem mint hallható, mint egy párbeszéd során kialakuló vagy mint a kutatás során ártírtat kezelték.²⁷ Frances Yatest követve²⁸ Fabian arra mutat rá, hogy a nyugati világban a

²⁴ Kizárom ebből a kategóriából az „antropológiai” eszméinek különféle történeti áttekintéseit, amelyek elkerülhetetlenül Whig lelkületűek. Beleértem viszont George Stocking erős historicizmusát, amelynek hatása mindig megkérdőjelezi az intézményi genealógiákat (Arnold, Tylor, and the Uses of Invention. = Race, Culture, and Evolution. New York, Free Press 1968. 69–90.). TERRY CLARK munkái a társadalomtudományok intézményesüléséről (Prophets and Patrons: The French University and the Emergence of the Social Sciences. Cambridge, Harvard University Press 1973.) és FOUCAULT írásai a „diszkurzív formációk” szociopolitikai konstituálódásáról (i. m., 1973.) az általam jelzett irányba mutatnak. Lásd még: HARTOG (Le Miroir d’Hérodote. Párizs, 1980.), DUCHET (Anthropologie et histoire au siècle des lumières. Párizs, 1971.), DE CERTAU munkái (Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of Lafitau. = Yale French Studies 1980. 59. 37–64.), BOON (i. m., 1982.), RUPP-EISENREICH (Histoires de l’anthropologie: XVI–XIX siècles. Párizs, 1984.) és a History of Anthropology évente megjelenő kötetei, amelyeket STOCKING szerkeszt, akinek megközelítése jóval túlmegegy az eszmék és az elméletek történetén. Egy hasonló megközelítés található a tudományelmélet társadalomtudományi vizsgálatának utóbbi időben megjelent munkáiban: például KNORR-CETINA (The Manufacture of Knowledge. Oxford, Pergamon Press 1981.), LATOUR (Les Microbes: Guerre et paix, suivi des irréductions. Párizs, 1984.), KNORR-CETINA–MULKAY (Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science. Beverly Hills, Sage 1983.).

²⁵ WALTER J. ONG: The Presence of the Word. New Hawen, Yale University Press 1967.; Uő: Interfaces of the Word. Ithaca, Cornell University Press 1977.

²⁶ Pratt megjegyzése a Santa Fében rendezett szemináriumon. Azt, hogy a hangoknak eddig viszonylag kevés figyelmet szenteltek, az utóbbi idők etnográfiája megkísérli korrigálni (Vö. STEVEN FELD: Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia, 1982.). Példaként egy olyan munkára, amely általában figyel a szenzoros érzékletekre, lásd PAUL STOLLER: Sound in Songhay Cultural Experience. = American Ethnologist 12. 1984. 3. 91–112.

²⁷ JOHANNES FABIAN: Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York, Columbia University Press 1983.

taxonomikus képzelet erősen vizuális jellegű, és a kultúrákat úgy tekinti, mintha azok az emlékezet színházai vagy térbeni elrendeződések lennének.

Egy ide kapcsolódó, az „orientalizmussal” vitatkozó írásában Edward Said azokat az állandósult szóképeket elemezte, amelyekkel az európaiak és az amerikaiak a keleti és az arab kultúrákat vizualizálták.²⁹ A kelet mint egy színház, mint egy színpad funkcionál, melyen a darabot állandóan ismétlik, és ahol az egy kivételezett nézőpontból látható. (Barthes egy hasonló „nézőpontot” azonosít a Diderot-val megjelenő burzsoá esztétikában.)³⁰ Said szerint a keletet textualizálják; összetett és egymástól különböző történeteit és létproblémáit egy koherens jeltestté szövik, amely azonban nyitott a virtuóz olvasás számára. A titokzatos és törekeny kelet csak lassan és óvatosan kerül fényre a kivülálló tudósok művein keresztül. A dominancia ebben az összefüggésben (és ez természetesen nemcsak az orientalizmusra vonatkozik) azzal jár, hogy a másokra egy diszkrét, különálló identitást erőszakolnak rá, miközben a tudós megfigyelő olyan nézőpontból végezheti megfigyeléseit, ahol őt nem látják, és így megfigyeléseiben nem zavarják.

Ha a kultúrák nem lennének – mint tárgyak, színház, szövegek – vizuálisan előre elképzelve (*prefigured*), akkor lehetséges lenne egy olyan kulturális poétikáról gondolkodni, amely hangok és helyhez kötött kifejezések (*positioned utterances*) összjátékából áll. Egy inkább diszkurzív, mintsem vizuális paradigmában az etnográfia domináns metaforái a megfigyelő szemtől az expresszív beszéd (és gesztusok) felé mozdulnak el. A szerző „hangja” áthatja és elhelyezi az elemzést, miközben lemond az objektív, távolságtartó retorikáról. A közelmúltban Renato Rosaldo kifejtette és példákkal is illusztrálta ezt a felfogást.³¹ [...] Az etnográfia evokatív és performatív elemei legitimekké válnak. A diszkurzív etnográfia igazán fontos poétikai problémája az, hogy „miképpen adjuk vissza mindazt írásban, ami a beszédben elhangzik, anélkül, hogy egyszerűen csak utánoznánk a beszédet.”³² Tudjuk, hogy eddig már milyen sokat beszéltek – kritikusan és dicséretesen egyaránt – az etnográfiai pillantásról. De vajon mi van az etnográfiai hallással? Ez az, amire Nataniel Tarn célzott egy interjúban, mikor a három kultúrában való élés – a francia, az angol és az amerikaivá lenni végeláthatatlan próbálkozásának – tapasztalatairól beszélt.

„Talán az az etnográfus vagy az antropológus működik bennem újra és újra, akinek éles a hallása mindazzal kapcsolatban, amit egzotikusnak, az ismerttel el-

²⁸ FRANCIS YATES: *The Art of Memory*. Chicago, University of Chicago Press 1966.

²⁹ EDWARD SAID: *Orientalism*. New York, Pantheon 1978.

³⁰ ROLAND BARTHES: *Image Music Text*. New York, 1977.

³¹ RENATO ROSALDO: *Grief and a Headhunter's Rage: On the Cultural Force of Emotions*. = *Text, Play, and Story*. Szerk. E. Bruner. Seattle, 1984. 178–195.; Uő: *Where Objectivity Lies: The Rhetoric of Anthropology*. 1985. (kézirat)

³² STEPHEN TYLER: *The Vision Quest in the West or What the Mind's Eye Sees*. = *Journal of Anthropological Research* 40. 1984. 1. 23–40. – Itt 25.

lentétesnek gondol, de még mindig azt érzem, hogy nap mint nap valami újat fe-dezek fel a nyelv használatában. Naponta találkozom újabb és újabb kifejezésekkel, mintha a nyelv a maga összes termékeny hajtásából egyszerre növekedne.”³³

A kulturális reprezentáció diszkurzív aspektusai iránti érdeklődés nem a kulturális „szövegek” interpretációjára, hanem azok termelési viszonyaira hívja fel a figyelmet. Különböző írásstílusok küzdenek – több vagy kevesebb sikerrel – a komplexitás új rendjével, a különböző szabályokkal és lehetőségekkel valamely történelmi pillanat horizontján belül. A fontosabb kísérletekről másutt olvashatunk áttekintéseket.³⁴ Itt most elegendő az etnográfiaán belüli, a *diszkurzus sajátosságai*val kapcsolatos általános érdeklődést megemlíteni: Ki beszél? Ki ír? Mikor és hol? Kivel és kinek? Milyen intézményes és történelmi kényszerek alatt?

Malinowski óta a résztvevő megfigyelés módszere törvénybe iktatta a szubjektivitás és az objektivitás közötti kényes egyensúlyt. Az etnográfus személyes élményei – különösen azok, amelyek a részvétellel és az empátiával kapcsolatosak – ugyan központi jelentőségűek a kutatás szempontjából, az objektivitás és az objektív távolság személytelen standardjai mégis szigorúan korlátozzák ezeket. Noha a klasszikus etnográfiai művekben a szerző hangja mindig pontosan felismerhető volt, azonban a textuális reprezentáció, valamint az olvasás konvenciói nem engedték meg a szerzői stílus és a reprezentált valóság közötti túlságosan közeli kapcsolatot. Bár azonnal felismerjük Margaret Mead, Raymond Firth vagy Paul Radin stílusát, mégsem utalhatunk szabadon a szamoaiakra mint „mead-iekre”, vagy nem hívhatjuk Tikópiát „firthi” kultúrának, viszont beszélhetünk dickensi vagy flaubert-i világról. Azaz a szerző szubjektivitása elválik a szöveg objektív referenciáitól. A szerző személyes hangját – legjobb esetben – a szó tág értelmében stílusnak nevezik, hangszínnak vagy a tények egyfajta díszítményének. Sőt az etnográfus tényleges tereptapasztalatai csak nagyon stilizáltan jelennek meg [...] A mély zavarodottság, az erőszakos érzések és cselekedetek, a cenzúra, az alapvető kudarcok, az eltervezett események megváltozása, a túláradó örömök mind ki vannak zárva a megjelenésre kerülő beszámolókból.

A hatvanas években a leírásnak ezek a konvenciói bizonytalanná váltak. Az etnográfusok elkezdtek terepélményeikről úgy írni, hogy az sértette az uralkodó szubjektív/objektív egyensúlyt. Voltak már korábban is zavarok, de azokat sikerült marginalizálni: Leiris tévelygő *L’Afrique fantome* (1934.) című műve; a *Tristes Tropiques* (amely legnagyobb hatását Franciaországon kívül érte el és csak 1960 után); és Elenore Smith Bowen *Return to Laughter* (1954.) című fontos munkája. Az, hogy Laura Bohannannak a hatvanas évek elején a Bowen név mögé kellett rejtőznie, és terepmunka-beszámolóját novellaként kellett meghatároznia, jelzés-

³³ Interview with Nathaniel Tarn. = *Boundary 4*. 1975. 1. 1–34. itt 9.

³⁴ GEORGE E. MARCUS–DICK CUSHMAN: *Ethnographies as Text*. = *Annual Review of Anthropology* 1982. 11. 25–69., JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Authority*. = *Representations* 1983. 1. 118–146.

értékű. A dolgok azonban rohamosan változtak, és mások – Georges Balandier (*L’Afrique ambiguë*, 1957.), David Maybury-Lewis (*The Savage and the Innocent*, 1965.), Jean Briggs (*Never in Anger*, 1970.), Jean-Paul Dumont (*The Headman and I*, 1978.) és Paul Rabinow (*Reflections on Fieldwork in Morocco*, 1977.) – hamarosan már saját nevük alatt írtak. Malinowski Mailun és a Trobriand-szigeteken íródott naplójának kiadása pedig mindenféle számítást keresztülhúzott. Attól fogva magától értetődővé vált a kérdőjel minden túlzottan magabiztos és konzisztens etnográfiai hang mellett. Mi az a vágy és mi az a zavarodottság, ami így elrendeződött? Miképpen jött létre ezeknek a szövegeknek az „objektivitása”?³⁵

Az etnográfiai írás műfaján belül az egyik egyre határozottabban körvonalazódó alműfaj a terepmunkáról szóló önreflexív beszámoló. Bár ezek a beszámolók eltérő mértékben kifinomultak vagy naivak, vallomásszerűek vagy elemzők, mégis fontos fórumként szolgálnak episztemológiai, egzisztenciális és politikai kérdések széles körű megvitatására. A kultúra elemzőinek diszkurzusa többé már nem egyszerűen csak a „tapasztalt” megfigyelőké, akik leírják és értelmezik a szokásokat. Az etnográfiai tapasztalat és a résztvevő megfigyelés ideálja egyre problematikusabbnak tűnik. Az etnográfusok különféle textuális stratégiákkal kísérleteznek. Például az első szám első személyt (mely soha nem volt kitiltva az etnográfiából, s ugyan stilizált módon, de mindig személyes volt) új konvenciók szerint alkalmazzák. A „terepmunka-beszámolóval” a megtapasztalt objektivitás retorikája behődöl az önéletrajz és az ironikus önarckép retorikája előtt.³⁶ Az etnográfus, akárcsak egy regénybeli hős, az események középpontjába kerül. Most már beszélhet korábban irrelevánsnak tartott témákról: erőszakról és vágyról, zavarodottságról, küzdelemről és az adatközlővel lebonyolított üzleti tranzakciókról. Ezek a témák (amelyeket informálisan régóta megtárgyaltak a tudományágon belül) elkerültek az etnográfia peremvidékéről, s egyre inkább konstitutívnak és megkerülhetetlennek látszanak.³⁷

Néhány reflexív beszámoló úgy igyekezett az adatközlők, illetve az etnográfus diszkurzusait pontosabban körülírni, hogy dialógusokat vagy személyek közötti narratív konfliktusokat beszélt el.³⁸ Ezek a párbeszédés fikciók a „kulturális” szöveget (egy ritust, egy intézményt, egy élettörténetet vagy tipikus visel-

³⁵ Malinowskiról és Conradról szóló esszémben feltártam a személyes szubjektivitás és az autoriter beszámoló viszonyát, egymást kölcsönösen megerősítő fikciókként értelmezve azokat (*On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski. = Reconstructing Individualism. Stanford, 1985.*)

³⁶ Lásd MICHEL BEAUJOUR: *Miroirs d’Encre. Párizs, 1980.*; PHILIPPE LEJEUNE: *Le Pacte autobiographique. Párizs, 1975.*

³⁷ JOHN HONIGMAN: *The Personal Approach in Cultural Anthropological Research. = Current Anthropology 1976. 16. 243–261.*

³⁸ CAMILLE LACOSTE-DUJARDIN: *Dialogue des femmes en ethnologie. Párizs, 1977.*; VINCENT CRAPANZANO: *Tuhami: Portrait of a Moroccan. Chicago, 1980.*; KEVIN DWYER: *Moroccan Dialogues. Baltimore, 1982.*; MARJORIE SHOSTAK: *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman. Cambridge, Harvard University Press 1981.*

kedés bármiféle leírható és értelmezhető egységét) egy olyan beszélő alanyba fordították át, aki lát, de ugyanakkor látható is, aki minden elől kisiklik, vitázik és visszabeszél. Az etnográfianak ebben a felfogásában valamely beszámoló tényleges jelöltje nem a reprezentált „világ”, hanem a diszkurzus egy sajátos esete. A dialogikus szövegtermelés alapelve azonban jóval túlmege a „tényleges” találkozások többé-kevésbé ügyes reprezentációján. Ez az eljárás a kulturális interpretációkat a kölcsönös kontextusok egész sorozatában helyezi el, miközben arra kényszeríti a szerzőt, találja meg a tárgyalt valóságok megjelenítésének azt a módját, amely ezeket a valóságokat multiszubjektívnek, hatalommal telítettnek (*power-laden*) és mással össze nem egyeztethetőnek (*incongruent*) mutatja. Ebben a felfogásban a „kultúra” mindig viszonylagos, a történetileg létező, hatalmi viszonyokba ágyazott szubjektumok közötti³⁹ kommunikációs folyamatok „felirata” (*inscription*).⁴⁰

A dialogikus formák azonban nem feltétlenül önéletrajziak; nem szükségszerűen vezetnek hiper-öntudatossághoz vagy önmagunkban való túlzott elmerüléshez. Mint Bahtyin kimutatta, a dialogikus folyamatok minden összetett módon reprezentált diszkurzív térben (mint amilyen például az etnográfiai írás, avagy az ő esetében a realista regény) elszaporodnak.⁴¹ Ezekben az esetekben és formákban sok hang követel magának megszólalási lehetőséget. A hagyományos etnográfiaiak a többszólamúságot oly módon korlátozták és hangszerelték, hogy egy hangnak egy mindent átható szerzői funkciót biztosítottak, míg a többi hang az „adatközlő” szerepére lett kárhóztatva, akit idézni és magyarázni kell. Ha azonban a dialógust és a többszólamúságot a szövegtermelés módozataiként ismerjük el, akkor az egyszólamú szerzőség koncepciója – amely egy olyan tudomány megkülönböztető jege, amely a kultúrák *reprezentálására*⁴² tart igényt – megkérdőjeleződik. Az a történeti indíttatású vagy interszubjektív jellegű hajlandóság, amely az egyes diszkurzusok sajátosságainak meghatározására törekszik, átalakítja az autoritásnak ezt a felfogását és egyidejűleg megváltoztatja a kulturális leírásokkal kapcsolatban eddig feltett kérdéseket. Két példa a közelmúltból megfelelően illusztrálhatja mindezt. Az első a bennszülött amerikaiak hangjait és értelmezéseit mutatja meg, a második a nőkét.

James Walker a *The Sun Dance and Other Ceremonies of the Oglala Division of the Teton Sioux* (1917.) című, ma már klasszikusnak számító monográfiájával vált széles körben ismertté. Ez a munka gondos megfigyelésen és dokumentáción

³⁹ Kiemelés az eredetiben. – *A ford. megjegyz.*

⁴⁰ KEVIN DWYER: *The Dialogic of Anthropology*. = *Dialectical Anthropology* 1977. 2. 143–151.; DENNIS TEDLOCK: *The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology*. = *Journal of Anthropological Research* 1979. 35. 387–400.

⁴¹ MICHAEL BAHTYIN: *Discourse in the Novel*. = *The Dialogical Imagination*. Szerk. *Michael Holquist*. Austin, 1981. 259–442.

⁴² Kiemelés az eredetiben. – *A ford. megjegyz.*

alapuló értelmezés. Ha azonban más, nem a megszokott aspektusból nézzük „elkészítését”, akkor az eddigi olvasatunkat ki kell egészítenünk – és meg is kell változtatnunk. Eddig három könyv már megjelent abból a négykötetes kiadásból, amely azokat a dokumentumokat tartalmazza, amelyeket az orvos és etnográfus Walker 1896 és 1914 között gyűjtött a Pine Ridge sziú rezervátumban. Az első kötet (*Lakota Belief and Ritual*. Szerk. Raymond DeMallie–Elaine Jahner. 1982.) jegyzetek, interjúk, szövegek és esszéreszletek kollázsa, amelyeket Walker és több oglala közreműködő írt, illetve beszélt el. Ez a kötet több mint harminc „szerzőt” jegyez, és amikor csak lehetséges volt, a megszólaló, az író vagy a lejegyző nevét is megadták. Ezek az emberek nem etnográfiai „adatközlők”. A *Lakota Belief* egy olyan együttműködésen alapuló munka, amelynek szerkesztésében a különféle interpretációs hagyományok egyenlő retorikai súlyt kaptak. Walker saját leírásai és kommentárjai maguk is csak töredékek a töredékek között. [...] Az eredmény egy folyamatában bemutatott kultúra egy változata, amely ellenáll bármiféle végleges összegzésnek. [...] Mikor teljes lesz a sorozat, az öt kötet (beleértve a *The Sun Dance* címűt is) egy kibővített (esetleges és nem teljes) szöveg lesz, mely az etnográfiai munka (és nem a „lakota kultúra”) egy adott pillanatát reprezentálja. Mostantól inkább ezt a kibővített szöveget, és nem annyira Walker monográfiáját kell majd tanulmányoznunk. [...] Az etnográfus többé már nem bír a megörökítés megkérdőjelezhetetlen jogával: azzal az autoritással, amit hosszú ideig a nehezen megfogható, „eltűnő” szóbeli tudás szövegbe fordításával azonosítottak. Nem világos, hogy James Walker (vagy bárki más), meg tud-e jelenni e szövegek szerzőjeként. Az egyértelműség hiánya az új idők jele.

A nyugati szövegek hagyományosan egy szerzőhöz kötődnek. Így hát elkerülhetetlen, hogy a *Lakota Belief*, a *Lakota Society* és a *Lakota Myth* Walker neve alatt kerüljön publikálásra. De ahogy az etnográfia összetett, plurális poézise egyre nyilvánvalóbbá – és politikailag is jelentőssé – válik, a konvenciók apránként megváltoznak. Walker munkája talán szokatlan módja a szöveghez kapcsolódó együttműködésnek. Viszont segít abban, hogy a színpalak mögé pillantsunk. Ha egyszer az „adatközlőket” társszerzőknek, az etnográfust pedig olyasvalakinek tekintjük, aki lejegyez, archivál és emellett értelmezve megfigyel, akkor új, kritikus kérdéseket tehetünk fel minden etnográfiai művel kapcsolatban. Akár monologikus, dialogikus vagy polifonikus a formájuk, ezek a művek hierarchikusan elrendezett diszkurzusok.

A diszkurzusok sajátosságainak meghatározására szolgáló másik példa a nemekkel kapcsolatos. [...] A számos lehetséges példa közül Godfrey Lienhardt *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka* (1961.) című munkáját emelem ki, amely az újabb antropológiai irodalmon belül a legkiválóbban felépített etnográfiai írások egyike. Ahogy ez a mű a dinkák énnel, idővel, térrel és a természetfeletti „hatalmakkal” kapcsolatos felfogásait fenomenológiailag leírja, az páratlan. Így hát valóságos sokként hat a felfedezés, hogy Lienhardt beszámolója szinte teljes egészében csak a dinka férfiak tapasztalataival foglalkozik. Amikor „a dinkákról” beszél, talán beleérti ebbe a nőket is, talán nem. Mindenesetre ez

nem derül ki a szövegből. Példáinak túlnyomó többsége férfiakra vonatkozik. [...] Ez olyan kétértelműséghez vezet, mint például „a dinkák a baleseteket vagy véletlen egybeeséseket gyakran Istenségük olyan cselekedeteiként értelmezik, amelyek arra szolgálnak, hogy az emberek a nekik megjelenő jelek segítségével megkülönböztessék az igazat a hamistól.”⁴³ Az „ember” (*men*) szó jelentése természetesen mindenkire utal, mégis azáltal, hogy ez a kijelentés kizárólag férfiktól származó tapasztalatok kontextusában fogalmazódik meg, elcsúszik egy olyan jelentés felé, amelyben a nemek közötti különbségtételnek jelentős szerepe van. (Vajon a jelek megjelennek a nőknek is? Ha igen, akkor vajon jelentősen különbözően?) Az olyan terminusok, mint „a dinka” vagy „dinka” végigvonulnak az egész könyvön és mindenütt hasonlóan kétértelműek.

Nem arról van szó, hogy Lienhardtot az olvasó félrevezetésével vádoljuk, hanem sokkal inkább arról, hogy a történelem és a politika beavatkozik az olvasatunkba. A brit tudósok egyes korszakokban gyakrabban mondanak „férfit” (*men*), amikor tulajdonképpen „emberekre” (*people*) gondolnak, mint teszik ezt más csoportok, s ez valójában egy olyan kulturális és történelmi kontextusra utal, amelyet ma pontosabban látunk, mint régebben. A nemekkel kapcsolatos részrehajlás itt említett problémája 1961-ben, amikor ez a könyv megjelent, még nem volt meghatározó szempont. Ha az lett volna, Lienhardt nyilván foglalkozott volna vele, amint azt mostanában az etnográfusok teszik.⁴⁴ [...]

A nemeknek a kulturális reprezentációkban betöltött szerepével kapcsolatos szisztematikus kétségek csak az elmúlt évtizedben terjedtek el, egy adott társadalmi környezetben, a feminizmus hatására. „Kulturális” igazságok megjelenítése jelentős mértékben csak a férfi által szerzett tapasztalatokat tükrözi vissza. (Persze vannak fordított, ám jóval kevésbé megszokott, esetek is: például Mead munkái, melyek gyakran csak női világokra koncentráltak, és ebből általánosítottak a kultúra egészére.) Amikor ezeknek az ábrázolásoknak a tendenciózusságát felismerjük, jó, ha emlékezünk arra, hogy a mi saját, teljesnek tartott változataink is egyszer majd elkerülhetetlenül részlegesnek tűnnek; s amennyiben ma számos kulturális ábrázolás sokkal korlátozottabbnak tűnik, mint egykor, akkor ez minden olvasat esetlegességének és történetiségének a jele. Senki sem olvas semleges vagy végleges pozícióból. Ezt a világos figyelmeztetést gyakorta figyelmen kívül hagyják azok az újabb beszámolók, amelyek az adatokat egyértelművé kívánják tenni, avagy lyukakat kívánnak betömni tudásunkban.

Mikor lehet a tudásunkban ilyen lyukat érzékelni, és ki érzékeli azt? És vajon honnan jönnek a „problémák”?⁴⁵ Nyilvánvalóan többről van itt szó, mint egysze-

⁴³ I. m. 47.

⁴⁴ ANNA MEIGS: *Food, Sex, and Pollution: A New Guinea Religion*. New York, Rutgers University Press 1984. xix.

⁴⁵ „Nem a gólya hozza őket!” (David Schneider válasza egy párbeszédben). Foucault saját megközelítését „eszmetörténetnek” nevezte.

rűen arról, hogy hibákat, eltéréseket, kihagyásokat veszünk észre. Olyan példákat választottam (Walker és Lienhardt), amelyek aláhúzzák a politikai és történeti összetevők jelentőségét a diszkurzív részrehajlás (*discursive partiality*) felfedezésében. Ezt az episztemológiát nem lehet összhangba hozni a tudományos gondolkodás kumulatív eszméjével. Az a fajta részrehajlás, amiről itt most szó van, erősebb, mint a tudománynak azok az általános előírásai, amelyek szerint a problémákat részleteiben kell tanulmányozni, és nem szabad tűzött mértékben általánosítani, illetve hogy akkor jutunk a legpontosabb képhez, ha folyamatosan gyarapítjuk a megkérdőjelezhetetlen bizonyítékok számát. A kultúrák nem tudományos „objektumok” (feltéve, hogy efféle dolgok egyáltalán léteznek). A kultúrák és az azokkal kapcsolatos nézőpontjaink történetileg jöttek létre és állandó kihívásoknak vannak kitéve. Nincs egy teljes kép, amelynek még hiányzó részeit „kitölthetnénk”, minthogy a hiányok érzékelése és kitöltése más hiányok felfedezéséhez vezet. Amennyiben a nők tapasztalatai az eddigi etnográfiai beszámolókból nagyrészt kimaradtak, akkor ennek a hiánynak a felismerése – és az utóbbi időkben a kijavítására tett kísérletek – arra a tényre is rávilágít, hogy a férfiak tapasztalatai – férfiak nem mint kulturális típusok, azaz „dinkák” vagy „Trobriand-szigetiek”, hanem mint nemmel bíró szubjektumok (*gendered subjects*) – ugyancsak nem kerültek tanulmányozásra. Az olyan kanonikus témáknak, mint például a „rokonsági rendszereknek” az alapos vizsgálata⁴⁶ rögtön napvilágra hozta a szexualitással kapcsolatos újabb problémákat. És ez így megy a végtelenségig. Magától értetődő, hogy mi már többet tudunk a trobriandi szigetlakókról, mint amennyit 1900-ban tudni lehetett róluk. De a „mi” történeti azonosítást kíván. [...] Ha a „kultúra” nem egy tárgy, melyet le lehet írni, akkor nem is szimbólumok és jelentések egységes korpusza, amely pontosan értelmezhető. A kultúra különféle kihívásoknak van kitéve, temporális, azaz kialakul és létre jön. A reprezentáció és a magyarázat – mind a bennszülötteké, mind pedig a kívülállóké – a kialakulásnak (*emergence*) ebbe a folyamatába ágyazódik bele. Így tehát a diszkurzusok sajátosságainak a meghatározása, amelyet az eddigiekben megpróbáltam felvázolni, több, mint óvatosan megfogalmazott követelések felsorolása. A diszkurzusok sajátosságainak megragadása ugyanis mindig és teljes egészében történeti és önreflexív jellegű. [...]

Annak a történeti és elméleti folyamatnak, amelyet ebben a bevezetésben nyomon követtünk, az az egyik fontos következménye, hogy kimozdítja a helyéről azt az alapot, amelyen eddig az emberek és a társadalmi csoportok reprezentálása nyugodott. Egy konceptuális – hatásaiban „tektonikus” – változás zajlott le. Most ezen a mozgásban lévő földön kell egy új alapot felépítenünk. Ma már nincs egyetlen olyan hely (hegycsúcs) sem, ahonnan felülről láthatnánk a terepet,

⁴⁶ RODNEY NEEDHAM: *Remarks and Inventions: Skeptical Essays on Kinship*. London, 1974.; DAVID SCHNEIDER: *A Critique of the Study of Kinship*. Ann Arbor, 1984.

ahonnan térképet készíthetnénk az emberi életmódokról; nincs archimédeszi pont, amelyből reprezentálhatnánk a világot. A hegyek állandó mozgásban vannak. Ugyanígy tesznek a szigetek is: az ember ma már nem tud elfoglalni egy egyértelmű s jól körülhatárolt kulturális világot, amelyből kiindulva túrákat tehet más kultúrákba, hogy elemezze azokat. Az emberi életmódok egyre nagyobb mértékben hatnak egymásra, uralkodnak egymáson, parodizálják, fordítják és felforgatják egymást. A kulturális elemzést mindig is behálózzák a hatalom és a különbözőség globális mozgásai. Ennek ellenére az, amit – bár tág értelemben – „világrendszerként” határozunk meg, egy közös történelmi folyamatban köti össze földünk társadalmait.⁴⁷ [...]

(James Clifford: Introduction: Partial Truths. = Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Ed. James Clifford-George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 1986. 1–27.)

(Fordította: Jakab András)

⁴⁷ A kifejezés – természetesen – Immanuel Wallersteintől származik (*The Modern World System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York, 1976). Ennek ellenére azt az egységesítő szemléletet, amellyel a globális történelmi folyamatokat elemzi, problematikusnak érzem és egyetértek Sherry Ortner fenntartásaival (*Lásd Theory in Anthropology Since the Sixties. = Comparative Studies in Society and History* 1984. 26. 142–143.).

VINCENT CRAPANZANO

Hermész dilemmája: A szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban

„Minden fordítás – írja Walter Benjamin – csak valamiféle ideiglenes módja a nyelvek idegenségével való szembenézésnek.”¹ A fordításhoz hasonlóan az etnográfia is csak valamiféle ideiglenes módja a nyelvek – a kultúrák és társadalmak – idegenségével való szembenézésnek. Az etnográfus mégsem úgy fordít egy szöveget, ahogyan ezt a fordító teszi. Neki azt először ugyanis létre kell hoznia. A kultúrára és a társadalomra vonatkozó szövegmetaforák dacára az etnográfusnak nem áll rendelkezésére olyan elsődleges és független szöveg, amelyet mások elolvashatnak és lefordíthatnak. A sajátján kívül nem marad fenn más szöveg. Színlelt ahistorikussága – szinkronikussága – ellenére az etnográfiát történetileg determinálja az a pillanat, amikor az etnográfus találkozik azzal, akit tanulmányoz.

Az etnográfus kicsit olyan, mint Hermész: hírnök, aki metodológiákat kapott az álcázott, a rejtett, a tudattalan feltárására és aki lopva tán hozzá is juthat üzenetéhez. A nyelveket, a kultúrákat és a társadalmakat a maguk teljes homályosságában, idegenségében és jelentésnélküliségében mutatja be; hogy aztán – mint egy varázsló, egy hermeneuta vagy maga Hermész – eloszlassa a homályt, ismerőssé tegye az idegent és jelentést adjon a jelentésnélkülinek. Megfejtí az üzenetet. Interpretál.

Az etnográfus konvencionálisan elismeri interpretációi feltételességét. Mégis feltételez egy végső interpretációt, egy végleges olvasatot. „Végül csak feltörtem a Kariera házassági rendszer lényegét” – halljuk tőle. „Végül csak eljutottam a *mudyi* fa körüli felhajtás gyökeréhez.” Az etnográfus rossz néven veszi az irodalomtudós kijelentését, miszerint nincsen végső olvasat. Ő egyszerűen még csak nem jutott el hozzá.

Az etnográfus végső soron nem ismeri el beszámolóí feltételes mivoltát. Azok véglegesek. Nem tekinti paradoxonnak, hogy „végleges beszámolóí” „feltételes interpretációí” támasztják alá. (Talán éppen emiatt ragaszkodik a végső olvasathoz.) Értelmezésbe ágyazott beszámolóí korlátozzák az újraértelmezés lehetőségét. Az etnográfia önmagába záródik. Még az is elképzelhető, hogy az általánosabb elméletek, melyeket az etnológus az etnográfiaiákból vezet le, egy másik szinten csupán visszatükröződései, torzított ismétlődései azoknak a feltételes

¹ WALTER BENJAMIN: A műfordító feladata. Ford. *Tandori Dezső*. = *Angelus novus*. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Budapest, 1980. 69–87. – Itt 77.

értelmezéseknek, amelyek az adatokon nyugvó beszámolókat alátámasztják. Ennek lehetőségét nem zárhatjuk ki. Hermész a beszéd és az írás oltalmazó istene volt, és mint tudjuk, a beszéd és az írás maguk is interpretációk.

Hermészt – etimológiailag: „aki a kőhalomból való” – először a határkövekkel társították.² Később a kőhalom helyére a herma, egy fejjel és fallosszal ékesített oszlop lépett. Továbbszöve saját gondolatomat: az etnográfus is kijelöl egy határt, etnográfíája saját és olvasói kultúrájának korlátait teszi nyilvánvalóvá, valamint tanúsítja az etnográfus – és kultúrája – értelmezési hatalmát. Hermész fallikus isten volt, a termékenység istene. Az interpretációt olyan aktusként fogjuk fel, amely egyrészt fallikus, fallikus-agresszív, kegyetlen, erőszakos és destruktív, másrészt termékeny, megtermékenyítő, gyümölcsöző és kreatív. Azt mondjuk, hogy egy szöveg, még inkább egy kultúra, jelentésektől terhes. Vajon az etnográfus beszámolója éppen saját interpretatív, fallikus megtermékenyítése miatt terhes jelentésekkel? (Ez idáig az etnográfust, férfi vagy női nemi identitását figyelmen kívül hagyva, hímnemű névmással jelöltem, mert most egy beállítódásról írok és nem a személyről.)³

Az etnográfus egy második paradoxonnak is foglya. Értelmet kell adnia az idegenségnek. Akárcsak Benjamin fordítója, ő is igyekszik megoldást találni az idegenség problémájára. Neki is, mint a fordítónak (s ez elkerülte Benjamin figyelmét) közvetítenie kell azt az idegenséget, amelyet ugyanakkor az univerzalizásra igényt tartó értelmezése (a fordító fordítása) tagad. Egyszerre kell az idegent ismerőssé tennie és megőriznie annak idegenségét. A fordító ezt a stíluson keresztül valósítja meg, az etnográfus pedig az idegent megjelenítő beszámoló és az idegent ismerőssé tévő értelmezés összekapcsolásával.

Hermész csaló volt: a ravaszság és a csalás istene. Az etnográfus nem csaló. Benne, mint mondja, nyoma sincs ravaszságnak vagy csalásnak. Van viszont egy közös problémája Hermésszel. *Meggyőzővé kell tennie üzenetét. [Kiemelés az eredetiben.]* Hiszen az az idegennel, a különössel, a szokatlannal, az egzotikussal, az ismeretlennel foglalkozik – röviden mindazzal, ami megkérdőjelezi, elbizonytalanítja a megszokottat. Az etnográfusnak minden létező rábeszélőművészetet latba kell vetnie, hogy meggyőzze olvasóit üzenete *igazságáról*, de ennek elismerésére – mintha ezek a retorikai stratégiák ravasz trükkök volnának – kevéssé hajlandó. Szövegei azon a feltételezésen alapulnak, hogy az igazság önmagáért beszél – egy teljes igazság, melynek nincs szüksége retorikai támogatásra. Szavai áttetszőek. Ugyanakkor nem osztozik Hermész magabiztosságában. Amikor Hermész átvette az istenek hírnökének szerepét, megígérte Zeusznak, hogy nem

² M. P. NILSSON: *History of Greek Religion*. Oxford, 1949.; NORMAN O. BRAUN: *Hermes the Tif: The Evolution of a Myth*. New York, 1969.

³ Az angol nyelvű cikkben a szerző az etnográfusra a „he” (his, him) hímnemű személyes névmással utal. – *A ford. megjegyz.*

fog hazudni. Azt viszont nem ígérte meg, hogy a teljes igazságot mondja. Zeusz ezt megértette. Az etnográfus még nem.

Ebben az írásban három etnográfiai szöveg alapján – amelyek közül csak egyet írt antropológus – azt vizsgálom meg, hogy miképpen próbálja meg az etnográfus üzenetét meggyőzővé tenni. Ezek a szövegek a következők: George Catlin beszámolója a mandan indiánok O-Kee-Pa szertartásáról,⁴ Johann Wolfgang Goethe leírása a római karneválról az 1879-es *Utazás Itáliában* című művében⁵ és Clifford Geertz 1973-as tanulmánya a bali kakasviadalról.⁶ Az ezekben az írásokban bemutatott események meghökkentőek, ingerlik, felforgatják, ha nem is a résztvevők, de annál inkább a szerzők jelentéssel és renddel kapcsolatos elképzeléseit. Kihívást jelentenek a beszámolók készítői számára, akik mindannyian különféle retorikai stratégiákhoz fordulnak, hogy meggyőzzék az olvasót és feltehetően saját magukat is leírásuk hitelességéről.

Ezen stratégiák között az első az etnográfus autoritásának megkonstruálása: jelenléte a leírt események helyszínén, megfigyelőképessége, „elfogulatlan” nézőpontja, objektivitása és őszintesége.⁸ Mindhárom példa esetében az etnográfusnak a szövegben elfoglalt helye tisztán retorikai jellegű; deiktikus, illetve talán jobb azt mondani, látszólagosan deiktikus konstrukció. Lehetetlen meghatározni látószögét. Nézőpontja a leírt események „totalisztikus” előadása miatt kalandozik. Jelenléte nem változtatja meg az események menetét, sőt azt sem, ahogyan ezeket az eseményeket látják és interpretálják. Saját láthatatlanságát feltételezi, amely – ellentétben Hermésszel, az istennel – neki természetesen nem adatott meg. „Elfogulatlanságát”, érdekmentességét és objektivitását ugyanakkor éppen saját, arra irányuló érdeke kérdőjelezi meg, hogy létrehozza autoritását, megalapozza kapcsolatát olvasóival, pontosabban beszélgetőpartnereivel, és megteremtse a megfelelő távolságot saját maga és azon „idegen” események között, amelyeknek tanúja volt.

Az autoritás megteremtésének módjai mellett az etnográfus más eszközöket is igénybe vesz, hogy közvetlenül megalapozza etnográfiai beszámolójának érvényességét. Ezek közül azt a hármat választottam ki, amelyeket Catlin, Goethe és

⁴ GEORGE CATLIN: *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*. (1841.) 1–2. kötet, New York, 1973.; GEORGE CATLIN: *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony and Other Costums of the Mandan*. (1867.) New Haven, 1967.

⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Utazás Itáliában*. Ford. *Rónay György*. = J. W. GOETHE: *Önéletrajzi írások*. Budapest, Európa 1984. 67–427. A római karnevál: 378–412.

⁶ CLIFFORD GEERTZ: *Mély játék: Megjegyzések a bali kakasviadalról*. Ford. *Lovász Irén*. = *Az értelmzés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, Századvég 1994. 126–170.

⁷ GEORGE MARCUS: *Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research*. = *Current Anthropology* 1980. 21. 507–510.

⁸ JAMES CLIFFORD: *On Ethnographic Authority*. = *Representations* 1. 1983. 2. 118–146.

Geertz különböző mértékben és sikerrel használ. Catlin esetében a hipotipózis,⁹ Goethenél egy külső, (nem metaforikus) színházi narrativitás dominál, míg Geertz elsősorban az értelmező virtuozításra hagyatkozik. Mint látni fogjuk, mindhárom esetben éppen azok a formák teszik a szerzők leírásait gyanússá, amelyeket azok az olvasók és önmaguk meggyőzése érdekében használnak. Továbbá mindhárom esetben a meggyőzés eme kudarcát a „jelentéssel” kapcsolatos intézményesen legitimált aggodalom rejti el. Catlin és Goethe az általuk leírt szertartásoknak allegorikus (morális) jelentést adnak. Geertz egy fenomenológiai-hermeneutikai perspektívát tulajdonít a jelentésnek, ami azonban, legalábbis retorikailag, elégtelen. Írása példaértékűvé válik, és maga a kakasviadal nem csak metaforikus, de metodológiai jelentőségre is szert tesz. Az O-Kee-Pa, a karnevál és a kakasviadal a felfordulást – az önkényes erőszakot, a rendetlenséget és a jelentésnélküliséget – testesítik meg egy önmaga határain túlmutató történetben, amelyben pontosan ezen a felforduláson, erőszakon, rendetlenségen és jelentésnélküliségen lesznek úrrá. A szertartásokat úgy mutatják be, hogy ha rendjük és jelentésük nincs is, de van legalább jelöltjük. Az egészben azonban az az ironikus, hogy a szerzők azokat a formákat, amelyek elrejtik a bevezető retorikai szubverziót, azaz a leírásokat, újra megfordítják. Az O-Kee-Pa-ból, a római karneválból és a bali kakasviadalból „O-Kee-Pa”, „Római karnevál” és „Bali kakasviadal” lesz.

„Társaimmal oldalamon, a frissen nekem adományozott, nagyon is tiszteletre méltó cím birtokában, ott álltam kora reggel a gyógyító kunyhó előtt, arra téve erőfeszítéseket, hogy ha lehetséges, bepillantassak a szent belső térbe; amikor az annak titkait védelmező és ellenőrző *szertartásmester*, mint azt az imént leírtam, kijött az ajtón, s határozott *szakmai* szeretettől vezérelve karon fogott és bevezetett a *sanctum sanctorumba*, amelyet egy nyolc-tíz láb hosszú előtér zárt el a közönséges embernek még a pillantásától is, s melyet dupla ajtó vagy redőny és két-három sötét, fenyegető őr vigyázott lándzsákkal vagy botokkal kezeikben. Ahogy befelé indultam, rákacsintottam társaimra, és minthogy *gyógyító hatalmam* ereje olyan volt, hogy csendes bebocsátást biztosított számukra, így mindannyian helyet kaptunk a magasított székeken, amelyeket vezetőnk hamarosan előkészített számunkra.”¹⁰

George Catlin, az amerikai indiánok romantikus-realista festője ezekkel a szavakkal írja le belépését abba a gyógyító kunyhóba, ahol tanúja volt az etnográfiai feljegyzésekben található talán egyik legvéresebb rítusnak, a mandan O-Kee-Pa-nak – „a nélkülözés és megkínztatás próbatételének”, amelynek során fiatal

⁹ Hipotipózis: (görög: hypotyposis) szemléletes, részletező leírás, amelynek célja az olvasó szemtanúvá tétele. – *A ford. megjegyz.*

¹⁰ CATLIN 1841. 161–162.

mandan férfiakat, „az éhezéstől, a szomjazástól és közel négy napi ébrenléttől lesóványodva” addig tartottak felakasztva egy, a kunyhó tetejéről lelógó, a vállukon és mellkasukon áthúzott bőrszíjon, „míg élet volt bennük”. Catlin szerint az O-Kee-Pa-t évente bemutatták, hogy megemlékezzenek annak a nagy árnak a visszavonulásáról, amelyről a mandanok úgy tartották, egykor az egész földet előntötte, másrészt, hogy biztosítsák a bivaly eljövetelét, és hogy olyan próbatételen keresztül avassák felnőtte a törzs fiatal férfi tagjait, „amely amellet, hogy keményíti az izmokat és rendkívüli kitartásra készít fel, alkalmat ad a főnököknek – akik nézőként vannak jelen –, hogy döntsenek a férfiak testi erejéről és tűrőképességéről, az indián harcosoknak gyakorta kijutó rendkívüli nélkülözés és szenvedés elviselését illetően.”¹¹

1832 nyara volt – hat évvel a mandanokat megtizedelő himlőjárvány előtt. Catlin heteket töltött velük. Úgy találta, „ez egy olyan nép, amelynek eredete határozottan különbözik a régió bármely más törzsétől.” Később kijelentette, a mandanok walesi tengerészek leszármazottai, akik Madoc herceg vezetésével hajóztak el a XIV. században (valójában a XII.-ben), és akikről úgy gondolták, hogy Észak-Amerikában telepedtek le.¹² Egy nappal azelőtt, hogy a gyógyító kunyhóba lépett volna, Catlin megfestette a ceremóniamestert, és ez a nagy varázsló olyan elégedett volt portréjával – „úgy látta, még a szemek is mozognak” –, hogy a többi „doktorral” egyhangúan Catlint a mágia és misztérium „művészetének tiszteletreméltó rangjára” emelték és a „Fehér Gyógyító Festő” nevet adták neki. Ez a méltóság tette lehetővé, hogy belépjen a kunyhóba, és ez volt az ő híres gyógyszere, melynek révén társai is – J. Kipp az Amerikai Szórmezőszövetség ügynöke, aki régóta ismerte a mandanokat és beszélt a nyelvüket; L. Crawford, Kipp könyvelője és Abraham Bogard, akinek személyazonosságát nem sikerült meghatároznom – elkísérhették. Nyilvánvalóan ők voltak az első fehér emberek, akik tanúi lehettek az O-kee-Pa-nak, és Catlin volt az első, aki leírást készített arról. Tudósítása 1833. január 10-én jelent meg (bár 1832. augusztus 12-én írta) a *New York Commercial Advertiser*ben; majd 1841-ben a *Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians* [Az észak-amerikai indiánok életmódja, szokásai és helyzete] című könyvében; végül 1867-ben egy kis monográfiában (tudósok számára *Folium Reservatum*mal ellátva), mely teljes egészében e szertartásnak volt szentelve.

Catlin melodramatikusan kijelenti, hogy iszonyodik és meg is hátrál a feladattól, hogy felidézze a látottakat. Így ír:

„Úgy léptem be a gyógyító házba, mintha egy templomba léptem volna, valami rendkívüli és különösre számítottam, de mégis áhitat és imádság

¹¹ I. m. 157.

¹² CATLIN, i. m. 1867.; JOHN C. EWERS: Introduction to *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony and Other Customs of a Mandan*, by George Catlin. New Haven, Yale University Press 1967.

formájában; de fájdalom! kevésbé számítottam arra, hogy amit szent templomuk belsejében látni fogok, az egy *mészárszék*, amelynek padlóját előnti a fanatikus hívek vére. Semmi esetre sem gondoltam, hogy Isten házába lépek, ahol az Ő elvakult hívei vérükkel, engesztelő szenvedéssel és sanyargatással szennyezik a szent belső teret – felülmúlva, ha ez egyáltalán lehetséges, a kínpad és az inkvizíció kegyetlenségét; de ilyen volt a helyszín, és ekként igyekszem azt leírni.”¹³

Catlin minden iszonya és meghátrálása ellenére, társaival együtt végig tudta nézni a számukra kijelölt helyekről eléjük táruló látványt. „Miután előttünk volt a teljes szín, mindent láttunk, ami a kunyhóban történt, amit a négy kép közül [amelyekkel Catlin második, illetve harmadik beszámolóját illusztrálta] az első mutat. Azután négy napon át, minden reggel visszatértünk erre a helyre, s ott maradtunk egészen napnyugtáig, mindaddig, amíg ez a különös jelenet tartott.”¹⁴ Még azt sem engedték meg nekik, hogy elhagyják kijelölt helyeiket. Egy alkalommal, amikor Catlin felállt, hogy közelebből szemügyre vegye azt, amit a rítus központi misztériumának nevez – „a *sanctissimus sanctorum*, amelyből, úgy tűnt, eljárásaik minden szentsége ered” –, visszaküldték a helyére.

„Több alkalommal elhagytam a helyemet, hogy megközelítem, de azonnal minden szem rámszegeződött, és a gyülekezet tagjai „ssss!”-ket küldtek felém, ami vissza is térített ülőhelyemre; ezután hosszasan próbáltam lecsendesíteni elfojtott kíváncsiságomat, amennyire csak tőlem tellett, minthogy megértettem, oly szent volt a tárgy és oly fontosak titkai és misztériumai, hogy nemcsak én egyedül, de a próbatételen áteső fiatal férfiak és az egész falu – a misztérium vezetőjét kivéve – el volt tiltva annak megközelítésétől, illetve attól, hogy megtudják, mi az.”¹⁵

Catlin nézőpontja rögzített, akárcsak a festőállvány előtt álló művészé. Ő legalábbis ezt állítja. *Ennek ellenére* Catlin igazából nem objektivista, nem egy Robbe-Grillet, aki fáradtságot nem kímélve, tudatának rögzített helyzetéből kiindulva metonímikus lépésként írja le a szertartást. Catlin víziója kiterjedtebb, megkonstruált, eltúlzott, egyenetlen – metaforikus. Pillantása folyton árulkodik. A gonosz O-kee-hee-de érkezését így írja le:

„De fájdalom! az utolsó tánc alatt, a negyedik napon a jókedv és öröm közepette, úgy dél körül, az örvendezés csúcspontján, hirtelen kiáltozás tört fel a kunyhók tetejéről! – férfiak, nők, kutyák, mindenki üvöltött és rémülten menekült, miközben villogó szemgolyóikat úgy egy mérföldnyire nyugatra, a préri meredek sziklájára szegezték, amelynek oldalán egy férfi tűnt

¹³ CATLIN, i. m. 1841. 156.

¹⁴ I. m. 162.

¹⁵ Uo.

fel, teljes sebességgel a falu felé közeledve. Ez a különös figura cikk-cakk alakban szökellt minden irányba a prérin, mint egy fiú, aki pillangót kerget, míg nem a falu határába ért, és láthatóvá vált, hogy teljesen ruhátlan teste porrá tört faszénnel és medvezsírral négerfeketére van festve...¹⁶

Catlin elkalandozik, ismételi, általánosít, leegyszerűsít, eltúloz, kiszínezi. Megkülönböztetés nélkül utal arra, amit korábban látott és amit később tudott meg. A szándékoltan realisztikus, pontos méretekkel tarkított („úgy egy mérföldnyire nyugatra”, „egy nyolc-tíz láb hosszú előtér”) leírás közepette – itt és a *Manners, Customs, and Conditions* más helyein is – olyan metaforikus fordulatokat és hasonlatokat találunk („mint egy fiú, aki pillangót kerget”, „négerfeketére van festve”), amelyek az események szempontjából éppoly kevésbé helyénvalóak, mint Catlin indián festményeinek színei, melyeket Baudelaire hátorzongatónak és misztikusnak nevezett.¹⁷ Ezek sem saját vélt tapasztalata, sem a mandan résztvevők tapasztalata szempontjából nem tűnnek megfelelőnek. A két tapasztalat stilisztikailag összerosódik – végső soron annak az élménynek áldozatul esve, amelyet Catlin olvasóiból kísérel meg kiváltani. A résztvevők szubjektivitásának pathopoetikus¹⁸ feláldozása az olvasók szubjektivitása érdekében akkor is megtörténik, amikor Catlin kijelenti, hogy felveszi a résztvevők nézőpontját. A megkínzott áldozatok egyikét például úgy írja le, hogy azt több személyből sűríti össze.

„Apró ördögökként és démonokként jelennek meg, egy tucat vagy még több, végig énekelnek és teljes agóniájához eszközöket eszelnek ki, körülveszik, majd egyikük előlép, gúnyolódva közelít feléje, és egy póznával a kezében kezdi körbeforgatni. Először szelíden csinálja, de fokozatosan gyorsít, míg a szerencsétlen fickó, akinek büszke szelleme tovább már nem képes dühén uralkodni, a legszánalmasabb és legszívettépőbb kiáltozásban tör ki, amelyet csak emberi hang kiadni képes, imát zokogva a nagy szellem felé, hogy támogassa és védelmezze őt eme félelmetes próbatétel során; és állandóan ismételve bizodalmit annak védelmében. Egyre gyorsabban és gyorsabban forgatják – s nincs remény a menekülésre – egész az eszmé-

¹⁶ I. m. 166.

¹⁷ Az 1846. évi szalont kommentálva Baudelaire, aki csodálta Catlin munkáit, így írt: „Le rouge, la couleur de la vie, abondaît tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse; quant aux paysages, – montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes, – ils étaient monotonement, éternellement verts; le rouge, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature, je les retrouve chantant leur antithèse mélodique.” Természetesen van valami ebből a zenei antitézisből Catlin prózájában. CHARLES BAUDELAIRE: Salon de 1846. = Oeuvres complètes. Szerk. Y. G. le Dantec–Claude Pichois. Párizs, Edition de la Pléiade 1954. 605–680. itt 634.

¹⁸ Pathopoeia: olyan jelenet, amely az olvasó érzelmeire irányul, s részvétet, dühöt, lelkesedést, etc. kíván kiváltani. – *A ford. megjegyz.*

letvesztésig, míg hangja elakad, ellenállása megszűnik, és mozdulatlan, lát-
szólag élettelen testként csak lóg.”¹⁹

Catlin itt saját (tárgyasító) metaforikus nézőpontjától a megkínzotté felé moz-
dul el; ennek ellenére intenciója nem fenomenológiai, hanem retorikai jellegű:
sem az indián szenvedését, sem a saját élményét nem írja le. Az „apró ördögök-
ként és démonokként jelennek meg” (kinek? Catlinnek? a mandannak?) és a
„nincs remény a menekülésre” stilisztikai funkciója azonos. Az olvasónak van-
nak címezve, és az olvasó reakciója hitelesíti majd Catlin percepcióit.

Ezekben a bekezdésekben és általában a *Manners, Customs and Conditions of
the North American Indians*ben Catlin legfontosabb stilisztikai eszköze a hipoti-
pózis. Célja, hogy az általa látottak élményét oly hatásosan és élénken rögzítse
az olvasóban, hogy az ne kételkedhessen annak igazságában. Tehát a vizuális
az, amely itt az autoritást megalapozza. Alexander Gelley megállapítása sze-
rint a realista tradíció „azt kutatta, hogyan erősíthetné a dolgok és helyek le-
írását azáltal, hogy a leírás tárgyát egybevágvá teszi egy tükröződő tett, kép
vagy folyamat tárgyával.”²⁰ Catlin kijelentése a rögzített nézőpontról, a kijelölt
ülőhelyről – másutt is vannak hasonló megállapítások a *Manners, Customs, and
Conditions*ben – retorikai értelemben értendő. Ez a kijelentés deiktikusan hite-
lesíti jelenlétét, és az állványa előtt álló festő autoritását biztosítja számára.
Lehetővé teszi, hogy olvasóit bevezesse a vizualizált színre és meggyőzze őket
(valamint önmagát) annak igazságáról.²¹

Ennek ellenére Catlin látásmódja bizonytalan. A mai társadalomtudósoktól
eltérően, akiknek etnográfiai szavahihetőségét (érdemeiktől függetlenül) elmé-
leteik biztosítják, Catlin szavahihetősége végső soron csak leírásai erejére tá-
maszkodhat. Ahogy azonban festészete, úgy prózája sem különösebben hihető,
hiszen az saját magát kérdőjelezi meg. Szándéka realisztikus, stílusa ellenben
romantikus. Metaforák, gyakorta extravagáns metaforák, hiperbolák, elkalandozás,
közbeékelés, felfüggesztés és szubjektívizmus segítségével – hogy csak né-
hányat említsek stilisztikai stratégiáiból – próbálja meg Catlin leírásait meggyő-
zővé tenni, de pontosan ezek azok az eszközök, amelyek intencióját felforgatják.
A realizmus stilisztikai józanságot kíván. Catlin esetében ez a józanság eleve
kizárja a hipotipózist, amelyen pedig szavahihetősége nyugszik.

A *Manners, Customs and Conditions*ben ezekkel a szavakkal kezdi a levelet,
amelyben az O-Kee-Pa szertartást leírja:

¹⁹ CATLIN, i. m. 1841. 171.

²⁰ ALEXANDER GELLEY: *The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Descrip-
tion in the Novel.* = *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979. 37. 415–422.

²¹ Gelley kijelenti, hogy a látásmód a realista regényben érhető úgy mint „a fenomenológia
szintjén megjelenő deixisz, tehát egy jel, amely nem a tartalma miatt fontos, hanem mert képes
azonosítani a megfigyelés helyzetét, és követni engedi annak módosulásait.” I. m. 420.

„Oh! *'horribile visu et mirabile dictu!'* Istennek hála, hogy az egésznek vége, hogy láttam, és most képes vagyok elmondani a világnak.”²²

De miért kell mindezt látni? Miért kell a világnak elmondani? Catlin nem rendelkezik az élmény számára megfelelő kerettel – nincs mi igazolja tudósítását. Szándéka dokumentarista, de indokolja-e ez a szándék egy olyan „sokkoló és undorító szokás” megtekintését és leírását, amely „beteggé teszi az országban utazó szívét és gyomrát”,²³ s ugyanakkor mégis szájalommal tölti el azt?

Catlin zavarosan indokolja meg leírását. (Sohasem volt rendszeres gondolkodó.) Azt írja, a szertartás „új lesz a civilizált világ számára, és így érdemes arra, hogy megismerjék.”²⁴ Azt állítja, a ceremónia egyes részei groteszkek, szórakoztatóak, míg mások – minthogy kapcsolódnak az özönvízhez – „ártalmatlanok és nagyon érdekesek.”²⁵ Nincs elméleti igazolása. A bennszülött szövegmagyarázat számára nem kielégítő, és a szertartást történetileg sem lehet kontextualizálni. Úgy véli, még ha lenne is ideje kidolgozni egy értekezést, az valószínűleg nem lenne sikeres, mert az olyan egyszerű embereknek, mint amilyenek a mandanok, „nincs történelmük, amely megóvná a tényeket és rendszereket attól, hogy a legabszurdabb és legösszefüggéstelenebb mesékbe és tudatlan képzelgésekbe zuhanjanak.”²⁶

Catlin azt a jellegzetes XIX. századi meggyőződést osztja, amely szerint a magyarázat az eredet megvilágításával azonos. A *Manners, Customs and Conditions*-ben a mandan hitet és mondákat az özönvízről szóló bibliai történetekhez, Éva bűnbeeséséhez, Krisztus születéséhez és halálához kapcsolja. (Az ilyen egyenlőségítél alapvetően véget vet mind az eredet, mind a jelentés kutatásának.) Felfigyel a mandanok jellegzetes („fehér”) megjelenésére, észreveszi azt is, hogy kultúrhéroszuk fehér, ezért Catlin keresztény kapcsolatot feltételez, és – mint említettem már – huszonhat évvel később kijelenti, hogy a mandanok a walesiek leszármazottai. A keresztény befolyás vagy éppen a walesi leszármazás azonban aligha magyarázza az O-Kee-Pa kínzásokat. Catlin hirtelen témát vált – informális levélstílusa lehetővé teszi ezt számára²⁷ –, és a mandanok megváltással kapcsolatos lehetőségeit kezdi tárgyalni. Levelét a következőképpen fejezi be:

„Sem örültségnek, sem haszontalannak nem ítélem azt mondani, hogy ezek az emberek *megválthatók*, és fontoskodónak sem, ha azon sok, kiváló és istenfélő férfi közül néhánynak – akik a durva határvidéken szinte eltéko-

²² CATLIN, i. m. 1841. 155.

²³ I. m. 182–183.

²⁴ I. m. 157.

²⁵ I. m. 177.

²⁶ Uo.

²⁷ Megvilágosító a párhuzam Catlin diszjunktív stílusa és a szertartás jelentésével kapcsolatos, ugrásokkal teli spekulációi között.

zolják életük legjobb energiáit – azt tanácsoljuk, ha meghonosítanak az ekevasat és imákat ezen emberek között, kik oly messze esnek a határvidék romlottságától és szennyező bűneitől, hamarosan vérmes reményeiket láthatnák valóra válni, és képesek lennének megoldani a világ számára a zavarba ejtő rejtélyt azáltal, hogy egy barbár nemzetet civilizálttá és kereszténnyé (következésképpen *megváltottá*) tesznek az amerikai vadon szívében.”²⁸

Catlin végső igazolása – amely a teljes amerikai kulturális antropológiát át-hatja – pragmatikus; ahogy ma mondjuk, alkalmazott; jelen esetben evangéliumi. A pragmatikus, az alkalmazott és az evangéliumi egyaránt retorikailag értendő.

Alakzatokkal zsúfolt nyelve, jelentéssel kapcsolatos spekulációi és az indiánok megváltására vonatkozó megfontolásai ellenére Catlint alapjában véve a szava-hihetőség problémája kísérte.

„Magammal vittem a vázlatfüzetemet – írja valahol az O-Kee-Pa szer-tartásról szóló leírás elején – és sok élethű rajzot készítettem arról, amit láttunk, és részletes jegyzeteket mindenről, amit nekem a tolmács lefordí-tott; és mióta, nagyjából egy héttel ezelőtt, az az utálatos és félelmetes ese-mény véget ért, egy földdel fedett sátorba húzódtam, mely remek termé-szetes megvilágítással bír a fejem felett, és palettámmal, valamint ecsete-immel igyekszem mindent, amit ott láttunk, hűen vászonra vinni. A fest-ményeket társaim, teljes egyetértésben, rendkívül pontosnak találták és azok valósághűségét a képek hátoldalán igazolták.”²⁹

Mintha a jövőbe látna, Catlin a *Manners, Customs and Conditions*ben szereplő beszámolójának autentikusságát Kipp-pel, Crawforddal és Bogarddal igazolta; az általa elmondottakat ugyanis az amerikai etnológia nem kisebb egyénisége kérdőjelezte meg, mint Henry Rowe Schoolcraft. [...] Bár Catlin leírását végül többé-kevésbé az O-Kee-Pa szertartás pontos ábrázolásaként elismerték,³⁰ élete hátralévő részében mégis gyötörték azok a kétségek, amelyek tudósításának pontosságával kapcsolatban merültek fel.

1787. február 20-án, hamvazószerdán Goethe így ír:

„Végül a bolondságnak vége. Az elmúlt éjszaka számtalan fénye csak egy őrült látványosság volt. Az embernek csak látnia kell a római karnevált,

²⁸ I. m. 184.

²⁹ I. m. 155.

³⁰ ALFRED W. BOWERS: *Mandan Social and Ceremonial Organisation*. Chicago, 1950.; WASHINGTON MATTHEWS: *Grammar and Language of the Hidatsa*. New York, 1873.

hogy elveszítse minden vágyát, hogy még egyszer lássa. Nem érdemes arra, hogy írjunk róla. Ha szükséges, szórakoztató társalgási téma lehet.”³¹

A sors iróniája, hogy egy évvel később Goethe újra látta a karnevált, és 1789-ben, miután visszatért Weimarba, színes metszetekkel tarkított beszámolót adott ki róla. Később ezt a kis könyvet, *A római karnevált az Utazás Itáliában* című kötetében helyezte el, amely lényegében olyan levelek és naplóbejegyzések gyűjteménye, amelyeket a költő 25 évvel itáliai utazása után szerkesztett egybe.³²

Goethe csak lazán követi a római karnevál eseményeinek időrendjét, amely újév után, a színházak nyitásával indul, és hamvazószerdán éri el a tetőpontját. Hangsúlyozza, hogy a karnevál természetesen illeszkedik a római életstílusba, s valójában nem is *nagyon* különbözik a vasárnapok vagy az ünnepnapok mulatóságaitól.³³ Még a jelmezek és a maszkok is ismerős látványt nyújtanak, mondja, megemlítvén a süveget viselő szerzeteseket, akik a temetési meneteket kísérik egész évben. A karnevál színhelyeként – legalábbis azon részeinek, amelyeket említésre méltónak talál – gondosan a Korzót határozza meg. (Catlinhez hasonlóan ő is igyekszik az esemény helyszínét minél pontosabban körülhatárolni.)

A Korzó a karnevál színházává válik. A színpad maga az utca, amelynek két oldalán, a járdákon, az erkélyeken vagy az ablakok előtt áll, esetleg túl a közönség. Goethe úgy írja le a maszkokat, a kocsikat, a lovakat, mintha egy színházi előadás jelmezeit és kellékeit írná le. A szereplők – gárdisták, pulcinella, *quaccheri* („kvékerek”) régimódi, gazdagon csipkézett ruháikban, *sbirri*, a nápolyi hajósok, a parasztok, a frascati nők, a lerészegedéseikről hírhedt német pékinasok – mind olyanok, mint a *commedia dell'arte* alakjai. (A *quacchero*, jegyzi meg Goethe, hasonlatos a vígopera *buffo caricatojához*, aki vagy a közönséges piperkőcöt vagy az együgyű, elcsábított és megcsalt öreg bolondot játsza.) A karaktereknek nincs mélységük. Emblematikusak, akárcsak szkeccsek. A karnevál sodrása – cselekménye – minden este egy örült, lovasok nélküli lóversenybe torkollik, míg a karnevál összességében drámaian ér véget a hamvazószerdát megelőző éjjelen. Mindenki égő gyertyát visz magával, és eközben megpróbálja a másikat elfújni, azt kiabálva: *Sia ammazzato chi non porta moccola!* („Vesszen, akinek nincsen gyertyavége!”) Persze mindenki próbálja védeni a saját gyertyáját.

³¹ Az idézetek fordításához lásd GOETHE, i. m. 1984. A megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. Ha az idézet után nem szerepel oldalszám, akkor a magyar kiadásban az idézet nem található, a fordítás a sajátom. – *A ford. megjegyz.*

³² Crapanzano az alábbi kiadásra hivatkozik: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Italienische Reise*. Utószó: *Christoph Michel*. Frankfurt/M., 1976. – *A ford. megjegyz.*

³³ „A karnevál, mint rövidesen látni fogjuk, voltaképpen csak e szokásos vasár- és ünnepnapos örömök folytatása, illetve betetőzése; nincs benne semmi új, semmi idegen, semmi rendkívüli; egészen természetesen folyik a római életmódból.” GOETHE, i. m. 1984. 381.

„Onnét, ahol éppen áll, egy tapodtat el nem mozdulhat többé senki. A rengeteg ember és rengeteg láng melege, a sok, újra meg újra elfújtt gyertya füstje, a töméntelen ember ordítása – mert annál vadabbul üvöltének, minél kevésbé tudják akár csak egyetlen tagjukat is mozdítani – végül a legegészségesebb elmét is megszedíti; elképzelhetetlennek látszik, hogy valami szerencsétlenség ne történjék: lovak meg ne vaduljanak, embereket össze ne lapítsanak, agyon ne nyomjanak, vagy másként el ne intézzenek.”³⁴

A tömeg végül széteszlik, a köznép siet, hogy élvezze a böjt előtti utolsó húsos ételt, az előkelők pedig az utolsó színházi előadásra igyekeznek. Az „őrület” hamvazószerdán véget ér. „Milyen boldog leszek, mikor a bolondokat elhallgattatják jövő kedden!” – írja Goethe egy levélben 1788. február 1-jén. „Borzasztóan kellemetlen másokat megörülni látni, mikor az ember maga nem kapta el ezt a fertőzést.” Mint látni fogjuk, hamvazószerda alkalmat adott neki arra, hogy elgondolkozzon ennek az őrületnek, e szaturnáliai mulatságnak az értelmén – szerepcseréivel, durva gesztusaival, transzvesztizmusával, feslettségével és ami a leginkább visszatetszést keltett benne, rendezetlenségével együtt.

Ellentétben Catlin szubjektív, metaforikus és hiperbolikus O-Kee-Pa-leírásával, és szemben saját, túlradóan szubjektív, a bensőségességgel (*Innerlichkeit*) foglalkozó *Sturm und Drang* írásaival, az *Utazás Itáliában*, beleértve *A római karnevált* is, a külsőt (*das Äußere*) olyan érzelmi nyugalommal kezeli, amely minden bizonytalanságot jelentett a *Werther* olvasóinak. (Valójában csak néhány „extravagáns” metafora található a szövegben, és ezek nem kérdőjelezik meg úgy Goethe realizmusát, mint azt Catlin esetében teszik.) 1786. november 10-én Goethe így ír Rómából:

„Olyan világosságban és nyugalomban élek itt, aminőt már réges-régen nem éreztem. Gyakorlatom, hogy mindent olyannak lássak és úgy fogjak föl, amilyen, hűségem, mellyel tisztánlátásomhoz ragaszkodom, és tökéletes mentességem minden előítéllettől ezúttal is hasznomra válik, és észrevétlenül nagyon boldoggá tesz. Mindennap valami új, csodálatos látnivaló, naponta friss, nagy, rendkívüli képek, s az egész együtt oly lenyűgöző, hogy az ember hosszan elgondolkodik és eltűnődik rajta, de a képzelet sosem tudja elérni.”³⁵

Valami gyógyító van Goethének a valósághoz való „új” közeledésében. Nem szabad elfelejtenünk, itáliai utazásának egészségügyi célja volt, hogy új életet leheljen belé, és gyakorta újjászületésként is emlegette.³⁶ „Annak, aki itt körülnéz – írja ugyanazon a napon –, és van szeme a látásra, megbízhatóvá kell válnia, s oly határozott fogalmat kell nyernie a megbízhatóságról, amilyen ehhez fogható

³⁴ I. m. 410–411.

³⁵ I. m. 157.

³⁶ BARKER FAIRLEY: *A Study of Goethe*. Oxford, Clarendon Press 1947.

friss erővel még sosem élt benne.”³⁷ Ragaszkodik ahhoz, hogy újra és újra lásson mindent, így kerülve el igazság és hazugság összekeverését, amelyből az első benyomások felépülnek.³⁸ Angelika Kaufmann gyámkodása alatt rajzol, hogy elmélyítse az őt körülvevő tárgyak észlelését. Emil Staiger észrevétele szerint az idea (Goethe szavaival „die Begriffe”, „der anschauende” vagy „lebendige Begriff”³⁹) az, amely egyesíti a változót és a változatlant, a tárgyak sokrétegű észlelését. Goethe objektivitása mindig a szubjektum objektivitása marad. Az ő „objektivitása” nem a „szubjektivitás” ellentéte. Staiger szerint a különbség a tárgy belső („*ein 'innerliches' Erfassen der Dinge*”), illetve objektív (*sachlich*) megértése között húzódik. Ehhez az „objektivitáshoz” szó szerint és képletesen is távolság szükséges, de mint Staiger megjegyzi, Goethét jobban érdekli az örök igazság, mint az egyedi nézőpont megmutatása.⁴⁰

Annak ellenére, hogy az *Utazás Itáliában* című művében Goethe – Catlinhez hasonlóan – úgy helyezkedik el helyenként leírásaiban, mintha egy festőállvány előtt állna, a *Római karnevál*ban nem tételez rögzített perspektívát. A legelső bekezdésben, ahogy ez szokás, arról ír, hogy lehetetlen leírni a karnevált, és onnantól fogva az örület és a felfordulás egy formájává alakítja.

„Amikor a római karnevál leírására vállalkozunk, számolnunk kell azzal az ellenvetéssel, hogy egy effajta ünnepséget voltaképpen nem is lehet leírni. Ha egyszer élő alakok ilyen mozgalmak és nagy tömegéről van szó, lássa nyüzsgését mindenki a saját szemével, nézze és fogja föl mindenki a maga módján. Még megfontolandóbb lesz ez az ellenvetés, ha nekünk magunknak is be kell ismernünk, hogy az idegen szemlélőben, aki először látja, és tud és akar látni, a római karnevál nem kelt sem teljes, sem örvendetes benyomást, nem gyönyörködteti különösebben a szemet, és nem nyugtatja meg a kedélyt. A hosszú, keskeny utcát, amelyen rengeteg ember hullámszerűen ide-oda, nem lehet áttekinteni; alig lehet kivenni valamit a tülekvésben, amit a szem megragadhat. A mozgás egyforma, a lárma fülsiketítő, a nap vége nem elégít ki. Csakhogy ezek a megfontolások hamarosan eltűnnek,

³⁷ Lásd 36. jegyzet.

³⁸ JOHANN WOLFGANG GOETHE: Tagebuch der Italienischen Reise: 1786. Frankfurt/M., 1976. – Itt 86.; EMIL STAIGER: Goethe. Zürich, 1956. – Itt 14.

³⁹ A német kifejezések az eredeti szövegben szerepelnek. – *A ford. megjegyzi.*

⁴⁰ „Ha valaki semmi mást, csak magukat a tárgyakat akarja megragadni, úgy ezt is egy bizonyos szempontból, egy meghatározott nézőpontból teszi. Ennek tudatára Goethe azonban nem ébred rá. Meg van győződve arról, hogy az örök igazság felfedezhető és felfogható, és bízik abban, hogy bárkinek, akinek szeme van és látni akar, meg tudja ezt mutatni. S mivel objektív ismeretekről van szó, sikerül is. Az, amit Goethe megmutat, valóban mellőzi az egyes ember változó hangulatait és önkényességét, ennyiben időtlen és általános érvényű. Kérdéses azonban, hogy mindenkit érdekel-e az igazság, vagy egyesek nem inkább egy másik nézőpontot, egy másik szempontot részesítenek-e előnyben. Erről azonban nincs lehetőségünk vitatkozni.” (STAIGER, i. m. 1956. 17–18.)

ha közelebről megszemléljük a dolgot; most már elsősorban az lesz a kérdés, igazol-e minket a leírás.”⁴¹

Egyetlen, a karneválra rálátást biztosító nézőpont hiánya a tumultussal, a fülsiketítő lármával, az élő alakok tömegével, az elmosódó mozgással és végső soron – legalábbis az idegen megfigyelő számára – egy kellemetlen és elégedetlenségre okot adó élménnyel kapcsolódik össze. (A könyvben több helyütt úgy utal Goethe az idegenre, az idegen megfigyelőre, mintha Itália és a karnevál egyetlen „idegen” nézőpontból megragadható lenne.)⁴² Goethe feladata lesz, hogy leírásán keresztül rendet vigyen ebbe a rendetlenségbe – egy leírásán át, amely, mint mondja, igyekszik az olvasó képzelete elé idézni az események örömeit és kábulatát.

Goethe nem foglal el egy adott, térbeli megfigyelési pontot – amely akkor is lehetséges lenne, ha nincs felülnézet (*Übersicht*), egy székesegyháztorony, amely oly fontos szerepet játszott strasbourgi diákeveiben.⁴³ Közönyösen járkál fel és alá a Korzón, és ugyanilyen közönyösen mozog az időben is. A hamvazószerdát megelőző esti gyertyagyújtás kivételével, amely az egyetlen nem ismétlődő esemény Goethe karneválján, nem határozza meg a leírt események idejét. „Jelen” időben ír – ha úgy tetszik, időtlen időben, amely egyszerre ad módot általánosításokra és az időtlen lebegés érzetének felkeltésére. Catlinhez hasonlóan ő is összemossa és általánosítja a szereplőket és az eseményeket. A konkrét fejleményekhez és személyekhez való viszonyát csak ritkán határozza meg, elsősorban azért, hogy leírásának életszerűséget és autenticitást kölcsönözzön.

„Emlékszünk többek között egy ifjúra, aki nagyszerűen adta a szenvedélyes, házsártos engesztelhetetlen nőt; végigveszekedte az egész Corsót, s mindenkinek odavágott valamit, miközben kísérői úgy tettek, mintha mindenképpen igyekeznének lecsillapítani.”⁴⁴

A konfetticsatáról így ír:

„Mi magunk is közvetlen közelből láttunk egy ilyen viadalt, amelyben a harcoló felek, miután kifogytak a munícióból, végül az aranyozott kosárcsákot vagdosták egymás fejéhez.”⁴⁵

⁴¹ GOETHE, i. m. 1984. 378.

⁴² Ha a karneválon nincs különbség nézők és résztvevők között – ez Michail Bahtyin véleménye (Francois Rabelais művészete. A középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Budapest, 1982. 12.) – akkor minden nézőpont „idegen” kell, hogy legyen, mely kívül esik a karneválon. Ennek ellenére kétlem, hogy ne lenne különbség néző és résztvevő között – Goethe színházi leírása azt sugallja, hogy van – és azt mondanám, hogy a különbségtétel hiánya valójában ideologikus – egy meghatározó másság kifejeződése.

⁴³ GEORGE HENRY LEWES: The Life and Works of Goethe. London, 1855.

⁴⁴ GOETHE, i. m. 1984. 385.

⁴⁵ I. m. 397.

Ennek ellenére gyakoribb, hogy az eseményekhez való viszonyát nem az első személyű névmással jelzi („kiemelkedik emlékeim közül”, „mi magunk láttuk”), hanem különféle tér- és időbeli deiktikus szókapcsolatokkal, melyek az eseményeknek és a szereplőknek látszólagos meghatározottságot kölcsönöznek. Az egyik bekezdésben, melyben a karnevál maszkjait és jelmezeit részletezi, így ír:

„Emitt futva jön egy pulcinella, tarka zsinórokon jókora kürt himbálózik a csipején... Itt meg egy komája közeledik, ... ez csöndesebb és higgadtabb.”⁴⁶

Az „itt”-ek ellenére – azon túl, hogy tudjuk, valahol a Korzón vagyunk Goethével a karnevál idején – nem rendelkezünk koordinátákkal. Goethe a leírásnak ezt a részét a szabadság kezdetét jelző kapitóliumi déli harangzúgással indítja, azt viszont nem tudjuk, hogy ez a karnevál melyik napjára esik. Másutt időbeli deixiseket használ. Az egyik este leírását, még a verseny előtt, így kezdi: „Közeledik az este.”⁴⁷ Fogalmunk sincs arról, melyik estéről beszél. Máskor, egy esemény általánosított, térben és időben dekontextualizált leírásának közepette hirtelen odavet egy „időközben”-t, melynek azonban nincsenek koordinátái. Mint már említettem, e deiktikus kifejezések funkciója tisztán retorikai: a leírások élettelibbé és meggyőzőbbé tétele. Ezek tanúsítják Goethe jelenlétét, és arra biztatják az olvasót, „csatlakozzék” a szerzőhöz. Goethe deiktikus fordulatainak, mint talán minden deixisnek, felhívó dimenziója van. A szerző ezek révén vezeti be olvasóit a megfigyelés egy látszólagosan valós pillanatába, amely valójában csak szövegének ügyes műfogása. Saját jelenléte biztonságát ajánlja nekik, miközben azok szemtanúi lesznek a Korzón zajló események elkésztető zűrzavarának.

Goethe az olvasó számára közvetítővé válik – egyfajta karneváli idegenvezetővé. De ugyanakkor kívülálló, aki különösen a Korzón fel-alá kavargó, mámoros tömeghez – az egyszerű néphez – képest helyezkedik kívülre. Olyan, mint egy tartózkodó, leereszkedő idegen. Kevés örömet talál a karneválban, és – akárcsak később Hawthorne vagy Henry James – nem osztozik annak vidámságában. Megőrzi a távolságot, egy rendet biztosító színházi távolságot, és csak alkalmanként azonosul a nézőkkel – akkor sem az életvidám alakok hatalmas tömegével, hanem az elittel, amely padjairól és székeiről figyeli a tömeget. Leírja azt az ott-honos érzést, amelyet az erkélyekről és az ablakokból lógó szőnyegek, az emelvényeket borító huzatok és a Korzó menti házakból és palotákból kihordott székek árasztanak számára. „Ha kilépünk házunkból, úgy érezzük, terembe, ismerősök közé, nem pedig szabadba s idegenek közé kerültünk.”⁴⁸ Nem lép ki saját osztályából. Sem fenomenológiailag, sem retorikailag nem tételezi a résztvevők

⁴⁶ I. m. 385. – *Kiemelés az eredetiben.*

⁴⁷ I. m. 400.

⁴⁸ I. m. 384.

szubjektivitását. Egy évvel ezt megelőzően, mikor először említi a karnevált, valójában sokkal érzékenyebb a résztvevők élményei iránt.

„Amit az ember ebben az egészben kellemetlennek talál, az az emberek belülről áradó jókedvének hiánya, akiknek nincs pénzük arra, hogy kielégítsék néhány, még megmaradt vágyukat... Az utolsó napokban a zaj hihetetlen volt, de az öröm nem volt szívből jövő.”⁴⁹

A római karneválban Goethét a látvány, a külső (*das Äußere*) érdekli, az, amit lát, és nem a résztvevők *Innerlichkeitje*.

És mégis, a karnevál „benső jelentésével” fejezi be esszéjét. Ez úgy múlik el, mondja, mint egy álom vagy egy mese, amely talán kevesebb nyomot hagy hátra a résztvevők lelkében, mint Goethe olvasóiban, „akiknek az egészet összefüggéseiben próbáltuk képzelete és értelme elé idézni.”⁵⁰ Vajon Goethe azt sugallja, hogy egy élmény csak akkor nem marad tisztavirág-életű, ha leírjuk – vagyis koherenciát és rendet teremtünk benne? Azzal a megjegyzéssel folytatja, hogy eme „bolondságok sorozata” az emberi élet legfontosabb állomásaira hívja fel figyelmünket.

„Ha (...) a durva pulcinella illetlenül a szerelem örömeire emlékeztet, melyeknek életünket köszönhetjük; ha egy-egy *baubo* valamelyik köztéren a szülés titkait szentségteleníti meg; ha az esti sötétben lobogó sok-sok gyeritya életünk végső ünnepi szertartását juttatja eszünkbe (...)”⁵¹

Goethe a Korzót a földi élet útjának tekinti, ahol az ember egyszerre néző és színész, és ahol a külső kényszerek miatt kevés tér marad az egyéni mozgás számára. Az elvágtató lovak olyanok, mint a mulandó örömök, melyeknek „nyomuk sem marad a lélekben.”⁵² Goethét elragadja képzeletének ereje, mikor megjegyzi,

„a szabadságot és az egyformaságot csak a téboly kábulatában lehet élvezni; s a legnagyobb öröm is csak akkor bővül el igazán, ha közvetlen közel van a veszélyhez, s annak árnyékában észleli sóváran édes-félelmes élményeit.”⁵³

Úgy tűnik, ezen utóbbi megfigyelések, amelyek a féktelen *Sturm und Drang*-korszakra emlékeztetnek, a karnevál minden konkrét tárgyától eltávolodtak. A

⁴⁹ „Was man dabei unangenehm empfindet, daß die innere Fröhlichkeit den Menschen fehlt und es ihnen an Gelde mangelt, das bißchen Lust, was sie noch haben mögen, auszulassen... An den letzten Tagen war ein unglaublicher Lärm, aber keine Herzensfreude.” GOETHE, i. m. 1976. 228–229.

⁵⁰ GOETHE, i. m. 1984. 411.

⁵¹ Uo.

⁵² I. m. 412.

⁵³ Uo.

karnevál pusztán ürügy a meditálásra. Goethét foglalkoztatja ugyan annak jelentése, de nem a résztvevők, hanem saját maga és olvasói szempontjából. Figyelmen kívül hagyva *a* történetit és *a* kollektívet, valamint a Bahtyin által hangsúlyozott kapcsolatot a népi nevetéskultúra és a földi, anyagi között, Goethe a karnevált az egyéni életút konvencionális allegóriájává fokozza le. Jelentése egy transzcendens történetben rejlik – olyasfélében, amelyet Catlin az O-Kee-Pa szertartás számára keresett, de igazából nem talált. Goethe allegóriáján keresztül az egyén – úgymond – új életre kel a kavargó, forrongó, mámoros – s az individuumoktól megfosztott – tömegeből.⁵⁴ Goethe, mint valami szélhámos, a szavak varázslója, egy Hermész, aki a határ túloldalán lévő északiaknak tudósít a karneválról, a reflexiónak ezen a szintjén helyreállítja a rendet az eseményekben, amelyek retorikailag azonban – a leírás által rájuk kényszerített megvilágító és dramatizált rend ellenére – az örület és a felfordulás szimbólumai kell, hogy maradjanak. Csakúgy, mint Catlin, ő is erkölcsi (még ha triviális) jelentőség után kutat a szertartásban – a karneválban.

„Így, noha szándékunkban sem volt, mi is ilyen hamvazószerdai elmélkedéssel fejezzük be karneválunkat, de nem félünk, hogy elszomorítjuk vele olvasóinkat. Inkább azt kívánjuk: mivel az élet a maga egészében éppoly áttekinthetetlen, éppoly élvezhetetlen, sőt éppoly kétes, mint a római karnevál, bár emlékeztetne velünk együtt mindenkit ez a gondtalan álarcos társaság arra, mily fontos az élet minden, gyakran kicsinynek látszó, pillanati gyönyörűsége.”⁵⁵

Goethe következtetése – akár egy hagyományos hamvazószerdai meditáció – visszatérést jelez a szemlélődéshez, az introspekcióhoz és cselekedeteink értelmének fontolgatásához.⁵⁶ Ezzel párhuzamosan az általa leírt szertartáson belül is bekövetkezik egy visszatérés. A karnevál alatt nincs reflexió, csak játék, álarcos komédiázás, vagy ahogy mostanság mondjuk, magamutogatás. Hamvazószerdával aztán beköszönt a bűnbánat ideje, s vele – azt kell feltételeznünk – visszatér az önvizsgálat, a rend és az individualitás.

⁵⁴ Érdemes megemlíteni, hogy Henry James is elhelyez egy hamvazószerdai meditációt „egy böjti szónoklatot” az 1873-as karneválról szóló leírásában. HENRY JAMES: *A Roman Holiday*. = *Italian Hours*. New York, 1959. 136–154.

⁵⁵ GOETHE, i. m. 1984. 412.

⁵⁶ Azáltal, hogy megszólítja az olvasót, funkciója – mint az MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN (*When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abjekt Hero*. = *Critical Inquiry* 10. 1983. 2. 285–305.) megjegyzi – „hasonlóvá válik a másnapnak egy igazi szaturnáliában betöltött funkciójához, amikor mindenki visszatér hagyományos szerepéhez, azzal a fontos különbségtétellel, hogy az olvasó egy *folyamatosan* jelen lévő autoritást képvisel, amely még az ünnep leganarchikusabb napjának pillanataiban sem függeszthető fel.” Bár elismerem az olvasó autoritatív szerepét *A római karneválban*, Goethe saját autoritatív pozíciója, amely egyébként sokkal erősebb, mint Catliné, meglehetősen függetlennek tűnik az olvasóétól.

Clifford Geertz esszéjének címe, *Mély játék: Jegyzetek a bali kakasviadalról*⁵⁷ – amely akkortájt keletkezett, amikor mindenki a *Deep Throat* című filmért bolondult – egy sor erotikus szójátékra ad lehetőséget, olyan szójátékokra, amelyeket a szerző szerint a bali emberck is értenének.⁵⁸ A szójátékok igen gyakoriak az etnográfiaiban. Az etnográfust két világ között helyezik el: olvasói világa – amely elsődleges orientációt jelent számára – és a tanulmányozott emberek, véleményem szerint, bizonyos mértékig szintén megszólított világa között.⁵⁹ A szójátékok révén az etnográfus cinkosan hol az egyik, hol a másik világ tagjaihoz fordul – de általában olvasóközönségéhez – hierarchikus viszonyt hozva létre azok között. Ő maga, a szójátékgyártó, közvetít ezen két világ között.

Geertz esszéje hét részre oszlik, amelyeknek címei – *A razzia, Kakasokról és férfiakról, A viadal, Tétek és esélyek, Játék a tűzzel, Toll, vér, tömeg és pénz és Valamit valamiről mondani* – egy jellegzetesen városi közeg, vagy egy szex és erőszak thriller benyomását keltik, amelyeket, ellentétben Geertz erotikus szójátékaival, a falubeliek nem valószínű, hogy megérthettek volna, legalábbis nem 1958-ban. A címek arra nem igazán alkalmasak, hogy jellemezzék a bali falu vagy a kakasviadal étoszát, de – mint a szójátékok általában – cinkos viszonyt hoznak létre az etnográfus és – ebben az esetben – az olvasó között. S persze tanúskodnak az etnográfus stilisztikai virtuozitásáról is, aki olvasóival együtt így a megértés hierarchiájának csúcsára kerül.

Geertz írása egy humoros bevezető történettel kezdődik – napjainkra ez már szinte az etnográfia egyik műfaja vagy alműfaja. A hős, az etnográfus sztereotipikusan *naiv*, esetlen, együgyű mamlaszként jelenik meg, aki távolról sem bizonyos identitásában, gyakorta valamiféle egzotikus betegségben szenved, és két világ közti átmenetiség foglya. Láthattuk őt Goethe római karneválján is. Már nincs a saját világában, de még nem ura az újnak sem – annak a világnak, amelyet majd etnográfiajában konstituál.

„1958 áprilisának elején, maláriásan és nem túl sok bátorsággal eltelve, feleségemmel együtt megérkeztünk abba a Bali-szigeti faluba, melyet mint antropológusok tanulmányozni akartunk. A kicsiny, körülbelül 500 fős, viszonylag elszigetelt település lakói egy sajátos, maguk teremtette világban éltek. Itt mi betolakodók voltunk, szakértők, a falubeliek ugyanúgy kezelték minket, mint bárki mást, aki nem tartozik hozzájuk, s mégis rájuk erőlteti magát: úgy viszonyultak hozzánk, mintha ott sem lettünk volna. Szá-

⁵⁷ Az idézetek fordításához lásd GEERTZ, i. m. 1994. Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. – *A ford. megjegy.*

⁵⁸ A szójátékok az angol „cock” különböző jelentésein alapulnak. – *A ford. megjegy.*

⁵⁹ VINCENT CRAPANZANO: *The Writing of Ethnography. = Dialectical Anthropology* 1977. 2. 69–73.

mukra – és bizonyos mértékig önmagunk számára is – személytelen kísértetek, láthatatlan emberek voltunk.”⁶⁰

Már itt, a *Mély játék* első bekezdésében Geertz ellentétpárt állít fel maga és felesége, illetve a saját, távoli kis világukban élő bali szigetlakók között. Geertzék az „antropológusok”, a „szakértők”, a „betolakodók”. A bevezető történet címe – mint már említettem – *A razzia* világosan utal a kakasviadal alatti rendőrségi rajtaütésre. Emellett Geertznek saját jelenlétükkel, valamint falubeli missziójukkal kapcsolatos beállítódását is tükrözi. Drámaian kijelenti, hogy ő és felesége „személytelen kísértetek” és „láthatatlan emberek” voltak a falubeliek számára, és „bizonyos mértékig önmagu(n)k számára is” – mindaddig míg a többiekkel együtt ők is elmenekültek a rendőrök elől. Ezt követően viszont el-, fel- és megismerték őket.⁶¹ Geertz nem kínál bizonyítékot állítása igazolására, és már a következő bekezdésben ellentmond saját magának.

„Azonban házigazdánkon és a falufőnökön kívül – kinek utóbbi az unokatestvére és sógora volt – senki sem vett rólunk tudomást, oly módon, ahogyan csak egy bali ember képes semmibe venni valakit. Ahogyan a faluban járkáltunk, elbizonytalanodva, reményvesztetten, bármiért bocsánatkérésre készen, azt éreztük, hogy az emberek úgy néznek át rajtunk, mintha a tekintetüket a mögöttünk néhány yardra lévő, sokkal valóságosabb fára vagy kőre irányítanák. Szinte senki sem köszönt; de mogorva pillantást sem vetett ránk senki, és nem mondtak semmi kellemetlent, pedig a tényleges helyzetnél még ez is jobb lett volna.... A közömbösség természetesen tudatos volt. A falubeliek minden lépésünket figyelték, és hihetetlen mennyiségű, meglehetősen pontos információjuk volt arról, hogy kik vagyunk és mit keresünk ott. Mégis úgy viselkedtek, mintha egyszerűen nem is léteznénk, és ezzel minket kívántak tájékoztatni arról, hogy nem vagy legalábbis egyelőre még semmiképp sem létezők a számukra.”⁶²

Van persze különbség aközött, ha valakit személytelen kísértetként, láthatatlan emberként kezelnek – egyébként ezek sem egyenrangú státuszok – vagy ha „tudatos közömbösséggel” figyelik. Geertzéket talán úgy kezelték, mintha ott sem lettek volna, pedig bizonyosan ott voltak. Máskülönbén hogyan tudhattak volna meg bármit is „nemlétezésükről”?

Amit itt firtatok, afölött tán – mint egy nem igazán sikeres történetmeselési trükkön – egyszerűen át is lehetne siklani, ha nem jelezne egy fontosabb problémát, mely rányomja bélyegét Geertz esszéjére. A leírás szintjén ugyanis Geertz

⁶⁰ GEERTZ, i. m. 1994. 126.

⁶¹ Az angol „recognize” szó jelenthet elismerést, felismerést és megismerést is. Az idézett történetben mindhárom jelentés releváns. – *A ford. megjegyz.*

⁶² Lásd 60. jegyzet.

összemossa saját szubjektivitását – önmaga megtapasztalását az első Balin töltött napokban – a falubeliek szubjektivitásával és intencionalitásával. (Felesége tapasztalata további problémát, sőt konceptuális zavart is jelent: őt teljesen kihagyja ebből a férfiakra és kakasokról szóló történetből – s ezt már az első bekezdés előrejelzi, mikor a *man* szót használja a „láthatatlan emberek” kifejezésben.)⁶³ Később az értelmezés szintjén ugyanezt a zűrzavart fedezhetjük fel.⁶⁴ Fel kell tennünk a kérdést: vajon Geertz különös leírásmódja elősegíti-e ezt az értelmezési zűrzavart.

Az „antropológus” és a „balinézei” a szójátékokon, címeiken, alcímeiken és egyszerű kijelentéseken keresztül különülnek el egymástól. A *Mély játék* nyitó részében Geertz és felesége bár teljesen konvencionálisan, de mint individuumok szerepelnek. A balinézek ezzel szemben nem – ők általánosítva jelennek meg. A „mint azt a Bali szigetlakók mindig is teszik” típusú kifejezések, amelyek ha nem is a felületes útleírásokra, de a nemzetkarakterológiai tanulmányokra annál inkább emlékeztetnek, az egész szövegen végighúzódnak: „úgy, ahogy csak a Bali szigetlakók képesek”, „a bali férfi mély pszichológiai azonosulása kakasával”, „az emberek Baliban sohasem csinálnak valamit egyszerűen, ha azt bonyolultan is megtehetik”, „a bali emberek szinte a megszállottságig szégyellik a nyílt konfliktusokat”.⁶⁵ A „bali emberek” – és bizonyosan nem a bali emberek – egyszerű kontrasztként szolgálnak Geertz leírása, értelmezése, elméletalkotása, önmegjelentése számára.

Geertz saját személytelenségét a „felhőhöz” vagy a „szélfuvallathoz” hasonlítja:

„Feleségem és én meglehetősen csalódottan és elbátortalanodva, még javában ‘szélfuvallat’-stádiumban voltunk, amikor már majdnem saját valóságosságodban is kételkedni kezdesz, amikor...”⁶⁶

Majd rátér a rendőrségi razzia leírására, amelynek köszönhetően végre „személyiséget” szerzett magának. Ez a rész nem azért jelentős, amit Geertz magáról és feleségéről elmond, hanem inkább amiatt a névmásváltás miatt, amelynek keretében az *én/mi*-ből – pontosabban az *én+főnév*-ből (*én és a feleségem*) – *te* lett. Ez a váltás előrejelzi az *én* eltűnését a következő részben. Úgy vélem, a *te* szerepe nem korlátozódik csupán az olvasó empátiájának „megszóltására”, ha-

⁶³ Az angol „man” szó jelenthet férfit és embert is. Geertz az eredeti szövegben az „invisible men” kifejezést használja, mikor magára és feleségére mint láthatatlan emberekre utal. – *A ford. megjegyz.*

⁶⁴ VINCENT CRAPANZANO: Review of Meaning and Order in Moroccan Society: Three Essays in Cultural Analysis. Eds. C. Geertz–H. Geertz–L. Rosen. = Economic Development and Cultural Change 1981. 29. 851–860.

⁶⁵ GEERTZ, i. m. 1994. 126., 131., 140., 162.

⁶⁶ I. m. 127.

nem megváltoztatja (*decenters*) az elbeszélő státuszát az interszjektív megértés terében. Az elbeszélő párbeszédbe bonyolódik olvasójával, de a bali szigetlakókkal nem, legalábbis nem a beszámolójában. *Azok* kartonfigurák maradnak.

A közkeletű nyelvtani felfogással szemben, mely szerint a névmások pusztán a főneveket helyettesítik, Emile Benveniste másokkal együtt azt a véleményt képviseli, hogy az első és a második (*én* és *te*, valamint többesszámaik), illetve a harmadik személyű névmások (*ő, űk*) között lényeges különbség van. Az első és a második személyű névmások tökéletesen indexikálisak: a kijelentés kontextusához kötődnek. A harmadik személyű névmások ellenben anaforikusan visszautalnak egy előzményre, egy főnévre, gyakran egy tulajdonnévre a szövegben. Úgy is mondhatnánk, hogy a kijelentés kontextusától függetlenek, de részei a szövegkontextusnak. Intratextuálisak, jelentésüket a szövegben leírt előzményekből nyerik. Így Geertz esszéjében és a legtöbb etnográfiai írásban az etnográfus *én/te*-je és a terepen az etnográfussal párbeszédet folytatók *én/te*-je asszimetrikusán konvertálódik egy anaforikusan kötetlen *én*be és egy anaforikus, összesítő *ők*be. Valóban, a legtöbb etnográfiai szövegben, beleértve Geertzét is – a hagyományos bevezető történetet vagy a szövegre vonatkozó fordulatokat kivéve – az *én* eltűnik, és egyszerűen egy stilisztikailag létrejött, „láthatatlan” hanggá válik.⁶⁷ Tipikus, hogy a *mi* szinte soha nem fordul elő az etnográfiaiában.

A *Razzia* című fejezet kényes és bizonytalan pillanatot jelöl. Geertz, a szerző/elbeszélő egy *én*. A bali szigetlakókra ellenben mint *ők*re utal. A rendőrség előli menekülés után, alighogy a falusiak el-, fel- és megismerik – legalábbis mint ént – Geertz a következő fejezetben, melynek megvilágosító címe *Kakasokról és férfiakról*, máris elmenekül a szövegből. Vajon a *Razzia* sokáig az olvasóval tartó *én*je kárpótol Geertz személytelenségéért a terepmunka első napjaiban?

A *Mély játék* hátralevő részében folyamatosan összerosódik Geertz és az általa leírt bali szigetlakók értelmezése. Mindenféle bizonyíték nélkül tulajdonít a baliaknak tapasztalatokat, jelentéseket, szándékokat, motivációkat, hajlamokat és értelmezéseket. Például:

„A kakasviadalkor ember és állat, jó és rossz, az ego és az id, az én és a tudatalatti, a győzedelmeskedő férfiasság alkotóereje és az elszabadult állatiasság romboló ereje egyesül a gyűlölet, a kegyetlenség, az erőszak és a halál véres drámájában. Nem is igazán meglepő, hogy amikor – a megmásíthatatlan szabály szerint – a győztes kakas gazdája elviszi a legyőzött állat tetemét (melyet felbőszült gazdája addigra már gyakran darabokra szaggatott), s otthon megeszi, akkor ebben társadalmi zavarodott-

⁶⁷ Itt most egyszerűsíték. Az etnográfus *én*-jét mindenkor konkrét megjelenési formájában kell vizsgálni, mert egyszerre több funkciót is betölthet. Lehet például leíró, egy nyelvtanilag torzított beszélgetőpartnerre utalva („mondtam” / „mondta” vagy „megfigyeltem”), de utalhat az írás kontextusára is.

ság, morális kielégülés, esztétikai undor és kannibalisztikus élvezet keveredik egyszerre.”⁶⁸

Nem szabad, hogy magával ragadjon minket Geertz teatralitás iránti érzéke. Rá kell kérdeznünk: milyen alapon tulajdonít „társadalmi zavarodottságot”, „morális kielégülést”, „esztétikai undort” (bármit is jelentsen ez) és „kannibalisztikus élvezetet” a baliaknak? minden bali szigetlakónak? egy bizonyos bali embernek? Geertz esetében is arról van szó – akárcsak Catlinnél –, hogy élővé tegye a pillanatot. Catlinnel ellentétben azonban, aki nem tesz úgy, mintha az O-Kee-Pa szertartásnak a mandanok számára betöltött szubjektív jelentését – az élményt – tárná föl, Geertz a baliak vonatkozásában nagyon is igényt tart erre.

Írása vége felé, mintha csak előhúzná a nyulat a kalapból, váratlanul kijelenti, hogy a kakasviadal egy művészeti forma, és ezt nagyon is a szó nyugati értelmében érti.

„Mint minden művészi forma – mivel végül is erről van itt szó – a kakasviadal is a közönséges, hétköznapi tapasztalatot saját kifejező eszközeivel: mozdulataival, tárgyaival tolmácsolja azáltal, hogy gyakorlati jelentőségét a tiszta megjelenés szintjére csökkenti vagy növeli, helyezi át, ahol jelentésük sokkal erőteljesebben artikulálható, és ahol sokkal pontosabban befogadható.”⁶⁹

Fel kell tennünk a kérdést: kinek artikulál a kakasviadal hétköznapi tapasztalatot – a státuszhierarchia tapasztalatát – és teszi azt pontosabban befogadhatóvá? Azt követően, hogy a kakasviadalt a *Lear királyhoz* és a *Bűn és bűnhődéshez* hasonlítja, Geertz kijelenti, hogy az

„olyan témákat vet fel, mint a halál, a férfiasság, a szenvedély, a büszkeség, a vereség, a nyereség, a szerencse, és olyan módon építi föl és jeleníti meg ezeket, hogy kidomborítja alapvető természetük sajátos szemléletmódját. Megszerkeszti e témákat, látható, kimondható, felfogható formában jelentőséget ad a történelmileg kialakult és tiszteletben tartott konstrukciónak, azzal ideatonikus értelemben ‘valódivá’ teszi. A kakasviadal egy kifejezési eszköz, kép, szöveg, modell és metafora. Funkciója nem az, hogy enyhítse vagy szítsa a társadalmi feszültségeket (bár ‘játék a tűzzel’ módján egy kicsit mégiscsak ezt teszi), hanem hogy toll, vér, tömeg, pénz médiumán keresztül eljátssza, bemutassa azokat.”⁷⁰

Ismét meg kell kérdeznünk, kik azok, akik történetileg abban a helyzetben vannak, hogy megértik e konstrukciót? Geertz teljességgel figyelmen kívül

⁶⁸ GEERTZ, i. m. 1994. 135.

⁶⁹ I. m. 159.

⁷⁰ Uo.

hagyja a tényt, hogy a *Lear király* és a *Bűn és bűnhődés* kulturálisan és nyelviileg is tragédiaként, illetve regényként definiálódnak, mint egy bizonyos rend reprezentációi; olyan fikciók, amelyeket meghatározott módon kell olvasni – valójában olvasni kell őket. Sehol sem kínál bizonyítékot arra nézve, hogy a kakasviadal ilyesmi volna a baliak számára. Képek egymásra halmozásával – „kép”, „szöveg”, „metafora” – Geertz talán enyhíti saját elméleti aggodalmait, de a probléma nem szűnik meg. (Kép, szöveg, modell és metafora természetesen nem jobban szinonimái egymásnak, mint személytelen kísértet és láthatatlan ember.) Bizonyos, hogy a kakasviadal a balinézek számára kakasviadal – és nem kép, szöveg, modell vagy metafora. Nem így van kulturálisan definiálva. Így csak az az idegen olvashatja, akinek a „kép, a fikció, a modell és a metafora” interpretatív értékkel bír.⁷¹ Talán nem véletlen, hogy egy ezt követő bekezdésben Geertz a kakasviadalt mint „nyugtalanítót” írja le:

„Nyugtalanóságának oka nem anyagi vonzatában keresendő, hanem abban, hogy összekapcsolja a büszkeséget a személyiséggel, a személyiséget a kakassal, a kakast a pusztulással, és hogy mindez felfogható realitással alakítja azt a dimenziót, amit a Bali-szigeti emberek hétköznapi megfigyeléseik során rejtve tapasztalnak.”⁷²

Újra csak meg kell kérdeznünk: kinek nyugtalanító a kakasviadal?

A *Mély játék* utolsó lapjain Geertz a kakasviadalt a szöveghez hasonlítja. Úgy is utal rá mint „metaszociális kommentárra”, amely a „bali emberek olvasata bali tapasztalatokról, egy történet, amelyet önmagukról önmaguknak mondanak”. A kakasviadal igényli az antropológust, aki úgy „hatol belé”, ahogy azt a kritikus teszi a szöveggel. Geertz számára az értelmezendő szöveg, a kakasviadal a státushierarchia drámája, és nagyhangúan kijelenti:

„A bali emberek pedig azért mennek kakasviadalra, hogy rájöjjenek, mit érezhet akkor az általában nyugodt, zárkózott, szinte megszállottan önmagába mélyedő ember, aki úgynevezett morális autokozmoszban él, amikor támadják, gyötrik, harcba hívják, megsértik, és mindezek eredményképpen szélsőséges dühben tör ki, vagy akkor, ha teljes győzelmet arat, vagy akkor, ha teljesen megalázzák.”⁷³

Másutt így ír a balinéz szubjektivitásról:

„Vég nélkül újra meg újra előadva, a kakasviadal képessé teszi a bali embert arra, hogy önnön szubjektivizmusának dimenzióit felfoghassa,

⁷¹ Végére is az embernek el kéne gondolkodnia ezen nyugati kategóriák bali megfelelőinek (már ha vannak ilyenek) ontológiai státuszán.

⁷² GEERTZ, i. m. 1994. 160.

⁷³ Uo.

ugyanúgy, ahogy a *Macbeth*, olvasva és újraolvasva bennünket is képessé tesz erre. Miközben egyik viadalt a másik után nézi végig, a tulajdonos és a fogadó aktív figyelmével (hiszen – ha egyszerű nézőként figyeljük – a kaskasviadal sem érdekesebb, mint a krokett vagy a kutyaverseny) egyre közelebb kerül ezekhez, és ahhoz, amit számára mond. Mindez valahogy ahhoz hasonló módon történik, ahogyan egy vonósnegyes figyelmes hallgatója vagy egy csendélet elmélyült szemlélője lassan egyre közelebb kerül a műhöz, s annak üzenetéhez, oly módon, hogy azzal egyúttal feltárja önnön szubjektivitását a maga számára.”⁷⁴

Ki mondta mindezt Geertznek? Hogyan tud egy egész nép osztozni egyetlen szubjektivitásban? Nincs különbség szöveg, kommentár, metakommentár, dráma, sport, vonósnegyes és csendélet között? Vajon Geertz professzor elvetette az összes analitikus különbségtételt, amelyek ezidáig saját civilizációjának sikere (és kudarca) szempontjából meghatározóak voltak? Catlin színes és kézzel fogható metaforáihoz hasonlóan Geertz színtelen és elvont metaforái is aláássák mind leírását, mind interpretációját, s ezzel valójában autoritását is. Üzenete egyszerűen nem meggyőző.

Fenomenológiai-hermeneutikai indíttatása ellenére a *Mély játék*ban nem érthetjük meg a bennszülöttet a bennszülött nézőpontjából. Pusztán egy megkonstruált bennszülött megkonstruált nézőpontjának megkonstruált megértését kapjuk. Geertz nem kínál közelebbről meghatározott bizonyítékokat szándéktulajdonításaihoz, szubjektivitás-meghatározásaihoz és a tapasztalatról szóló kijelentéseihez. A geertzi konstrukciók konstrukcióinak konstrukciói alig többek, mint projekciók, illetve saját nézőpontjának és szubjektivitásának a bennszülöttek, pontosabban a megkonstruált bennszülöttek szubjektivitásával való összevegyítései.

Végül, hogy konstrukciójának, illetve az antropológus konstrukciójának egy bizonyos, ha úgy tetszik, szubsztancializált autoritást kölcsönözzön, Geertz a *Mély játék*ban a kultúrára úgy utal mint „szövegek együttese, amit az antropológusok igyekeznek azok válla felett elolvasni, akikhez ezek a szövegek tulajdonképpen tartoznak.”⁷⁵ A kép találó: osztozni egy szövegen, amelyen mégsem közösen osztozunk. Olyan asszimmetrikus mi-vizonyt jelöl ez, amelyben az antropológus a bennszülött felett, annak háta mögött, rejtőzködve, de azért mégis a megértés hierarchiájának csúcsán áll. Úgy hiszem, ez pontosan tükrözi *A razzia* indexikális drámáját, amelyben az etnográfiai találkozás résztvevői a narrációban

⁷⁴ I. m. 167.

⁷⁵ I. m. 169. Lásd a szöveggel és a szövegmetaforával kapcsolatos fejtegetéseimet. Egy bizonyos irodalomkritikai vonzódás ellenére, amely a szöveget absztrakt módon szeretné látni, véleményem szerint a szövegek retorikai ereje konkrétságukban és kézzelfoghatóságukban áll. (Vö. Text, Transference, and Indexicality. = Ethos 1981. 2. 122–148.)

ugyan összetalálkoznak, ám a stíluson keresztül el is választják őket egymástól. Sehol egy *én-te*, egy dialógus, amelyben két ember egymás mellett, szemtől szemben olvassa és megbeszéli ugyanazt a szöveget – ehelyett csak *én-ők*-viszony. Végül, mint láttuk, még az *én* is eltűnik – az autoritás láthatatlan hangja helyettesíti, amely kinyilatkoztatja, mi az *ők*be transzformált *te* élménye.

A hagyományos etnográfiaiban ritkán írják le az etnográfus találkozását azokkal, akikről ír. Gyakorta – mint Geertz *Mély játékában* is, amely aligha nevezhető hagyományos etnográfianak – még a leírt és értelmezett konkrét tevékenységet – kakasviadal, karnevál vagy például a kosárfonás, esetleg egy étel elkészítése – sem mutatják be a maga egyediségében, egyszeri és megismételhetetlen cselekvésként. Az olvasó meglehetősen általános képet kap. Feltehetően több, különböző szempontból elvégzett megfigyelés kombinálódik össze egyetlen konstruált előadássá, amely valamiféle ideáltípussá, egy platonikus megjelenítéssé válik. Catlin és Goethe ugyan egyetlen alkalmat ír le, de deiktikus és más részletező kifejezéseik ellenére, ezt általánosítva teszik. Geertz, aki nyilvánvalóan sok kakasviadalt látott, soha egyet sem ír le konkrétan. Előbb megkonstruálja azt, majd saját konstrukcióját: „a bali kakasviadalt” értelmezi. Hagyományos bevezető története deiktikus funkciót szolgál, amely nem is oly különböző Catlin kijelölt helyétől vagy Goethe „itt”-jeitől és „most”-jaitól. Az egyediség illúzióját kelti ott, ahol nincs egyedi időbeli vagy térbeli nézőpont. Tanúsítja, hogy az etnográfus ott volt, és biztosítja számára az ebből eredő autoritást.

A *Mély játékban* az etnográfus autoritatív konstrukciójának problémája a szerző fenomenológiai-hermeneutikai igényei miatt tovább bonyolódik. Sem Catlin, sem Goethe nem tesz erőfeszítéseket annak az élménynek a leírására, amelyet a megfigyelt szertartás a résztvevők számára jelent. Catlin pusztán retorikailag veszi át a mandan nézőpontot. Számára az O-Kee-Pa „sokkoló” volt és sikertelenül küzdött azért, hogy jelentést adjon neki. Nem tudott olyan ismerős történetet találni, amelybe, másként, mint töredékesen, belefoglalhatta volna. Goethe számára a római karnevál az egyéni sors allegóriájává vált. A karnevál persze nem volt annyira ismeretlen. Goethe egy ismerős színházi műfaj – a *commedia dell'arte* – köré tudta azt szervezni, és leírásának ritmusát szinkronba tudta hozni a karnevál ritmusával. Goethe allegóriáját talán mesterkéltnek, sőt avittnak találjuk, de a leírás szempontjából rendező funkciója van. Geertz számára ugyanakkor maga a kakasviadal válik a bali társadalomszerveződés nagy metaforájává, és mint ilyen, önmagára vonatkozik. A szerzőt látszólag foglalkoztatja a benszülött nézőpont megértése, de ennek ellenére tanulmánya inkább kulturális adatok értelmezése, olvasása, mint a bali kakasviadalról szóló – szubjektív vagy objektív – értekezés. Elemzése példaértékű és ez példaértékűség – Geertz értelmező virtuozitása – segít abban, hogy etnográfiailag hihetővé váljon. Végző jelentése nem morális, hanem metodológiai. Catlin a mandanok üdvözléséért, Goethe az öröm tovasuhanó pillanatainak megbecsüléséért, Geertz a hermeneutikáért mond védőbeszédet. Mindhárom példában a leírt eseményeket azok a transzcendens történe-

tek fordítják meg, amelyekbe belefoglalták őket. Egy irodalmi diszkurzusban betöltött retorikai funkcióiknak áldozzák fel őket, távol azoktól a bennszülött diszkurzusoktól, amelyekben valójában lejátszódtak. A leírt események feláldozását, szubverzióját végső soron azonban nem a retorika, a hipotipózis, a teatralitás vagy az értelmező virtuozitás és nem is a metaforizálás – üdvözülés, élet, társadalom – álcázza, hanem a szerző autoritása, aki – legalábbis a legtöbb etnográfiai műben – felette és mögötte áll azoknak, akiknek tapasztalatait leírni szándékozik. Túl gyakran felejt el az etnográfus, hogy a bennszülött, akár csak Eduard Goethe *Vonzások és választások* című regényében, ki nem állhatja, ha valaki a vállalai fölött olvas. Ha nem is csukja be könyvét, azért árnyékának takarásába vonja azt. Természetesen az etnográfus is árnyékot vet a könyvre. Talán ezért van, hogy – és itt engedjék meg, hogy azzal az ártatlan hasonlattal fejezzem be, amelyet írásom elején használtam – Zeusz értette Hermészt, mikor az azt ígérte neki, hogy nem fog hazudni, de nem ígérte meg, hogy elmondja a teljes igazságot.

(Vincent Crapanzano: Hermes's Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. = Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Ed. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 1986. 51–77.)

(Fordította: Jakab András)

RICHARD HANDLER–DANIEL SEGAL

A plurális valóság elbeszélése

Jane Austen regénybeli hősei olyan tapasztalatokkal szembesülnek, amelyek arra kényszerítik őket, hogy első benyomásaikat újraértelmezzék, és pontosan ezt kell tenniük Austen olvasóinak is. „Ritkán, nagyon ritkán fordul elő, hogy valamely emberi vallomás a teljes igazságot tartalmazza; ritkán fordul elő az is, hogy valami nincs egy kicsit álcázva, vagy hogy nem lehet egy kissé félreérteni.”¹ Mi is igazolhatná ennél a kijelentésnél jobban azt az igényt, hogy a hangok sokfélesége közötti kölcsönös összefüggéseket úgy jelenítsük meg, hogy közülük egyet se részesítsünk előnyben és ne tekintsünk támadhatatlannak? Austen elbeszélő technikája önmagában véve is a többszólamúságot részesíti előnyben. Ez azonban nem jelenti minden egyes vélemény feltétlen elfogadását, sem pedig a teljes relativizmust. Inkább azt az alapvető meggyőződést közvetíti, hogy az egymással felelő vélemények, ítéletek és gondolatok mind jelentőséggel bírnak, mert mindegyik elő tudja segíteni bármely másik újraolvasását.

Míg Jane Austen regényei megkövetelik az újraolvasást, az etnográfiai írások nem. Az értekező prózai művekhez hasonlóan az etnográfiai munkák sem tartalmazhatnak olyan kétértelműségeket vagy megoldhatatlan problémákat, amelyeket nem lehet visszavezetni a szövegen túli világra. Egy etnográfiai monográfia két borítólapja között a legfőbb autoritással az antropológus-elbeszélő rendelkezik. Miközben az antropológus az etnográfiai elbeszélés konvencióira támaszkodik, amelyek lehetővé teszik az egzotikus valóságok helyes ábrázolását, „megtámadhatatlan igényt formál arra, hogy a szövegben mint az igazság kizárólagos forgalmazója (*purveyor*) jelenjen meg”.² Az elbeszélő etnográfiai tények összetettsége esetleg újraolvasásra készíti az olvasót, de csak azért, hogy az elfelejtett részleteket feleleveníthesse. Ritka eset az, hogy az etnográfiai írások olyan megkonstruált, poliszemikus üzenetek, melyek többféle és mindenekelőtt ideiglenes interpretációkat engednek meg.

Az etnográfusok természetesen felismerték a társadalmi életben előforduló perspektívák sokféleségét, és beépítették azokat narratív beszámolóikba. Ennek ellenére, az etnográfiai elbeszélésben megjelenő többszólamúságot általában a nyugati természettudóst jellemző, ellentmondást nem tűrő, elemző hang keretezi és fogja egybe. George Stocking például kimutatta, hogy Malinowski szándéko-

¹ JANE AUSTEN: Emma. Ford. Csanak Dóra. Budapest, Európa 1969. 417.

² JAMES CLIFFORD: On Ethnographic Authority. = Uő: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Art, and Literature. Cambridge, 1988. 25.

san emeli be a bennszülött egyénített hangját szövegébe, hogy „meggyőzze az... olvasót” arról, hogy a számára felkínált etnográfiai információ valójában ‘objektív módon megszerzett tudás’, és nem pusztán ‘szubjektíven kialakított vélemény’”.³ A *The Nuer* című könyvet elemezve James Clifford hasonlóan érvel azzal kapcsolatban, ahogy Evans-Pritchard a bennszülött nézőpontot és a többféle elbeszélő hangot alkalmazza, ezekkel alapozva meg „etnográfiai autoritását.”⁴ Az etnográfiai szövegekben a polifónia különböző szólamait ahelyett, hogy azokat kölcsönösen egymáshoz kapcsolnák, inkább csak hangszerelik, hiszen a kívánatos végeredmény az egyértelmű magyarázat, valamint az a végleges elemzés, amelyet az olvasók nemcsak elfogadnak, de egyenesen el is várnak. [...]

Ebben, valamint az ezt követő fejezetben Jane Austen narratív többszólamúságának néhány aspektusát vesszük szemügyre, majd pedig elbeszélő módszerét az etnográfiai írással, valamint az interkulturális fordítással hasonlítjuk össze. Az első részt Austen elbeszéléseinek mikrostruktúráival kezdjük, amelyben a hangok közötti kölcsönös összefüggéseket nem pusztán az adott regényben, hanem az egyes bekezdéseken és mondatokon belül is vizsgáljuk. Ezután elemezzük a cselekményben és a narratív expozícióban rejlő iróniát, amely az olvasót a szöveg egymástól távol eső részeinek összevetésére ösztönzi. Végül áttekintjük a regények általános szerkezetét, és kimutatjuk, hogy Austen ezen a szinten is bevonja és értelmezi a különféle értelmezési perspektívák közötti jelentésteli viszonyokat, ezáltal elutasítva egyetlen, kizárólagos olvasat lehetőségét.

ELLENTÉTES HANGOK NARRATÍV VISZONYA

Az antropológusok azért használják a többszólamú narrációt, hogy segítségével az igazság egységes képét közvetítsék. Vagy tanúkat hívnak, hogy megalapozzanak egy kizárólagos érvelést, vagy az informátorok közötti véleménykülönbségek válnak a magyarázat tárgyává. Ezzel ellentétben Jane Austen elbeszélésciben a polifónia pontosan az egységes igazság lehetőségét ássa alá. Vegyük példaként, ahogy Austen emberek fizikai megjelenését leírja – amiről a hétköznapi józan ész alapján azt hinnénk, egyszerű ténykérdés, amely egyértelműen és tökéletesen leírható. Számos kritikus megjegyezte, Austen rendkívül keveset mond főszereplőinek külső megjelenéséről. Ennél fontosabb azonban, hogy amit mégis elmond, azt is inkább relacionális és nem abszolút terminusokban teszi; vagyis azt mondja el nekünk, hogy bizonyos szereplők milyennek látszanak a

³ GEORGE W. STOCKING: *The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. = Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork.* Wisconsin, 1983. 105. A Stocking-idézeten belüli Malinowski-idézetet lásd: Bronislaw Malinowski Papers, British Library of Political and Economic Science, London School of Economics.

⁴ CLIFFORD, i. m. 1988. 32–34.

többi szereplő szemében, akik viszont maguk is el vannak foglalva azzal, hogy a többiek hogyan látják őket. Lássunk egy példát a *Mansfieldi kastély* című regényből, ahol a beszélgetés témája Fanny Price vonzereje. Henry Crawford úgy magyarázza „Fanny elcsábítására” szőtt, frivol tervét, hogy kijelenti nővérenek, Fanny megjelenése előnyösen megváltozott:

„Úgy látom, nem vagy tisztában azzal, milyen figyelemre méltó teremtés. Amikor tegnap este beszélgettünk róla, egyikőtöknek sem tűnt fel, milyen bámulatos külső fejlődésen ment át az elmúlt hat hét folyamán. Ti mindennap látjátok, azért nem veszitek észre; de én mondom nektek, hogy ősz óta mintha kicserélték volna... Azt hiszem, legalább két hüvelykkel meg is nőtt október óta.”⁵

Erre Mary Crawford azt válaszolja:

„Ej, ej, ej! Ez mind attól van, hogy nem voltak jelen magas termetű nők, akikkel összehasonlíhattad volna, meg aztán új ruhát viselt, és te még sohasem láttad ilyen szépen kiöltözve. Hidd el, pontosan olyan, mint októberben volt. Az igazság, hogy más nőt nem találtál a társaságunkban, pedig neked mindig kell valaki.”

Miután Henry azzal folytatja, hogy megvallja Marynek, képtelen rávenni Fannyt a flörtölésre, az megváltoztatja saját értelmezését Henry, Fanny változásával kapcsolatos értékeléséről:

„Látod, hogy semmibe vesz, azért olyan finom a bőre, azért nőtt meg két hüvelykkel, azért olyan bűvös és bájos!”⁶

Ebben a párbeszédben megkérdőjeleződnek a megjelenéssel kapcsolatos, egymással ütköző vélemények (vajon Fanny tényleg megszépült?), csakúgy, mint az ezekhez kapcsolódó motivációk, és nincs egyetlen olyan teljes nézőpont, amelyhez az olvasó biztos ítéletért folyamodhatna. Marynek jó oka van feltételezni, hogy Henry véleménye mögött valójában a férfi hiúsága rejlik. Henry kijelentése, mely szerint Fanny két hüvelyket nőtt hat hét alatt, bármilyen körülmények között is, aligha hihető; Marynek kétségtelenül igaza van, mikor rámutat, mennyire fontos szerepet játszik a jól öltözöttség a személyes báj megítélésében, amelyet aztán a természetnek, és nem a mesterséges fortélyoknak tulajdonítanak. Kétségtelen, Mary akkor is helyesen vélekedik, mikor kijelenti, a magasság becslése mindig viszonylagos. Mégis okunk van megkérdőjelezni Mary érvelését. Henry előtt már más szereplők is megjegyzték Fanny megszépülését és csinoságát. Minthogy azonban a társasági életben forgolódó nők gyakorta irigylik

⁵ JANE AUSTEN: *A mansfieldi kastély*. Ford. Réz Adám. Budapest, Európa 1968. – Itt 204.

⁶ Uo.

vagy becsmérlik riválistaik bájait, Mary Fannyval kapcsolatos ítélete nem tartható elfogulatlanak. Fontos, hogy Fanny megjelenéséről a regény kezdete óta (ahol az elbeszélő a tíz éves Fannyt írja le)⁷ csak olyan leírásokat találunk, amelyek valamelyik elfogult szereplő egyedi szemszögéből láttatják őt. Nincs már jelen többé az elfogulatlan narrátor, aki részrehajlás nélküli beszámolót adna.

Az egymással kapcsolatba kerülő szereplők többféle nézőpontjának alkalmazása Austen esetében nem szűkül le olyan nyilvánvalóan szubjektív kérdésekre, mint a fizikai báj. Regényeiben gyakorta még semleges események is jellegzetesen különböző nézőpontokból kristályosodnak ki. Gondoljuk csak végig egy hétköznapi esemény – Fanny Price és tengerész bátyja találkozásának – látszólag problémamentes elbeszélését:

„...s alig telt el tíz nap, amióta Fanny magához tért az első vacsorameghívás izgalmából, és máris egy új, magasabb rendű izgalom rabjaként leste az előcsarnokban, a folyosón, a lépcsőn, hogy mikor hangzik fel a kocszörgés, amely bátyja jövetelét jelzi. Végül is felhangzott, szerencsére épp miközben így várta; s mivel a találkozás pillanatát semmiféle szertartás vagy féltékenység nem késleltette, Fanny már az ajtóban megölelhette Williamet, és a viszontlátás első boldog percei zavartalanul, tanúk nélkül zajlottak le, ha csak azokat a szolgálkat nem tekintjük tanúknak, akik mindenekelőtt a megfelelő ajtók kinyitásával voltak elfoglalva. Sir Thomas és Edmund titokban éppen ezt akarta lehetővé tenni, egymástól függetlenül, bár megsejthették egymás szándékát, mert egyforma buzgalommal igyekeztek rávenni Norrisnére, hogy maradjon a helyén, s ne fusson ki az előcsarnokba, mihelyt az érkezés lármája hozzájuk is behatolt.”⁸

A bekezdés Fanny lélekállapotának bemutatásával kezdődik, s a jelenetet a félénk s érzékeny személyiség izgalma határozza meg. A narrátor röviden felhívja az olvasót, képzelje el, hogyan nézhet ki a jelenet az emberi érzés minden jelét elfojtani kényszerülő szolgálk szemszögéből. Azután beszámol arról, miként tesz kísérletet Sir Thomas és Edmund a találkozás privát jellegének megőrzésére, végül említést tesz a fontoskodó és kétszínű Norrisnééről, aki ezúttal is vezető szerepre vágyik. Austen elbeszélésében tehát a látszólag egységes események nem egyszerűen csak megtörténnek: bármiféle eredmény több szereplő szándékos cselekvéseiből formálódik ki, sőt, ezen szereplők gyakran egyetlen eseményt is fgyelemre méltóan különböző módon értelmeznek.

Arra, hogy Austen milyen erővel képes egybeszőni a társadalmi valóság többféle aspektusát, álljon itt példaként a *Büszkeség és balítélet* első fejezete, mely így kezdődik:

⁷ I. m. 13.

⁸ I. m. 207–208.

„Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség. Ez az igazság oly mértékben bevésődött a vidéki családok lelkébe, hogy ha ilyen ember csöppen a szomszédságukba, rögtön egyik vagy másik leányuk jog szerinti tulajdonának tekintik...”⁹

Austen könyvét egy aforizma paródiájával kezdi – egy meglehetősen kétséges állítással, amely az eltúlzott bizonyosság okán megkérdőjelezi önmagát, így azzá válik, amit Bahtyin „kétszólamúnak” nevezett.¹⁰ Az elbeszélő hang arra tesz célzást, hogy az emberek azzal áztatják magukat, egy gazdag agglegénynek mindenképpen szüksége van – és vágyik is – feleségre. A célzás vagy látható első olvasásra, vagy nem, de attól fogva ott rejlik potenciális ironiája. A második mondat elkülöníti az elbeszélő hangot a kinyilatkoztatott bölcsességtől, és tudomásunkra hozza, hogy a fenti közhelyet az egy környéken élő lányos családok szilárd meggyőződésként vallják magukénak, tekintet nélkül arra, hogy szinte alig ismerik az agglegényt. Így az a meggyőződés, hogy a gazdag agglegénynek szüksége van – és akar is – feleséget, kétszeresen megkérdőjeleződik. Először is azért, mert a továbbiakban már nem egy univerzális nézetről van szó, hanem olyanról, amelyet a csekély tudással rendelkező szomszédok vallanak magukénak, és amelyet nyíltan megkérdőjelez egy jóval több ismerettel rendelkező narrátor. Másodszor pedig azért, mert úgy jelenik meg, mint amit inkább családi érdekek motiválnak, semmint a tapasztalat elfogulatlan értékelése.

Az utolsó bekezdést kivéve, a fejezet hátralévő részét egy olyan párbeszéd alkotja, amely egy ilyesféle szomszédságban, egy ilyen család – a Bennetek – feje és annak felesége között zajlik. Beszélgetésük során Mrs. Bennetet úgy ismerjük meg, mint akinek a gazdag agglegényekről vallott nézeteit meglehetősen kiszínezi törekvése, hogy lányait kiházasítsa. Mr. Bennet viszont azzal bosszantja feleségét, hogy ironikusan megkérdőjelezi annak a sose látott agglegénnyel kapcsolatos ismereteit, csakúgy, mint a látogatások és az udvarlás konvencióit.

„– Kedves Bennet – mondta Mrs. Bennet férjének egy napon –, hallotta már, hogy Netherfield Park végre bérlőre talált?

Mr. Bennet azt válaszolta, hogy erről nem tud.

– Pedig így van – erősködött az asszony. – Mrs. Long az imént járt itt, és mindent elmesélt.

Mr. Bennet nem felelt.

– Nem is kíváncsi, hogy ki a bérlő? – kiáltotta az asszony türelmetlenül.

– Úgyis tudom, hogy el akarja mondani, halljuk hát, nem bánom.

Az asszonynak nem kellett több biztatás.

⁹ JANE AUSTEN: *Büszkeség és balítélet*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest, Európa 1958. – Itt 7.

¹⁰ MICHAEL BAHTYIN: *The Dialogic Imagination*. Szerk. M. Holquist. Austin, 1981.

– Nos kedvesem, ha mindenáron tudni akarja: Mrs. Long azt a hírt hozta, hogy Netherfieldet egy vagyonos fiatalember bérelte ki, Észak-Angliából; négylovas hintón jött le hétfőn, megnézni a birtokot, s annyira tetszett neki, hogy tüstént megegyezett Mr. Morisszal; Szent Mihály napjáig beköltözik, a cselédség egy része pedig már a jövő hét végén a kastélyban lesz.

– Mi a neve?

– Bingley.

– Házasember? Nőtlen?

– Nőtlen, drágám, persze, hogy az! Nőtlen ember, még hozzá vagyonos; négy-ötezer font az évi jövedelme. Mit szól, milyen szerencse ez a mi lányainknak!

– Hogy érti ezt? Mi köze van ennek a lányokhoz?

– Drága Bennet – felelte az asszony –, ne legyen ilyen tuskó! Természetesen arra gondolok, hogy egyik lányunkat feleségül veszi.

– Talán ezzel a szándékkal telepszik itt le?

– Ezzel a szándékkal? Hogy mondhat ilyen sületlenséget! De egyikükbe feltétlen beleszeret, s ezért rögtön meg kell látogatnia, mielőtt ideérkezik.

– Eszem ágában sincs. Maga és a lányok elmehetnek; talán még jobb ha egyedül küldi őket, mert maga van olyan csinos, mint akármelyik lánya, és Mr. Bingleynek esetleg maga tetszene legjobban az egész társaságban.

– Drágám ne hízzelegjen! ... Gondoljon a lányaira. Gondolja meg, milyen szerencse lenne ez egyiküknek. Sir William és Lady Lucas már eltökélték, hogy meglátogatják; nekik is csak ez foroghat az eszükben, mert máskülönben, mint maga is tudja, nem keresnek fel jövevényeket. Ennyit megtehet, mert hogy néz ki, ha mi csak úgy beállítunk.

– Mire valók az ilyen aggályok! Mr. Bingley bizonyára nagyon szívesen látja magukat; majd átadnak neki néhány sort, amelyben atyai áldásomat adom, ha a lányok bármelyikét feleségül akarja venni – noha a magam részéről a kis Lizzy mellett emelnék szót.

– Ilyesmi ne is jusson az eszébe. Lizzy semmivel sem különb a többinél; közel sem olyan szép, mint Jane, és közel sem olyan jó kedélyű, mint Lydia. Persze magának mindig LIZZY volt a kedvence.

– Egyikről sem lehet valami sok jót mondani – jegyezte meg az apjuk –, mind csacska, üresfejű teremtés, mint a lányok általában; de Lizzynek fűrgébb az észjárása, mint a nővéreinek.¹¹

Mire idáig érünk az olvasásban, az elbeszélés két ellentétes nézőpontot állít fel és viszonyít egymáshoz, miközben az egyetemes igazságok általános szintjétől a konkrét szereplők lokális szintje felé mozdul el. A fejezet első bekezdésében, a gazdag aggregációkkal kapcsolatos elképzelés eleinte mint általános meggyőző-

¹¹ Büszkeség és balítélet, 7–8.

dés jelenik meg, mint – egy közelebből meg nem határozott közönség által – „általánosan elismert igazság”, amelyet azonban azonnal ki is kezd az elbeszélő iróniája.¹² A második bekezdésben a gazdag agglagényekkel kapcsolatos nézetet különösen azoknak a szomszédoknak tulajdonítják, akiknek lányaik vannak, de ezt a véleményt újra csak megkérdőjelezi az elbeszélő, csakúgy, mint az elképzelt gazdag ember, akinek talán magának is megvannak a saját nézetei erről a kérdéstről. Az imént idézett párbeszédben mindegyik véleménynek hangot ad az egyik szereplő – Mrs. vagy Mr. Bennet –, hogy azután a másik megkérdőjelezze azt. Így a párba állított nézőpontok az általánosság eltérő szintjein kerülnek megjelenítésre, és sorrendjük az általánostól a partikulárisig haladva, lendületesen vezet be minket a szereplők világába – abba a világba, amelyet csak akkor tarthatunk pusztán elmesélt, pártatlanul bemutatott világnak, ha naivan olvassunk, és nem vesszük észre a különböző interpretatív dialógusokat, melyek az olvasó, a szöveg, az elbeszélő és a szereplők között teremtenek kapcsolatot.

A két nézőpont jelenlétében – amelyek az általánosság három szintjén fejeződnek ki – azonban nem merül ki a dialógus és a változatosság az első fejezetben. A második bekezdés középső szintjén, mindkét – szemlátomást egységes – nézőpont magába foglalja a disszonancia lehetőségét. Elképzélhető, hogy az adott szomszédságban élő családok valóban derűlátón vélekednek egy új házassági kötelék lehetőségéről, a tekintetben viszont valószínűleg különböznek, hogy melyik lányukat szánják a gazdag agglagénynek. A nőtlen férfi – aki „valamelyik nőnek jogos tulajdona” – csak egyvalakié lehet: innen a rivalizálás és a vita. Hasonlóképpen válhat vita tárgyává az, ahogyan az elbeszélő az agglagényvel kapcsolatos közvélekedést megkérdőjelezi. A narrátor hangsúlyozza, hogy egyes agglagényeknek feltehetően megvan a saját véleményük a dolgokról, és ezzel megalapozza annak lehetőségét, hogy az agglagény, amikor végre megismerjük, kétségbe vonhassa a narrátor autoritását. A regény végére e (most még) kiforratlan karakter érzései akár ironizálhatnak is az elbeszélő iróniájával, minthogy egy igazi agglagénynek tulajdonképpen tényleg szüksége lehet egy feleségre. Az olvasó nem látja előre az elbeszélő kezdeti iróniájának implikációit – hiszen további ironizálások következhetnek.

A következő szinten – a *Büszkeség és balítélet* szereplőinek szintjén – az agglagényekkel kapcsolatosan uralkodó vélemény hívei közötti konfliktus lehetősége egy gyanúban ölt testet, melyet Mrs. Bennet, a riválisnak tekintett Mrs. Longgal és Lady Lucasszal szemben táplál. [...] A regényt olvasva, lassan úgy találjuk, az

¹² Az „azonnal” itt most szó szerint értendő. Mint Bahtyin rámutat, a komikus regényben az írónia gyakorta ugyanazon mondaton belül, ugyanazon szavakkal jelentkezik: „A Másik beszéde... nem válik el világosan a szerzői beszédétől ... A komikus stílus egyik alapeleme a változatos játék a beszéd típusok határaival, nyelvekkel és világnézetekkel.” (BAHTYIN, i. m. 1981. 308.) Alkalmazzuk ugyan Bahtyin koncepcióját a dialogikusságról, de úgy hisszük, hogy ilyen narrációt fellelhetünk olyan, egyáltalán nem karneváli szövegekben, mint amilyen Jane Austené is.

hogy Mr. Bennet tudatában van más szereplők butaságának és önbecsapásának, eltávolítja őt a kommunikációtól, a társadalmi felelősség vállalásától, és saját könyvtárának csalóka magányába vezeti.

A meggyőződés és a szkepszis közti dialógus, amely Mr. és Mrs. Bennet között zajlik, többről szól, mint a gazdag agglegényhez kapcsolódó kezdeti bölcsekedésről. Feleségének adott válaszaiban Mr. Bennet szociolingvisztikai szabályokat hág át, miközben visszautasítja, hogy hagyományos párbeszéd végzavakat adjon („Mr. Bennet nem felelt,” illetve „Úgyis tudom, hogy el akarja mondani, halljuk hát, nem bánom”), és játékosan tagadja a szomszédok közötti látogatások és udvarlás bevett szokásának szükségességét. Mr. Bennet – ismerve felesége hiszékenységét – azzal a kijelentéssel sokkolja őt, hogy levelet kíván küldeni Mr. Bingleynek, amelyben egyértelműen felveti a férfi házasságának lehetőségét egyik lányukkal. Mr. Bennet humora itt arra a feszültségre épül, amely egy lány Mr. Bingleyhez adásának általános érdeke, és azon társadalmi konvenciók tiszteletben tartása között húzódik, melyek szerint az ilyen óhajokat burkoltan szokás tudatni. Rádásul Mr. Bennet kötekedése és gúnyolódása az udvarlás és a vonzerő érvényes konvencióinak abszurd, de ettől függetlenül lehetséges alternatíváit veti fel: „Maga és a lányok elmehetnek; talán még jobb, ha egyedül küldi őket, mert maga van olyan csinos, mint akármelyik lánya, és Mr. Bingleynek esetleg maga tetszene legjobban az egész társaságban.”

Végül is a Mr. és Mrs. Bennet között zajló rövid párbeszédbe Austen többek között az alábbi négy társadalmi distinkciót, vagy alternatívát „írja bele” aprólékosan:

1. Mrs. Bennet tudósítása arról, hogy kibérelték Netherfieldet, bemutatja azt a különbségtételt, amely urat és szolgát az alapján különíti el, mint akik érdemek arra, hogy nevükön említsék őket, illetve akik névtelenek maradnak. Mrs. Bennet nem nevez meg sem urat, sem szolgát, de mikor férje további információt kér, akkor az csak az úrra vonatkozik, és úgy siklik át a szolgálókon, mintha azok nem is léteznének: „... tüstént megegyezett Mr. Morisszal; Szent Mihály napjáig beköltözik, a cselédség egy része pedig már a jövő hét végén a kastélyban lesz.

– Mi a neve?

– Bingley.”

2. A házastársak szórszálhasogató vitája arról, hogy melyik gyermeküket kéne elsősorban Mr. Bingley figyelmébe ajánlani, nem csak a testvérek közötti rivalizálásra utal, de a szülők közöttire is, akik versengve favorizálják különböző gyermekeiket. Az ilyen rivalizálás azt mutatja, hogy családokon belül éppúgy előfordulhatnak ellentétek, mint azok között.

3. Mr. Bennet Lizzy nevű lányát részesíti előnyben annak intelligenciája miatt, Mrs. Bennet azonban Jane-t kedveli jobban szépsége, illetve Lydiát kellemes természete miatt. Az elbeszélés itt a nők értékelése közötti véleménykülönbség lehetőségét, valamint az értékelésükkor használt kívánalmak eltérő mivoltát veti fel.

4. Mikor Mr. Bennet azt állítja, hogy a lányok „mind csacskák és üresfejűek”, akkor megjegyzésével magától értetődően állítja szembe a nőket és a férfiakat, és ezzel arra a konfliktuspotenciálra utal, amely az élesen elvált szertartásokból ered.

Amint a fenti négy példa mutatja (találhatunk persze másokat is) Austen szövege még egy rutinszerű párbeszéd elbeszélésekor is gazdagon utal egy sor társadalmi különbségtételre, amelyek közül bármelyik komoly véleménykülönbségeket idézhetne elő más interakciós kontextusban. Még akkor is, amikor az egyetértés jól látható és szilárd, a pártokra szakadás lehetősége mindig benne foglaltatik abban az összetettségben, ahogy Austen a társadalmi valóságról beszél.

Az utolsó bekezdésben úgy tűnik, mintha egy személytelen elbeszélő autoriter módon fűzne megjegyzéseket a bemutatott főszereplőkhöz:

„Mr. Bennet alkatában oly különös módon keveredett a fürge elme, a gunyoros modor, a tartózkodás és a szeszély, hogy felesége huszonhárom évi tapasztalat után sem értette meg jellemét. Mrs. Bennetet könnyebb volt megismerni: gyarló eszű, csekély tudású, hullámzó kedélyű asszony volt... Élete feladatának azt tartotta, hogy férjhez adja leányait. Vigaszt a látogatásokban és a pletykában talált.”¹³

Újra a regény kezdeti, ironikus elbeszélő hangját halljuk, amely ezúttal a szereplők jellemhibáira irányul. A legtöbb olvasó egyetértene azzal, hogy ezek a megfigyelések éppoly objektívek, mint bármely másik a regényben; Mr. és Mrs. Bennet elkövetkező tettei igazolják a narrátor bevezető leírását jellemükről. Mégis, maga az elbeszélői hang sem egységes. A teljes regény elolvasása után megkérdőjelezhető az első fejezet kezdő mondatának ironiája, mert ahogy az a *Büszkeség és balítélet*ből – akárcsak Austen többi munkájából – kiderül, a gazdag agglégények *nagyon* is vágyakoznak feleség után. Az ironia, amivel a narrátor egyetemes igazságokhoz közelít, ugyan nem veszíti érvényét, de ezt a kezdeti ironiát aláássa a regény végkifejlete: kiderül ugyanis, hogy a közvélekedésnek, a szomszédságnak és Mrs. Bennetnek is igaza volt az ismeretlen agglégény érzéseit vagy nézeteit illetően, és annak sikeres udvarlása egy szomszédságból való lánynak végső soron rácafol az elbeszélő önelégültségére.¹⁴ [...]

¹³ *Büszkeség és balítélet*, 9.

¹⁴ A *Büszkeség és balítélet* nyitó fejezetének „close reading”-en alapuló elemzését lásd DOROTHY VAN GHENT: *The English Novel: Form and Function*. New York, 1953. 99–103. Van Ghent hangsúlyozza a diszkrepanciát a tulajdonviszonyoknak az austeni világban játszott meghatározó szerepe és a gazdasági tekintetben kiszolgáltatott hősnőknek arra irányuló erőfeszítései között, hogy helyet találjanak az egyéniség számára egy despotikus társadalmi rend keretei között. Minthogy Van Ghent olvasata a gazdasági determinizmusban gyökerezik, nem meglepő, hogy figyelmen kívül hagyja a regény bevezető mondatának ironizált ironiáját. Felismeri, hogy az első mondat saját maga ellentét-párpárját jelenti – egy magányos nőnek minden bizonnyal szüksége van egy fényes örökség elébe néző férjre – de nem látja meg az ellentét ellentétét, amelyet a regény végkifejlete sugall.

FÉLREÉRTELMEZÉSEK ÚJRAÉRTELMEZÉSE

Mostanáig arról beszéltünk, hogy az Austen olvasói számára elengedhetetlen körültekintő értelmezés párhuzamos azokkal az értelmezési képességekkel, amelyeket Austen saját hőseitől is megkíván. A szereplők gyakran kapják magukat azon, hogy tévednek a helyzetek elsődleges megítélésekor, s így meg kell tanulniuk kételkedni első benyomásaikkal és implicit előítéleteikkel kapcsolatban. Jól illusztrálja, hogy milyen könnyen félre tudnak érteni egy egyszerű helyzetet még jó szándékú szereplők is, az, mikor Mrs. Jennings véletlenül meghallja a Brandon ezredes és Elinor Dashwood között zajló komoly párbeszéd néhány részletét. Mrs. Jennings – akinél két leánygyermek férjhez adása után is a „buzgólkodás örök tárgya volt, hogy minden csinos leány számára jó férjet szerezzen”¹⁵ – a regény közepétől gyanítja a házassági szándékot Elinor és az ezredes között. Így mikor Brandon ezredes követi Elinort Mrs. Jennings társalgójának egy félreesső sarkába, „jelentőségteljes tekintettel ... s az ablaknál néhány percig beszélgetett vele”, Mrs. Jennings bizonyos volt benne, hogy házassági ajánlatot tesz:

„Mrs. Jennings figyelmét – noha tisztessége tiltotta, hogy hallgatózzék – óhatatlanul felkeltette a beszéd hatása a hölgyre... látnia kellett, hogy Elinor színe elváltozott, hogy izgatottan figyel, hogy valósággal csügg az ezredes szavain, és láthatóan megfélekedezik arról, amit az imént csinált. Reményeinek további megerősítéseképp... az ezredes néhány szava óhatatlanul elhatolt a derék hölgy fülébe, s e szavakban az ezredes nyilvánvalóan házának gyatra állapotát mentegette. Ez azután már minden kétséget kizárt. Mrs. Jennings eltűnődött: mi készítette az ezredest, hogy így vélekedjék; ám azt gondolta, bizonyára úgy véli, ezt diktálja az illem.”¹⁶

Amint arról Mrs. Jennings hamarosan értesül, az ezredes pusztán arra kéri Elinort, vigyen el egy pártfogói ajánlatot sógorának, Edward Ferrasnak, akit kizártak az örökségből, miután visszautasította, hogy visszalépjön egy, akkor már nyilvánosságra jutott eljegyzéstől. Elinor zavara nem az ezredessel, hanem Edwarddal kapcsolatos házassági terveiből fakad, így Mrs. Jennings könnyen értelmezi félre a párbeszédet, amely magánviselni látszik a szerelmi találkozó minden jelét. Mrs. Jennings még egy számára ismeretlen hagyomány feltételezésétől sem riad vissza, csak azért, hogy magyarázatot találjon Brandon ezredes saját „házával” kapcsolatos, bocsánatkérő megjegyzésére. Amúgy a kérdéses ház nem az ezredes saját háza, mint azt Mrs. Jennings gondolja, hanem ahhoz a lelkesedéshez tartozik, amit az ezredes ajánl majd fel Edwardnak.

¹⁵ JANE AUSTEN: *Értelem és érzelem*. Ford. *Borbás Mária*. Budapest, Európa 1976. 35.

¹⁶ I. m. 262.

Nemcsak események, hanem személyek külső tulajdonságai – egy adott egyénnek tulajdonítható egyértelmű fizikai jellemzők – sem mentesek az idő előrehaladtával egymásra is ható, többszöri és változó (félre)interpretálástól. Már említettük a Fanny Price szépségével kapcsolatos, vitatott kijelentést; most gondoljunk át egy hasonló értelmezési problémát, amely azonban nemcsak egyetlen jeleneten, hanem a *Meggyőző érv*ek című regény egészén végigvonul, hiszen Anne Elliot megjelenésének vitákat kiváltó értékelése szorosan kapcsolódik a cselekmény kibomlásához.

A *Meggyőző érv*ek Sir Walter Elliotról – Anne apjáról – szóló leírással kezdődik, aki mint túlzottan hiú és a saját jó megjelenésén, valamint társadalmi pozícióján csüngő ember jelenik meg az olvasó előtt: „A szépség adományánál csak baroneti rangját tartotta többre; s szenvedélyes hódolattal adózott annak a Sir Walter Elliotnak, akinek e két áldás egyszerre megadatott.”¹⁷ Azt is megtudjuk, hogy Sir Walter kedvence az idősebbik lánya, Elizabeth, aki magáévá tette apja előítéleteit, míg Anne és harmadik lánya „jóval kevesebbet jelentett” neki.¹⁸ Az olvasó ezen háttér-információk birtokában, a hősnő következő leírására bukkan:

„Néhány éve még nagyon szép lány volt Anne Elliot, de nagyon hamar elvirult; ám az apja még ifjúsága virágában is kevés gyönyörködni valót talált benne (finom vonásaival, szelíd, sötét szemével annyira más volt, mint ő).”¹⁹

Az Anne-ről adott leírás úgy kezdődik, mintha az elbeszélő tényállást közölné, s mivel része a regény nyitányának, így úgy jelenik meg, mint a szereplő és a helyszín valószínű felvezetése. A bekezdés előrehaladtával azonban az elfogulatlan elbeszélőhang egyre inkább átadja helyét egy elfogult nézőpontnak: Sir Walterének, aki – mint megtudjuk – Anne-ben virágzása idején sem talált gyönyörködni valót. Megismerjük Sir Walter ítéletének személyes alapjait is: képtelen bármiféle szépséget értékelni a sajátján kívül. Így rombolja le a bekezdés végére az elbeszélő a fenti leírás objektivitásigényét, annak ellenére, hogy a nyelv, amelyet használ, végig realisztikus marad.

Térjünk vissza most Anne Elliot leírásához, és gondoljunk végig a virágzás gondolatának időbeli implikációit. Jelezhet ez a naturalista metafora akár egyszeri, akár ciklikus állapotot. Ami egyszer virágzott, az talán újra virágzik majd, vagy talán nem: vannak virágok, melyek csak egyszer virágoznak, és vannak, melyek téli álmot után újjáélednek. Sir Walter szerint második lányának virágzása örökre elmúlt. Ám ahogy a cselekmény halad előre, Anne Elliot újra kivirul:

¹⁷ JANE AUSTEN: *Meggyőző érv*ek. Ford. Róna Ilona. Budapest, Európa 1980. 8.

¹⁸ I. m. 9.

¹⁹ I. m. 10.

„Amint a partról felfelé vezető lépcsőhöz érkeztek, egy úr, aki éppen lemenni készült, udvariasan félrehúzódott, s megállt, hogy utat engedjen nekik. Felérkezve elhaladtak mellette; eközben a férfi szeme megakadt Anne arcán, s olyan őszinte csodálattal tekintett rá, hogy Anne figyelmét sem kerülhette el. Valóban nagyon csinos volt; szép, szabályos arcvonásaira most, hogy friss tengeri levegő érte arcbőrét, a viruló ifjúság üdesége is visszatért, a szeme is ragyogott. Nyilvánvaló volt, hogy az úriember (mert modora tökéletes úriemberre vallott) módfelett megcsodálta; Wentworth kapitány visszafordult, rápillantott, nyilván észrevette a dolgot...”²⁰

Az elbeszélő ragaszkodik ahhoz, hogy a virulás a kontextus és a társadalmi viszonyok következménye. Anne Elliot virulása az időjárásnak a külsejére – arcszínére és a szemére – tett hatásából fakad. Továbbá, Wentworth kapitány számára Anne virulása attól is függ, hogy még valaki észreveszi-e azt – az elbeszélő pedig gondosan ügyel arra, hogy hangsúlyozza ezen harmadik személy társadalmi körülményeit, előkelő státuszát, amelyek nem maradnak hatástalanok Wentworth reakciójára.

A *Meggyőző érvek* hőse valójában Wentworth kapitány. Anne Elliot első virulásának idején, hét évvel a regény eseményei előtt a lány felbontotta a kapitánnyal kötött eljegyzését. A *Meggyőző érvek* Wentworth visszatérésének története. Amikor először újítják fel ismeretségüket, Mary elmondja Anne-nek Wentworth róla alkotott véleményét:

„Veled szemben Wentworth kapitány nem valami gáláns, holott irántam igazán nagyon figyelmes volt. Mikor együtt elmentek innen, Henrietta megkérdezte, hogyan vélekedik felőled, mire azt felelte, annyira megváltoztál, hogy meg sem ismert volna... Frederick Wentworth ilyesféleképpen nyilatkozott róla, de arról sejtelve sem volt, hogy szavai visszakerülnek hozzá. Az volt a véleménye, hogy iszonyúan megváltozott, mikor megkérdezték, kicsúszott a száján, amit gondolt.”²¹

A fenti idézetben az elbeszélés a megfigyeléseket a megfigyelő és a megfigyelt közötti viszony funkcióiként jelöli meg, ez pedig aláássa a szöveg realizmusát, minthogy Wentworth percepcióját az motiválja, hogy „nem bocsátott meg Anne-nek.”

Amint láttuk, Wentworth időközben megtanulja újraértékelni Anne Elliotot. Valóban, a regény végén, amikor a szerelmesek megint egymásra találnak, Wentworth biztosítja Anne-t, hogy megjelenéséről alkotott véleménye soha nem ingott meg, és bizonyítékul fivérével folytatott egyik beszélgetését idézi:

²⁰ I. m. 108.

²¹ I. m. 65–66.

„Hat hetet töltöttem Edwardnál – mondta –, és boldognak láttam őt... Nagyon aprólékosan érdeklődött maga felől; azt is megkérdezte, vajon megváltozott-e, nem sejtve, hogy az én szememben maga nem változhat soha.

Anne mosolygott, és eleresztette a füle mellett. Nagyon kedves melléfogás ez, nem rója meg érte. Nem csekélység egy nőnek, ha arról biztosítják, hogy huszonnyolcadik életévében semmit sem vesztett kora ifjúságának bájból; e hódolat értékét nagyban fokozta, hogy Anne összevetette a férfi korábbi szavaival, s érezte, ez a következménye, nem pedig okozója a régi meleg vonzalom újjáéledésének.”²²

Itt válik Jane Austen narratív episztemológiája világossá: a társadalmi viszony milyensége az, ami meghatározza a fizikai megjelenés ‘tényeit’, és nem fordítva. S hogy ezt a véleményt Austen ki akarta hangsúlyozni, jól mutatja, ha a regény befejezését összehasonlítjuk annak egy korábbi változatával. A használaton kívüli verzióból csak azt tudjuk meg, hogy Wentworth „biztosította [Anne-t], hogy – (egyáltalában nem hátrányára változva!) kimondhatatlan kedvességre tett szert”. Itt a narrátor még nem emlékezteti egyértelműen az olvasót Wentworth Anne megjelenését ért korábbi kritikájára; amikor azonban Jane Austen újraírta a jelenetet, ragaszkodott a Wentworth korábbi és későbbi véleménye közötti különbség megmutatásához, ezáltal is hangsúlyozva a látszólag semleges leírások és a megfigyelő beállítódása közötti összefüggést. Southam azt állítja, hogy a korábbi verzióban – a későbbivel ellentétben – Anne és Wentworth nélkülözi a „múlt teljes megértését”.²³ Ezzel szemben, a mi olvasatunkban Austen elbeszélése eleve kizár bármiféle teljes megértést (ahogy egyetemesen elfogadott igazságokat is), és az utolsó verzió azt emeli ki, hogy Wentworth csak szelektíven képes rekonstruálni saját, Anne megjelenésével kapcsolatos korábbi ítéleteit. Ha ez a rekonstrukció nem is a „múlt teljes megértését”, mégis a tudásnak egy olyanfajta kibővülését jelenti, amely mindazonáltal illik a regény befejezéséhez, minthogy Wentworth Anne iránti megújult vonzalmának erejéről tanúskodik.

Austen szerint tehát nincs egyetlen autoriter nézőpont, amelyből meg lehetne ismerni egy személyt a maga fizikai valójában. Ezért éppúgy törekedni kell az olvasatok pluralitására, mint az egyes olvasatok ideiglenességének tudatosítására. Austen még több hangsúlyt helyez ezekre az érvekre szereplőinek intellektuális, morális és társadalmi tulajdonságaival kapcsolatosan. A *Klastrom titka* című regényben Catherine Morlandot magával ragadja a gótikus regények iránti „mániája”; hagyja, hogy a Tilney tábornok családi rezidenciáján – a northangeri apátságban – zajló élettel kapcsolatos értelmezésén eluralkodjon a „romantikus

²² I. m. 248–249.

²³ BRIAN SOUTHAM: *Persuasion: The Canceled Chapters. = The Jane Austen Companion*. Szerk. J. David Grey. New York, 1986. 322.

regények víziója” és a „riadalomra elszánt képzelet.” Később úgy találja, az efféle értelmezések összezavarják arra irányuló kísérleteiben, hogy megértse „az emberi természetet, legalábbis Közép-Anglia grófságait illetően.”²⁴ Catherine-t megalázza, hogy a tábornok borzongató büntetteivel kapcsolatos, képzeletszötte gyanúi lelepleződnek és hamisnak bizonyulnak; ugyanakkor nem képes megérteni, a tábornok vele szemben mutatott különös viselkedésének jóval közhelyesebb magyarázata van – a nyereségvágy.

Ellentétben Catherine szó szerint irodalmi félreértelmezéseivel, Emma – buzgóságában, hogy az udvarlást a társadalmi rendről alkotott egocentrikus és sznob víziójának megfelelő terminusokban értelmezze – tényleg félreérti mind Mr. Eltont, mind Frank Churchillt, ami saját magára és barátaira nézve is szomorú következményekkel jár. Emma, akárcsak Mrs. Jennings, mindkét esetben meghatározott, a vonzalmat kifejező konvenciókra reagál, de a címzett személyt illetően téved. Jó néhány fejezeten keresztül félreérti Mr. Elton figyelmisségét és azt gondolja, pártfogoltja, Harriet Smith felé irányul. Mikor például Emma azt mondja, hogy megpróbálkozik portrét készíteni Harrietről, Mr. Elton a kérő csodálatával adózik Emma művészi teljesítményének:

„Hadd beszéljem rá én is – kiáltotta Mr. Elton – igazán micsoda öröm lenne! Könnyögöm Miss Woodhouse, gyümölcsöztesse e bájos tehetségét barátnője kedvéért. Tudom, milyen szépen rajzol. Hogy is gondolhatná rólam, hogy ne tudnám? Hiszen ebben a szobában is az ön tájképei és virágcsendéletei ékeskednek, és Randallsban is néhány utánozhatatlan kompozíciója díszíti Mrs. Weston szalonját.

Úgy ám, jóember – gondolta Emma – de hogy lehet ezeket egy napon említeni a portrékkal? Nem értesz te a rajzokhoz. Ne is tettesd, mintha a képeim láttán egyik elragadtatásból a másikba esnél. Tartogasd elragadtatásodat Harriet képére.”²⁵

Emma itt szinte szánt szándékkal értelmezi félre Mr. Eltont, olyannyira meg van győződve a férfi és Harriet házasságának helyénvalóságáról. Mr. Elton folytatja udvarlását Emmának, míg az továbbra is úgy véli, a férfi figyelmissége Harrietnek szól. Annak ellenére, hogy Mr. Knightley figyelmezteti, Mr. Eltonnak „eszében sincs elkönnyelműsködni a dolgát”,²⁶ és azt sugallja, Elton próbál közeledni hozzá. Csak miután Mr. Elton megkéri a kezét, veszi észre, hogy mennyire félreértette a férfi érzéseit, de még ekkor is eltökélten Eltont – s nem saját magát – hibáztatja, amiért az „elégge szemtelenül őt nézte ki magának.”²⁷

²⁴ JANE AUSTEN: A Klastrom titka. Ford. *Borbás Mária*. Budapest, Európa 1983. – Itt 173.

²⁵ Emma, 41.

²⁶ I. m. 65.

²⁷ I. m. 130.

Nem meglepő, hogy Emma – csak kevéssé okulva – hasonló hibát követ el Frank Churchill-lel kapcsolatban is. Még mielőtt találkozott volna a férjével, „gyakorta gondolta azt..., hogy ha mégis férjhez menne, ... ez a fiatalember illenék hozzá.”²⁸ Így azután képzelgései eleve arra készítetik, hogy félreértelmezze Frank Churchill vele kapcsolatos kétértelmű viselkedését. Emma úgy sejtí, a férfi szereti őt, de később rájön, flörtölésük csak arra volt jó, hogy elleplezze a férfi titkos eljegyzését Jane Fairfax-szel.

Sokan az olvasók közül is – bár ők, Emmával ellentétben, nem érdekeltek az ügyben – hasonlóan félre fogják értelmezni Frank Churchill kétértelmű viselkedését. Néhányan tán még követik is Emmát, Mr. Elton vele és Harriettel szembeni viselkedésének túlzottan elfogult értelmezésében. Az újraolvasás azonban még azok számára is új megvilágításba helyezi a szereplők egymás közti cselekedeteit és a regény eseményeit, akik az első olvasáskor helyesen találgattak: ami először furcsa vagy zavaros volt, az most ironikussá válik. Egyesek kritizálták Austent, amiért titkokat – például Frank Churchill titkos eljegyzését – használ fel, hogy manipulálja az olvasó viszonyát a cselekményhez. Wayne Booth szerint „azzal szemben, hogy szelektíven merüljünk el a közvetlen céljainknak leginkább megfelelő szereplők gondolatai között, az egyik ellenvetés az, hogy pusztá csalást sejtet, és tönkreteszi a valóság illúzióját.” Booth a továbbiakban megvédi Austent a fenti vádaktól és kijelenti, a szerzőnő egyaránt hangsúlyt helyez a „titkozatosságra” és az „iróniára”, arra a két „effektusra”, amelyek egyszeri olvasáskor kizárják egymást, s így többszöri olvasást igényelnek.²⁹ [...] Véleményünk szerint az olyan irodalmi konvenciók használata, amelyek a mű újraolvasását szorgalmazzák – mint a titkozatosság vagy az irónia – nemcsak, hogy nem teszik tönkre a valóság illúzióját, ellenkezőleg, megtanítanak bennünket a valóság – mind szociológiai, mind szemiotikai értelemben vett – kifinomult megértésére.

Mivel a „teljes igazság” (*Emma*) elérhetetlen a társadalmi élet elemzése során, Austen minden egyes regénye újraolvasást kíván. A nyilvánvalóan nevetséges univerzális igazságról – amelyet az író a *Büszkeség és balítélet* elején felmutat, majd ironikusan megkérdőjelez – kiderül, hogy releváns a regénybeli gazdag és nőtlen úriemberek esetében, így emlékeztetve az olvasót arra, még egy ironikus és világot látott elbeszélő autoritását is meg kell kérdőjeleznie. Hasonlóképpen, mikor a regény főhősnője visszautasítja Mr. Collinst, és arra kéri, szavait ne értelmezze úgy, mint szokványos női csábítást – mert „biztosíthatom önt, uram, hogy nem tartozom ama fiatal hölgyek közé (ha vannak ilyenek), akik vakmerően kockára teszik boldogságukat abban bízva, hogy esetleg másodszorra is megkérí őket”³⁰ – az olvasó csak szó szerint értelmezheti az eseményt. Collins „ostobasága” és Elizabeth intelligenciája – úgy tűnik – eleve kizárja a hölgy megjegy-

²⁸ I. m. 115.

²⁹ WAYNE BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press 1961. 254–255.

³⁰ *Büszkeség és balítélet*, 96.

zésének ironikus vagy bármely más alternatív olvasatát. Elizabeth végül mégis úgy találja, boldogsága attól függ, hajlandó-e Mr. Darcy még egyszer megkérni a kezét. Ez a második lánykérés többek között azért elfogadhatóbb, mert Darcy pozitívan és konstruktívan reagált az első visszautasításra. Austen szövegei tehát folyamatosan azt mutatják meg az olvasónak, hogy alternatív perspektívák még azoknak az eseményeknek és igazságoknak a jelentését is megváltoztathatják, amelyek teljesen egyértelműnek tűntek. Visszatekintve, Elizabeth megjegyzése ironikussá válik, és ez a látszólag egyszerű állítás ugyan nem lesz hamissá, de mégis bonyolultabbnak hat, mint első ránézésre látszott.

A REGÉNYEK LEZÁRÁSAI ÉS A NARRATÍV VISZONYOK

Austen minden regénye úgy ér véget, hogy bejelentik a hősnő – akinek sorsa a regény központi témájaként szolgált – boldog házasságát. Az elbeszélés mégis aláássa ezen végső bejelentések hitelességét. A legnyilvánvalóbban Austen ironikus túlzásai révén: „elindulni a tökéletes boldogság útján huszonhat, illetve tizennyolc évesen igen jó dolog”,³¹ illetve „a fiatal pár házasesete ...tökéletesen valóra váltotta a szertartáson résztvevő barátok kis csoportjának jókívánságait és reményeit.”³² Az elbeszélő szerkezet két további eleme is megvilágítja a hősnő ígéretes házasságának problematikus voltát. Először, minden egyes ilyen kötelék váratlan lezáráshoz vezet a cselekményt. Másodszor, minden egyes hősnő sikeres házasesete csak néhány szó erejéig jelenik meg, ami éles ellentétben áll a cselekmény azt megelőző, aprólékos előrehaladásával. Az elbeszélés hosszának a regénybeli időhöz viszonyított aránya hirtelen megváltozik, amint a több száz oldalon keresztül elbeszélte udvarlás egy néhány szóban elmondott házassághoz vezet. Austen minden regénye házassággal végződik, amelyről azonban szinte az utolsó pillanatig úgy tűnik, a szereplők képtelenek lesznek megkötni, ugyanakkor, ahogy a befejezés közeledik – hiszen le kell zárni az eseményeket – Austen hirtelen beálló hallgatásával megkérdőjelezi a hasonló hirtelenséggel létrejött kötelék feltételezett tökéletességét.

Austen olvasói közül vannak, akik a regények befejezését kiagyaltak és megcsonkítottak, s ezért zavarónak tartják. Ahogy nemrégiben egyik életrajzírója, John Halperin írta, „ha mint írónak van súlyos hibája, akkor az a nyilvánvaló és hirtelen vágy, amely regényeinek végéhez közelítve fogja el, hogy... véget vessen a dolgoknak.”³³ Marvin Mudrock nyomán Halperin pszichológiaiaként értékeli ezt a hibát, és Austen ironikus érzékenységét erkölcsi „függetlenségre”, sőt „ridegségre” való hajlamának tulajdonítja, amelynek révén képes volt, hogy meglássa

³¹ A Klastrom titka, 219.

³² Emma, 469.

³³ JOHN HALPERIN: The Life of Jane Austen. Baltimore, 1984. 78.

mások gyarlóságait, és felvértezte magát saját érzelmeivel szemben.³⁴ Halperin szerint Austent „jobban érdeklí szereplőinek szenvedése”, mint azok „boldogsága”, innen az elsietett befejezések, hogy elkerülje az érzéseket, amelyek túlzottan fájdalmasak ahhoz, mintsem kifejezze őket: „képtelen volt rávenni magát, hogy egy befejező szerelmes jelenetet írjon.”³⁵

Mary Poovey szintén bírálja Austen befejezéseit. Szerinte Austen túlnyomórészt realiztikusan írt azokról az ideológiai ellentmondásokról, amelyekkel a nők találták szemben magukat, mikor a mértékletesség és az illendő viselkedés azt kívánta tőlük, hogy vonzerejüket negatívan, a szexualitás és az öntudatosság visszautasításával fejezzék ki.³⁶ Austen befejezései Poovey érvelésében a „társadalmi realizmustól és kritikától” történő elfordulást, és a „romantikus regénybe való menekülést” képviselik.³⁷ Austen eszerint igyekszik elhíttetni olvasóival, hogy a privát, egyéni választás elvezethet a nemek közötti igazságossághoz – a patriarchális rend reformjához, a hősnő tökéletes házassága által. Poovey szerint Austen befejezéseinek „mesebeli házasságai megdermesztik a realizmust”.³⁸

Sem Halperin, sem pedig Poovey érvelése nem teszi megfontolás tárgyává a lehetőséget, hogy Austen esetleg szándékosan „rontja el” befejezéseit. Nézetünk szerint ezek a lezárások egy befejező kommentárt takarnak: minden emberi ítélet – beleértve a hősnőit –, valamint minden társadalmi valóságról készített beszámoló – beleértve az elbeszélőt – feltételes, valójában fikcionális. Érvelésünket illusztrálандó, újra a *A mansfieldi kastély*hoz fordulunk. [...] Fanny Price házassága Edmund Bertrammal csak három oldallal a több mint 400 oldalas regény vége előtt kerül említésre, azt a drámai összeomlást követően, amelynek során meghíúsul Edmund és Mary Crawford, illetve Fanny és Mary bátyjának, Henrynek egybekelése:

„alig hagyott fel a kesergéssel [Edmund], alig jelentette ki Fanny előtt a leghatározottabban, hogy még egy ilyen nő úgy sincs a világon, amikor kezdett felmerülni benne az a lehetőség, hogy egy egészen másilyen nő talán éppúgy megfelelné a célnak vagy talán még jobban; hogy talán Fanny az, aki kedves mosolyával és egész lényével legalább annyira fontos neki, mint annak idején Mary Crawford”.³⁹

Az ezt követő bekezdés ennek az átalakulásnak a hirtelenségére céloz:

„Készarva nem említek dátumokat, hogy mindenki szabadon választhasson; tisztában vagyok ugyanis azzal, hogy a soha el nem múló szenved-

³⁴ I. m. 36–37. MARVIN MUDROCK: *Jane Austen: Irony as Defence and Discovery*. Princeton, 1952.

³⁵ HALPERIN, i. m. 1984. 78. 250.

³⁶ MARY POOVEY: *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago, 1984. 23–28.

³⁷ I. m. 206.

³⁸ I. m. 238.

³⁹ *A Mansfieldi kastély*, 418.

délyek gyógyítására és a sárg tartó szerelmek átruházására minden ember más-más időmennyiséget fordít. Csupán arra kérek mindenkit: higgye el, hogy pontosan akkor, amikor eljött az ideje, és egy héttel sem korábban, Edmund végleg kiszerezett Crawford kisasszonyból, s már alig várta, hogy összeházasodjon Fannyval: maga Fanny sem várta türelmetlenebbül.”⁴⁰

A párok váratlan átrendeződése a regény időbeni előrehaladásán és az események várt menetén kívül zajlik le. Az elbeszélő hang hirtelen részleges tudással bíró megszemélyesített cselekvőként jelenik meg (amit az *én* alanyi esettől személyes névmás mutat), az események megjósolhatóságában és stabilitásában bekövetkező törésre figyelmessé téve. A regény végén a cselekmény hirtelen fordulatot vesz, az elbeszélés pedig ezzel egyidőben tárja fel az elbeszélő interpretatív szerepét.

A *Mansfieldi kastély* ennek ellenére bonyolultabb, mint ez az elemzés mutatja. Ha az olvasó újraolvassa vagy felidézi a regényt, felfedezheti, hogy már a kezdetekkor említést tesznek Fannynek egyik unokatestvérével kötött esetleges házasságáról. A regény úgy indul, hogy a Bertram család idősebb tagjai egy elszegényedett unokahúg adoptálásáról vitatkoznak. [...] Sir Thomas attól tart, Fanny, aki sem hozományt, sem rangot nem hozna egy házasságba, esetleg hozzámegy egyik fiához, így hiúsítva meg, hogy a Bertram-birtok egy értékes házassági kötelékbe lépjen. Mrs. Norris kijelenti, mivel ez „erkölcsi képtelenség”, a vérfertőzés úgy akadályozható meg, ha az unokatestvéreket testvéreként nevelik fel. A *Mansfieldi kastély* tehát egy olyan párbeszéddel indul, amely arról szól, hogyan akadályozható meg egy házasság, amelyről azután egészen az utolsó fejezetig nem is esik többé szó. Ekkor azonban kiderül, ez a házasság nemcsak, hogy lehetséges, de – még Sir Thomas szemében is – egyenesen kívánatos, annak ellenére, hogy olyan házasságkötések helyébe lép, melyek mind Fanny, mind Edmund számára összehasonlíthatatlanul nagyobb gazdagságot jelenthettek volna. Továbbá, mikor Mrs. Morris tévesen azt jósolta, hogy Fannyban a fiúk „mindig csak a húgukat fogják látni”,⁴¹ mégsem tévedett teljesen, mert mindaddig, amíg Fanny nem lép Mary Crawford helyére mint Edmund romantikus érzelmeinek tárgya, Edmund következetesen húgának tekinti. Testvéri beállítottsága még akkor is magától értetődő, mikor először gondolkodik el azon, hogy elvegye Fannyt: „mikor kezdett felmerülni benne... hogy talán meggyőzhetné arról, hogy az a meleg testvéri szeretet, amelyet unokabátyja iránt érez, a hitvesi boldogságot is kellőképpen meg tudná alapozni.”⁴²

Fanny és Edmund házassága legalább három módon változtatja meg az események várt menetét: (1) vérfertőzésre emlékeztet, (2) olyan házasságok helyére

⁴⁰ Uo.

⁴¹ I. m. 8.

⁴² I. m. 418.

lép, amelyek nagyobb gyakorlati haszonnal kecsegtetnek, és (3) megakadályozza a kölcsönösen összefüggő házasságok rendszerét, amelynek révén a regény minden mansfieldi fiatal számára házassággal végződhetett volna. Austen két előző regénye (*Értelem és érzelem*, *Büszkeség és balítélet*) pontosan a házasságoknak ilyen kölcsönösen összefüggő rendszerével ér véget. Hasonló befejezés körvonalazódik a *Mansfieldi kastély*ban is, minthogy Mary és Henry Crawford össze kíván házasodni a két unokatestvérrel, Edmunddal és Fannyval. A fent említett inverziók azonban nem nyitnak új cselekményt, és az eredetit sem teszik inkohereenssé. Visszatekintve ugyanis, még a regény legváratlanabb aspektusai is érthetővé válnak, pontosabban más értelmet nyernek. Például, mivel a narrátor szégyenlősen visszautasítja annak elbeszélését, hogy mikor változtak meg Edmund romantikus érzelmei, közvetve felveti a kérdést, Fanny és Edmund kapcsolata milyen mértékben volt már korábban is látenszen romantikus természetű. Viselkedésük egyfelől – a regény hirtelen végkifejletéig – egyáltalában nem hasonlít a szerelem és a flörtölés szokványos formáira. Éber családjuk és barátaik szemében Fanny és Edmund mindig is testvéreknek tunktek. Másfelől, a rendes körülmények között csendes és visszafogott Fanny váratlan szenvedélyességgel árulja el Mary Crawford iránt érzett féltékenységét:

„Elhatározta, hogy megpróbálja elfojtani mindazt, ami Edmund iránti vonzalmában már mértéktelennek látszik, s az önzéssel határos... Örültség lenne, ha ő is úgy gondolna Edmundra, mint ahogy Mary Crawford kisaszoznyoknak talán joga van gondolni.”⁴³

Utólag az olvasó úgy láthatja ezt a szokatlan bekezdést, mint ami előrevetíti a regény kimenetelét, és amire Fanny talán titkos örömmel tekint vissza. Mindez azonban csak újraértelmezés, minthogy a dolgok akkori állása szerint Fanny számára ez „örültség.”

A *Mansfieldi kastély* figyelmes vizsgálata megmutatja, hogy Fanny és Edmund egymás iránti érzései sem nem romantikusak, sem nem testvériek, hanem egyszerre mindkettő. Miközben Austen romantikus szerelmet sző az unokatestvérek közös gyermekkorából, nem egyszerűen másokkal helyettesít tévesnek bizonyuló társadalmi kategóriákat, hanem minden ilyen kategória rögzített volta ellen érvel, és az utolsó bekezdés legnagyobb részét annak szenteli, hogy emlékeztesse az olvasót, a regény másképpen is végződhetett volna.⁴⁴ Így Austen az etnográfusként gondolkodó olvasót arra figyelmezteti, hogy a társadalmi élet bármilyen narrációja vagy értelmezése számításba kell vegye az alternatívák sokaságát – még azokat is, amelyek csak bekövetkezhet-

⁴³ I. m. 236.

⁴⁴ Vö. RICHARD SIMPSON: Unsigned review of *Memoir of Jane Austen*. Szerk. J. E. Austen-Leigh. (1870) = Jane Austen: The Critical Heritage. Szerk. Brian Southam. London, 1968. 70.; TONY TANNER: Jane Austen. London, 1986. 172.

tek volna. A társadalmi élet – legalábbis Jane Austen szerint – történetek sokaságából áll, amelyeket – különböző, ellentmondó nézőpontokból összeszótt konstrukcióként – mégiscsak együtt kell elbeszélni.

DIALÓGUS ÉS FORDÍTÁS

Az előző fejezetben Jane Austen elbeszélő technikájának azon aspektusait vizsgáltuk, amelyek regényeit a dialogikus diszkurzus példaértékű munkáivá teszik. Olyan írás- (és olvasás)módokra találtunk, amelyek a plurális valóságok közti viszonyok és interakciók leírásán keresztül új jelentéseket és értelmezéseket – vagyis új nyelvet – generálnak. Azt is állítottuk, hogy Austen elbeszéléseinek többszólamúsága talán az antropológusok számára is példaként szolgálhat, akik általában egy egységesebb és autoriterebb hangot tételeznek nem fikcionális művekként megkonstruált szövegeikben.

Ebben a fejezetben figyelmünket elsősorban az etnográfiai írás és különösen a plurális valóságok közötti fordítás problémájára irányítjuk, amellyel minden etnográfiai leírásnak szembesülnie kell. Stockingot követve⁴⁵ azzal a megjegyzéssel kezdjük, hogy az antropológia történetén belül két jelentős tradíció különböztethető meg, amelyek alapvetően eltérően közelítik meg az emberi különbözőség problémáját. Egyfelől, az antropológia örököse annak a tudományhagyománynak, amely a különbségekkel kapcsolatos tényeket akarja felfedezni és leírni. Ez a projektum olyan nyelvet kíván, amely objektív és megőrzi az igazságot, de egyben független a kulturális értékektől. E tudomány egyes művelői az igazság és a felvilágosodás ideája iránti elkötelezettségükben megpróbálták létrehozni – s minket pedig annak folytatására bírni – az emberiség (*humanity*) olyan tudományát, amely objektív távolságot tart a kultúrától; azaz a kultúra tényszerű tanulmányozása, maga azonban nem kulturálisan létrehozott. Van persze egy ellentétes tendencia is az antropológia bonyolult történetében, amely történeti gyökereit illetően szintén a felvilágosodáshoz kötődik.⁴⁶ Az a vágy, hogy megmutassák az emberiség egységét (*unity*) hívta életre az interpretatív társadalomtudományt, amely arra irányult, hogy megtalálják, elfogadják és ünnepeljék a látszólagosan irracionális kultúrák értelmét. Eszerint az antropológia szerint az irracionalitás felbukkanása illúzió csupán, melyet a kulturális különbségek hoztak létre – egy tévedés a valóság alternatív konstrukcióinak megértésében. Így, míg az antro-

⁴⁵ GEORGE W. STOCKING: The 'Genesis' of Anthropology: The Discipline's First Paradigm. Distinguished Lecture, Fifty-ninth Annual Meeting of the Central States Anthropological Society, April 8, 1983.

⁴⁶ JAMES BOON: Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions, and Texts. Cambridge, Cambridge University Press 1982. 27–49.

pológia előbbi irányzata egyetlen valóságot tételezett fel, a második a megkonstruált valóságok sokféleségét posztulálja.

A köztük lévő feszültséget – amely ugyan sosem került feloldásra – rendszerint eltüntetik egy mindenki számára megnyugvást teremtő bűvészmutatvány-nal: az antropológusok mások megkonstruált valóságának leírásakor a realiztikus beszámoló pozíciójából beszélnek: mi leírjuk és elmagyarázzuk, hogy Másoknak mi az, ami valóságos. Ez az eljárás ugyan megőrzi mind a valóság iránti elkötelezettségünket, mind pedig a kulturális különbségek tudatát, de ezt hierarchikusan teszi. A *mi* realizmusunk az *ő* valóságukat írja le: az *ő* mítoszaik tudományát gyakoroljuk és tanítjuk, nem pedig saját tudományunk mítoszlogikáját. Valóságukat a saját terminusainkra fordítjuk le, miáltal végső referenciapontként saját nyelvünk autoritását tartjuk meg. Ez pedig igen kényelmes megoldás: végső soron saját nyelvünket ismerjük a legjobban. De ha nyelvünk – és valóságunk – csak egyetlen partikularitás a többi között, akkor az antropológiának bizonyosan meg kell tanulnia ekként néznie azt. Ehhez pedig nem egyszerűen csak arra van szükség, hogy az alternatív valóságokat a sajátunkra lefordítsuk, hanem, legalább ennyire arra is, hogy lefordítsuk a sajátunkat... de vajon mire?

Itt nehézségekbe ütközünk, mert a fordítás – ahogy azt általában értik és gyakorolják – azt feltételezi, hogy valaki egy adott, adekvát nyelvből indul ki. Ezzel szemben mi egy olyan nyelv létrehozásának lehetőségét keressük, amely nyíltan elismeri önnön inadekvátságát és az alternatívák szükségességét. Röviden, a fordításnak azt a folyamatát kutatjuk, amelynek során az eredeti nyelv, amint másokkal kapcsolatba kerül, megváltozik. Azt a folyamatot, amelynek során nyelvünk nem egyszerűen leírja, mi a valóságos mások számára, hanem mások valóságával érintkezve megkérdőjelezi saját realitását – és fordítva.

Ezen a ponton fordulunk Jane Austenhez. Austen regényei az etnográfia számára nem a kitalálás szabadságát kínálják példaként, hanem azt az írásmódot, amely képes dialógust teremteni alternatív – esetleg egymásnak ellentmondó – hangok és perspektívák között. Ezeknek a dialógusoknak a megléte azonban nem jelenti azt, hogy Austen írásai mindig – vagy akár csak tipikusan – megoldanak az eltérő perspektívák közötti konfliktusokat. A tény- és értékviták kiegyenlítése helyett Austen dialogikus elbeszélései gyakorta pontosan az ilyen megoldás lehetetlenségét mutatják meg. Az előző fejezetekben többször érveltünk amellet, hogy Austen munkáiban nem létezik egyetlen kizárólagos nézőpont – sem kizárólagos elbeszélés, sem kizárólagos olvasat –, amely képes lenne irányítani a valóságok sokféleségét (és feltételeességét). Ebben a fejezetben figyelmünket az antropológiai írásokban megjelenő plurális valóságok felé fordítjuk, és egy idegen valóság talán legismertebb antropológiai fordítását, Evans-Pritchardnak az azande varázslásról írott szövegét elemezzük. Végül összevetjük az Evans-Pritchard etnográfiájából idézett példát Jane Austenével.

A PONTATLANSÁG AUTORITÁSA: MANGU, SOROKA ÉS NGUA OXBRIDGE-BEN⁴⁷

Az azandék, tudósít Evans-Pritchard, hisznek a *manguban*, sőt gyakorta magyarázzák szerencsétlenségeiket a *mangu* segítségével:

„Nem sokkal azután, hogy azande földre érkeztem, keresztülhajtottunk egy kormánytelepülésen, és észrevettünk egy porig égett kunyhót... A tulajdonos igen szomorú volt, tekintve, hogy a kunyhóban tárolta az összes sört, amit egy halotti szertartáshoz főzött. Elmondta, hogy előző éjjel elment azt ellenőrizni. Meggyújtott egy marék szalmát és a feje fölé emelte, hogy a fény megvilágítsa a tárolóedényeket, de eközben lángra lobbantotta a zsuptetőt. Ő is és társaim is meg voltak győződve, hogy a katasztrófát MANGU okozta.”⁴⁸

Evans-Pritchard a *mangu* „boszorkányságnak” (*witchcraft*) fordította. Így: „Ő is és társaim is meg voltak győződve, hogy a katasztrófát boszorkányság okozta.”

Más szavakkal, az azandék olyan oksági viszonyban gondolkodnak, amelyet a nyugatiak, különösen pedig a nyugati tudósok – mint téveset és irracionálisat – visszautasítanak. Így az azandék között Evans-Pritchard a kultúráközi antropológia egyik klasszikus problémájával találja szemben magát: Hogyan értelmezzem és magyarázzam az etnográfus nyilvánvalóan irracionális elképzeléseket – jelen esetben az azandék *mangu*ba, *sorokaba* és *nguaba* vetett hitét, amelyeket Evans-Pritchard „boszorkányságnak”, „varázslásnak” és „mágiának” fordított?

Visszatérve a kesergő kunyhótulajdonoshoz, miért magyarázza akár ő, akár más azande a tüzet a boszorkánysággal? Végső soron az azandéknak – ez meglehetősen világos – vannak gyakorlati ismereteik a tűzről. A válasz, mondja Evans-Pritchard, a magyarázott esemény jellegében található. Az azandék nagyon is jól tudják, hogy „a tűz univerzális tulajdonsága, hogy ég”, az viszont „nem univerzális tulajdonsága a tűznek, hogy megégesse az *embert*. Van, akivel ez tán soha nem történik meg; vagy csak egyszer az életben, és csak akkor, ha az ember boszorkányság áldozata lett.”⁴⁹ Összefoglalva: „A boszorkányság (*mangu*)⁵⁰ egy esemény partikuláris és változó, s nem általános és univerzális feltételeit magyarázza”.

Evans-Pritchard leghíresebb példája nem egy ténylegesen lejátszódott történetet mesél el, hanem egy régi magtár hipotetikus – sokak úgy mondanák, kita-

⁴⁷ Szójáték, amely Oxford és Cambridge egyetemi világára utal. – *A ford. megjegy.*

⁴⁸ EVANS-PRITCHARD, E. E.: *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande*. Oxford, Oxford University Press 1937. 66. Azande eredetileg kisbetűvel írva.

⁴⁹ I. m. 69.

⁵⁰ Uo. Azande eredeti megadva.

lált – összedőlését, éppen mikor néhányan árnyékot kerestek alatta: „Azandeföldön időnként egy-egy régi magtár összeroskad... Megtörténhet, hogy ülnek alatta emberek, akik megsérülnek – minthogy a magtár gerendákból és agyagból álló súlyos szerkezet, amiben esetleg fűvet tárolnak.”⁵¹

Az ok tudományos fogalmától eltérően, a *mangu* okság tehát nem – hogy egy a kezünk ügyében lévő szótárból idézzünk – „szabályszerű összefüggésben lévő események vagy dolgok közötti viszony”, hanem valamiféle partikularitásokkal kapcsolatos propozicionális állítás. Ezzel szemben Evans-Pritchard azonban azt mondja: „Nincs magyarázatunk [nekünk – a szerző és az olvasó implicit közösségének] arra, hogy az okság két láncolata miért fonódik egybe egy adott pillanatban és helyen, *minthogy nem létezik közöttük kölcsönös összefüggés.*”⁵²

Az azandék tehát tévednek; az egyidejű előfordulás kiszámíthatatlan és értelmetlen véletlenszerű egybeesés, tekintet nélkül az emberi balszerencsére. Boszorkányok pedig – természetesen – nincsenek:

„A boszorkányság azande leírásaiból elkerülhetetlenül következik, hogy az nem egy objektív valóság. A pszichológiai feltétel – amelyet a boszorkányság székhelyének mondanak, és amit én semmi többnek nem tartok, mint a vékonybélben áthaladó ételnek – objektív, de a tulajdonságok, amelyeket az azandék a boszorkányságnak tulajdonítanak, valamint hitrendszerük többi, boszorkánysággal kapcsolatos része misztikus. Boszorkányok – úgy, ahogy az azandék látják őket – nem létezhetnek.”⁵³

A boszorkányság tehát nem valóság, hanem pusztán egy „idióma”, amely segítségével az azandék a balszerencséről beszélnek.⁵⁴ Továbbá, a boszorkányság vádja – ellentétben azzal, amit az azandék hisznek – nem varázslóktól származik, hanem az azandék közötti társadalmi feszültség kifejeződése. Evans-Pritchard átfogó összefoglalójában: „Az azande *mangu* tanulmányozásakor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy, ez a képzet egyrészt a balszerencsés helyzetek, másrészt a személyes kapcsolatok következménye.”⁵⁵

Vannak tehát okai a *mangu*ba vetett irracionális hitnek, de az azandék – ellentétben Evans-Pritcharddal – félreértik ezeket, és a balszerencséről és a személyes viszonyokról szóló beszélgetéseikben boszorkányságként magyarázzák félre azokat. Evans-Pritchard nem egyszerűen azt állítja, hogy az azandékat meg lehet érteni, hanem ennél sokkal egyértelműbben azt, hogy ő képes megérteni az azandékat – hogy azután mindezt megossza olvasóival. A szerző a *Witchcraft*,

⁵¹ Uo.

⁵² I. m. 70. – *A szerzők kiemelése.*

⁵³ I. m. 63.

⁵⁴ I. m. 64.

⁵⁵ I. m. 106. Azande eredeti megadva.

Oracles, and Magic című könyvében végig távolságot tart saját szövegének diszkurzusa – melyet a szerző és az olvasó közösen birtokol – és az azandék között, akik e diszkurzusban a megfigyelés és az elemzés tárgyát képezik. Egy egyszerű példáért idézzük az előszót, amelyet Evans-Pritchard azzal zár, hogy kifejezi háláját az azandéknak, noha közben megjegyzi, „bár ezt az azandék soha nem fogják nyomtatásban látni.”⁵⁶ Egy bonyolultabb példa: néhány oldallal később talál az olvasó egy három részből álló tipológiát a „hétköznapi józan észhez kapcsolódó”, a „misztikus” és a „tudományos” gondolkodásról, amely grafikailag úgy került elrendezésre, mint három, egymástól elkülönülő entitás egy szöszedetben. A technikai terminusok e táblázatában, Evans-Pritchard így ír: „A misztikus képzetek... a jelenségeknek olyan, az észlelésen túli minőségeket tulajdonítanak, amelyekkel... azok nem rendelkeznek.” Ezzel ellentétben, a hétköznapi józan ész azon alapul, „ami a megfigyelésből logikus következtetésként levonható”, azaz „a tapasztalaton és a gyakorlati szabályokon.” Végül a tudomány – a misztikus képzetektől még inkább különbözve – a „kísérletezésen és a logika szabályain nyugszik”, és amíg „a józan ész csak néhány kapcsolatot képes megfigyelni az okozatok láncolatában, ... a tudomány az összeset”.⁵⁷ Továbbá, az azandék ismerete a tudományról igen „csekély”, ha egyáltalán létezik ilyesmi, ezért tehát a nyugati tudományt mint „kizárólagos döntőbíró” kell tekinteni, amely képes eldönteni, mely azande képzet misztikus, s melyik alapul hétköznapi tudáson.⁵⁸ Összefoglalva, Evans-Pritchard táblázata nemcsak, hogy fenntartja a távolságot aközött, ahogyan az azandék, illetve a nyugatiak felfogják a valóságot, hanem hierarchikusan el is rendezi azokat.

Érdeemes megjegyezni, hogy terepmunka-tapasztalatainak tárgyalásakor Evans-Pritchard önmagát úgy írja le, mint aki képes volt áthidalni ezt a távolságot, mikor az azandék között élt és dolgozott:

„A saját kultúrámban... elutasítottam, és ma is elutasítom a boszorkányság azande fogalmát. Azonban az ő kultúrájukban, az elképzeléseknek abban a világában, amelyben akkor éltem, elfogadtam azt; egy bizonyos módon még hittem is benne. Az azandék naponta beszéltek a boszorkányságról, mind egymás között, mind pedig velem; szinte lehetetlen lett volna bármiféle kommunikáció, ha nem vettem volna a boszorkányságot magától értetődőnek. Az ember nem folytathat hasznos, sőt intelligens párbeszédet másokkal valami olyasmiről, amelyet azok magától értetődőnek tartanak, ha maga közben azt a benyomást kelti bennük, hogy elképzeléseiket illúzióknak, tévhitnek gondolja. A kölcsönös megértés és vele együtt a szimpátia

⁵⁶ I. m. viii.

⁵⁷ I. m. 12.

⁵⁸ I. m. 64., 12.

hamarosan szertefoszlaná... Akárhogy is, bármiféle fenntartásaim is voltak, úgy kellett tennem, mintha bíznék az azande varázslókban, és mintha helyeselném a boszorkánysággal kapcsolatos dogmáikat. Ha például el akartam menni vadászni vagy kirándulni, senki sem volt hajlandó elkísérni mindaddig, míg fel nem mutattam a varázsló igazolását, hogy minden rendben lesz, hogy az egész akciót nem fenyegeti semmiféle boszorkányság; ha az ember saját dolgait és életét vendéglátóiéval harmóniába szervezi, azokéval, akiknek társaságát keresi, amely nélkül céltalan örületbe sülyedne, nos, akkor az ember végül be kell, hogy adja a derekát, legalábbis részben be kell, hogy adja. Ha az embernek úgy kell cselekednie, mintha hinne egy bizonyos dologban, a végén el is kezd hinni benne, legalábbis félig, mikor cselekszik.”⁵⁹

Evans-Pritchard lenyűgöző beszámolót ad arról, hogyan is lép be az etnográfus egy alternatív kulturális idiómába, és miként tapasztalja meg a világot annak terminusaiban. Ezzel ellentétben, mikor a másik kultúráról szóló tudományos elemzését tárja elénk, úgy írja le saját részvételét a boszorkányság idiómájában, mint ami nem több „a logikus gondolkodás nyelvbtlésánál”.⁶⁰ A két szöveg egymás mellé helyezve azt sugallja, hogy az etnográfus képes a benszülöttek hitével összhangban cselekedni, de egy ilyen részvétel pusztán terepgyakorlati technika marad, az irracionalitás tudatos gyakorlása.

De miért bíznak az azandék azokban az elképzelésekben, amelyeket mi hibásnak gondolunk? Ez különösen azért bosszantó, mert Evans-Pritchard azt mondja nekünk, hogy az azandék „kifinomultak és haladó szelleműek”, valamint technikai tudás is van a birtokukban: „Megalapozott, jól működő tudással bírnak a természetről, addig a pontig, ameddig az jólétükkel összefügg”.⁶¹ Akkor viszont hogyan lehetséges, hogy oly következetesen becsapják saját magukat a *mangut* illetően? Erre a kérdésre a válasz – amely implicit módon van jelen Evans-Pritchard beszámolójában – az azande kultúra homogenitásában, hagyományaik szétválasztatlanságában és reflexív tudatosságuk hiányában rejlik. Evans-Pritchard szerint az azandék mind egyformák: „Minthogy a [azande] viselkedés a tradíció által rögzített, lényegében minden esetben azonos, így az embernek csak a szokásos eljárást kell leírnia”.⁶² Szövegében mindvégig jelen vannak az azande tradíció állandóságáról szóló állítások: „A boszorkánydoktorok *mindig* az azande kultúra részét képezték”.⁶³

⁵⁹ EVANS-PRITCHARD: *Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork. = Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande.* Oxford, Oxford University Press 1976. 240–256. – Itt 244. Rövidített kiadás.

⁶⁰ EVANS-PRITCHARD, i. m. 1937. 99.

⁶¹ I. m. 80.

⁶² I. m. 99.

⁶³ I. m. 194. – *Kiemelés az eredetiben.*

Az azande kultúra és társadalom, mindent összevetve, differenciálatlan és homogén, mentes a kultúrán belüli dialógusoktól, különbségektől és vitáktól. Evans-Pritchard számára az azande az elemzés tárgya, nem pedig egy személy, aki maga is részt vesz saját elemzésében. Így az azandékat a tipikus azande konstrukcióján – néhányan tán azt mondanák, fikcióján – keresztül lehet leírni.

„Az általam felvázolt környezeti és kulturális határokon belül él az azande, kertjét kapálva, vadászva, a bíróságot látogatva, pereskedve, szomszédaival vitatkozva, táncolva és nap mint nap teljesítve apai, férji, fiúi, testvéri és így tovább, kötelességeit. Ahogy elnézzük őt, amint mindennapjaiban megoldja gazdasági és társadalmi feladatait, elcsodálkozunk életének azon jelentős részén, amelyet varázslókra, mágiára és más rituális cselekedetekre fordít.”⁶⁴

A tipikus azande tevékenységek visszatérő reprezentációja felkészíti az olvasót arra, hogy elfogadja Evans-Pritchard kijelentését; az azandéknak megadottak az érzések, a reakciók és a misztikus elképzelések, a tudományos elemzés azonban nem.⁶⁵ Evans-Pritchard beszámolójából azt gondolhatnánk, hogy csakis az európaiak jelenléte készíteti őket reflexivitásra: „mi vagyunk azok, akik rákérdezzünk elképzeléseikre, és a mi újításaink jelentenek számukra kihívást.”⁶⁶ Sajnálatos, hogy az azande válasz erre a felvilágosult kihívásra inkább az „elszánt intellektuális ellenállás”, semmint a tudományos szellem kifejtése.⁶⁷ „Idiómáink olyannyira egy misztikus rendbe tartoznak, hogy egyik elképzelésük kritikája csak egy másik elképzelés terminusaiban lehetséges, amely viszont ugyanúgy nélkülöz minden valóságálapot.”⁶⁸

E nézet bizonyítására, Evans-Pritchard megkísérli bemutatni, hogy az azande gondolkodás olyan „ellentmondásokat” tartalmaz, amelyeket a szerző és olvasó fel tud fedezni, az azandék előtt azonban azok rejtve maradnak. Például, az azandék a boszorkányságot összekapcsolják egy olyan anyaggal, amely valahol a gyomorban található. Ez a „boszorkányanyag” öröklődik, apáról fiúra, anyáról lányra száll. Evans-Pritchard kijelenti, „számunkra magától értetődőnek tűnik, ha egy férfiről bebizonyosodik, hogy boszorkány, akkor klánjának [minden férfi] tagja *ipso facto* boszorkány, minthogy az azande család egy, a férfi vonalon keresztül, biológiaiilag összekapcsolódó emberek

⁶⁴ I. m. 19.

⁶⁵ I. m. 80., 82., 99.

⁶⁶ I. m. 82.

⁶⁷ EVANS-PRITCHARD: *Azande Theology* (1936) = *Social Anthropology and Other Essays*. New York, Free Press 1962. 288–329. Itt 291.

⁶⁸ EVANS-PRITCHARD, i. m. 1937: 194.

csoportja.”⁶⁹ Az azande, folytatja a szerző, megérti, de nem fogadja el ezt az érvelést, mert „ha így tenne, az a boszorkányság egész fogalmát ellentmondásossá tenné”. Evans-Pritchard nézete szerint „az azandék nem érzékelik az ellentmondást úgy, ahogy mi, mert nem érdeklí őket a tárgy elméleti dimenziója”.⁷⁰

E kijelentés ellenére, Evans-Pritchard bőségesen szolgál bizonyítékokkal azon vélemény alátámasztására, hogy az azandék mégiscsak komoly elméleti érdeklődést tanúsítanak a boszorkányság iránt, és valójában kidolgozott elmélettel rendelkeznek arról, mit is jelent boszorkánynak lenni. Úgy tűnik, a boszorkányanyag az ember gyomrában „hideg” (tehát inaktív) maradhat, vagyis ott lehet a testben egy életen át, anélkül, hogy az ember valaha is boszorkánnyá válna.⁷¹ A boszorkányság tehát az azandék számára nem egy változatlan és állandó emberi tulajdonság, hanem a kapcsolatok helyzetektől függő összetevője. „Az áldozat nem fogja mindig boszorkánynak tekinteni azt, aki boszorkányságot vitt véghez rajta, hanem csak az általa okozott balszerencse idejére, és az ehhez kapcsolódó egyéb speciális körülmények között”.⁷² Ha nem a boszorkányanyag teszi az embert boszorkánnyá, akkor viszont nincs ellentmondás az annak örökléséről szóló azande beszámoló és aközött a kijelentés között, hogy egyetlen ember is lehet boszorkány egy klánban, anélkül, hogy a többiek azok volnának.

Evans-Pritchardnak azonban nem sikerül végiggondolnia egy ilyen alternatív értelmezést, hiszen eltökélten kitart amellett, hogy a tudományos logika meg tudja mutatni az azande gondolkodás ellentmondásait. Ebben a kultúraközi elemzésben tehát az elemzés nyelve kiszorítja saját megkonstruált tárgyát. Nem az azandék, hanem Evans-Pritchard redukálja a boszorkányságot a pusztá anyag szintjére. Nem az azandék, hanem Evans-Pritchard alkalmazza a személyek egy tárgyasított koncepcióját. Összességében, Evans-Pritchard autoriter hangja az

⁶⁹ A zárójelbe tett rész az Evans-Pritchard féle eredeti verzióban így hangzik: „ha egy emberről bebizonyosodik, hogy boszorkány, az egész klánban, melyhez tartozik, ipso facto, *mindenki* boszorkány.” (A szövegünkbe beépített tartalom kiemelve). Szó szerint véve tehát, Evans-Pritchard szövege azt mondja, hogy ha egy férfi boszorkány, akkor a klánnak mind a férfi, mind a női tagjai boszorkányok. Ez ellentmondani látszik Evans-Pritchard beszámolójának, mely szerint a boszorkányság csak azonos nemű szülőktől örökölhető, azaz, ha egy férfi boszorkányanyagát csak fia örökölheti, lánya viszont nem, akkor nincs magyarázat arra, hogy miért kéne az „egész klánnak” boszorkánynak lennie. Ez a látszólagos ellentmondás annak bizonyításában, hogy mások nem gondolkodnak logikusan, hosszas töprengésre kényszerített minket. Meggyőzőbb érvelésre várva, azt tételeztük fel, hogy Evans-Pritchard az „egész klán” alatt csak annak férfi tagjait értette. Ez talán nem logikus, de kétségtelenül illik Evans-Pritchard saját kulturális „idiómájához.” E rejtély értelmezéséhez fontos megjegyezni, hogy Evans-Pritchard következetes abban, ahogy a boszorkányság és a klántagság öröklésének szabályait leírja. (Vö. EVANS-PRITCHARD (1932): *Heredity and Gestation as the Azande See Them.* = *Social Anthropology and Other Essays.* New York, 1962. 243–256.; UÓ (1933): *Azande Blood-Brotherhood.* = I. m. 1962. 257–287.; UÓ. (1936), I. m. 1962. 288–329.)

⁷⁰ I. m. 24–25.

⁷¹ Uo.

⁷² I. m. 107.

azande hangok helyébe lép, ahelyett, hogy összekapcsolódna azokkal. (Evans-Pritchard azande logikátlansággal kapcsolatos bizonyítékait és az általunk javasolt alternatív értelmezést lásd az 1. táblázatban.)

1. TÁBLÁZAT

Evans-Pritchard bizonyítékai: Ellentmondás az azande gondolkodásban

1. Az azandék úgy tartják, hogy a boszorkányanyag az azonos nemű szülőtől öröklődik.
2. Az azande klán, személyek egy csoportja, akik férfi felmenőik révén kapcsolódnak egymáshoz.
3. „Ha egy emberről bebizonyosodik, hogy boszorkány, a klánjából [minden férfi] *ipso facto* boszorkány.”
4. Az azandék gyakran kijelentik, hogy a klán egyik tagja boszorkány, a többi viszont nem.
5. A 3. és a 4. állítások logikai ellentétei egymásnak. *Az azande gondolkodás tehát megengedi az ellentmondásokat.*

Alternatív értelmezés

1. A boszorkányanyag örökített, de nem ez az anyag az, ami valakit boszorkánnyá tesz.
2. Boszorkánynak lenni, inkább a társadalmi viszonyok egy helyzeti jellemzője.
3. Tehát lehetséges, hogy valaki boszorkány az adott klánban, a többiek viszont nem azok.
4. *Így, ebben a példában, nem bizonyított az azande gondolkodásban rejlő ellentmondás.*

Evans-Pritchard szövege és az azande érvelés közötti viszony második illuziójaként gondoljuk most újra végig a magtár-eset sokat olvasott, gyakran tanított és idézett leírását. Emlékezzünk vissza, hogy a magtár összeomlása egy elméleti példa, amely induktív következtetésként jelenik meg a szerző által elmesélt események sorában. Ezzel a példával a *Witchcraft, Oracles, and Magic* más síkra terelődik, a hangsúly eltolódik az olyan „balszerencsés eseményekről” szóló tudósítás műfajától, melyeket az azandék a boszorkányságnak tulajdonítanak, ezen összekapcsolódások Evans-Pritchard-féle elemzése felé. Miközben a magtár összeroskadását úgy írja le, mint valamiféle tipikus eseményt („Azandeföldön időnként egy-egy régi magtár összeroskad”), addig az előző példákat egyedi esetekként mutatja be, amelyek az „azandék világos érvelésére” szolgálnak bizonyítékkul – „nem pedig az enyémmre”.⁷³

⁷³ I. m. 68.

„Egy fiú belerúgott egy kisebb fatönkbe, amely a bozóton keresztülvezető ösvény közepén feküdt..., aminek következtében fájdalmi lettek és igen rosszul érezte magát... Kijelentette, hogy boszorkányság miatt rúgott bele a tönkbe... Azt mondtam erre a fiúnak, azért rúgott bele, mert figyelmetlen volt, és hogy nem a boszorkányság miatt került a tönk az ösvény közepére, hanem az egyenesen ott nőtt ki a földből. Abban egyetértett, hogy a boszorkányságnak semmi köze ahhoz, hogy a tönk az ösvény közepén nőtt, de hozzátette, hogy – amint azt az azandék tesz is – ő nagyon is nyitva tartotta a szemét, és ha nem lett volna boszorkányság áldozata, akkor észre is vette volna a rönköt. Mintegy a végső következtetést levonva kijelentette, hogy ezeknek a sebeknek nem kell több nap a gyógyuláshoz, sőt, valójában gyorsan összezárulnak, minthogy ilyen a sebek természete. És ha az egész mögött nem volt semmiféle boszorkányság, akkor az ő sebe miért gennyesedett el, és miért nem hegedt össze?”⁷⁴

Ebben és más párbeszédese példákban minden esetben az derül ki, az azandék arra használják a *mangu* terminusát, hogy olyan körülményeket magyarázzanak meg vele, amelyekben az emberek hibáznak – érzékeik, ítéleteik, testi funkcióik nem működnek megfelelően – és ezáltal balszerencsét idéznek elő. Csak a magtárösszedőlés esetében látjuk azt, hogy a boszorkányságnak tulajdonított „balszerencsének” része egy teljességgel véletlen egybeesés, amellyel kapcsolatban senki nem hibáztatható. Ha ez az érvelés helytálló, akkor Evans-Pritchard leghíresebb példájával nem az előző esetek általános tulajdonságait ragadja meg, hanem felülkerekedik saját etnográfijának azande hangjain, és azok egyértelmű érvelését a sajátjával helyettesíti.

Végezetül, térjünk vissza Evans-Pritchard szövegének központi problémájához: a *mangu*, a *soroka* és a *ngua* „boszorkányságként”, „varázslásként” és „mágiaként” való fordításához. Könyvében már korábban kijelenti, a fordításkor az a célja, hogy „az azande fogalmak helyett angol kifejezéseket használjak”, mégpedig következetesen „csakis és mindig ugyanazt az [angol] szót használom, amikor ugyanarról az [azande] fogalomról van szó”. Hozzáteszi, ez a következetesség garantálja a fordítás hitelességét, mert, „a terminusok csak címkék, melyek abban segítenek bennünket, hogy elkülönítsük az azonos tényeket a különbözőektől.” Röviden, Evans-Pritchard fordítással kapcsolatos nézeteiben a szavak pusztán előzetesen létező kategóriák jelölői vagy címkéi, és nem jelöltek, amelyek gondolkodásunk kategóriáit konstituálják. Komplex szövege ugyanakkor megcáfol egy ilyen leegyszerűsített fordítási módot. Azt írja például: „Azt mondani, hogy a boszorkányság elsorvasztotta a földimogyoró-termést... egyenlő azzal, mintha azt mondanánk a mi kultúránkban, a földimogyoró-termés nem tudott kikelni a sorvadás következtében... A boszorkányság az eltérő balszeren-

⁷⁴ I. m. 65–66.

csék klasszifikációja, amelyek miközben több dologban is különböznek egymástól, egyben azért megegyeznek: ártalmasak az emberre.”⁷⁵ Másutt így ír: „Az azande kifejezés ‘ez boszorkányság’ gyakorta egyszerűen csak úgy fordítható, hogy ‘ez rossz’.”⁷⁶

Engedjék meg, hogy itt utaljunk arra, nem a „boszorkányság”, hanem a „*mangu*” az, amit „rosszként” lehet fordítani. Következtetesképpen az „*ez mangu*” kifejezés fordítható „ez rossznak.” Ha ez igaz, akkor viszont mi igazolja a *mangu* változatlan fordítását az angol *boszorkányság*, és nem inkább a *rossz* szóval? Egyébként néha mi is arról beszélünk, hogy elhagyott bennünket a szerencse (*bad luck*), és ezzel valami szerencsétlenségre utalunk. Vajon az, ahogyan az azandék a *mangu* terminust használják mindig egy olyan, a boszorkányságban való szó szerinti hitet hordozott magában, amint azt Evans-Pritchard fordítása sugallja? Vajon Evans-Pritchard volt az egyetlen, aki felismerte, hogy a *mangu* a balszerencséről és a társadalmi feszültségekről való beszédhez szolgáltatott egy idiómát? Ha a szerepcseré nem pusztán fair play, hanem valódi történeti lehetőség volna, egy azande etnográfus talán egy hasonló formula segítségével magyarázná az embereknek a bikák előtti fejvesztett rohanását vagy a medvék hibernálását: „az animisztikus hit a britek – és az amerikaiak számára – egy olyan idiómát biztosít, amely segítségével beszélni tudnak misztifikált pénzügyi piacairól.”⁷⁷

Érvelésünk nem azt utasítja el, hogy misztikus képzetek is részei a *mangu* koncepciójának, inkább arra szeretnénk utalni, ahogyan Evans-Pritchard fordításában a „boszorkányság” szót használta, az nem eléggé rugalmas ahhoz, hogy megragadja az azande gondolkodás és kommunikáció finom árnyalatait. Hasonlóképpen, Evans-Pritchard fordítása zárt a személyek nem tárgyiasított koncepcióival, és a társadalmi feszültségek oksági következményeinek azande felfogásával szemben. Összefoglalva, Evans-Pritchard a *mangu*ban való azande hitnek együgyű szó szerintiséget tulajdonít, de ez a szó szerintiség valójában a fordításban rejlik.

DIALOGIKUS FORDÍTÁS ÉS DEFAMILIARIZÁCIÓ

Jane Austen – aki egy olyan világról írt, amelyet születésétől fogva ismert – nem találta magát szembe azzal a radikális fordítási problémával, amellyel Evans-Pritchardnak kellett megbirkóznia. Mindazonáltal ő sem reflexivitás nél-

⁷⁵ I. m. 64.

⁷⁶ I. m. 107.

⁷⁷ Vö. MICHAEL TAUSSIG: *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1980. 31.; R. M. KEESING: *Conventional Metaphors and Anthropological Metaphysics: The Problem of Cultural Translation*. = *Journal of Anthropological Research* 1985. 41. 201–217.

kül írt egy magától értetődő világról, ellenkezőleg: felfejtette annak homogenitását és a sokszólamú hangok közötti kapcsolatokat anélkül jelenítette meg, hogy bármelyiket is előnyben részesítette volna egy megtámadhatatlan autoritás révén. Austen elbeszéléseiben a kulturális szabályok alternatív szabályokkal való áthágása ezeket a kulturális szabályokat párbeszédben oldja fel, amely lehetővé teszi az olyan idegenek számára is, mint mi, hogy belépjünk egy, a miénktől eltérő társadalmi valóságba. Austen így egy új, általánosabb modellt biztosít a jelentés társadalmi különbségeken keresztül kommunikálásához (és interpretálásához) – amelynek a kultúraközi fordítás pusztán szélsőséges esete. Abban a tekintetben, hogy minden jelentéscserében – minden kommunikációs aktusban – fordítási fokozatokat találunk, Jakobsont követjük, aki viszont Peirce-öt követi:

„Mind a nyelvészek, mind a hétköznapi nyelvhasználók számára, bármely nyelvi jel jelentése nem más, mint annak fordítása valamely további, alternatív jelbe, különösen egy olyanba, amely ‘jobban kifejtett’, ahogy ezt Peirce... állandóan hangoztatta... Háromféle módját különböztetjük meg egy nyelvi jel értelmezésének: Le lehet fordítani ugyanazon nyelv egy másik jelébe, egy másik nyelv nyelvi jelébe, illetve egy másik, nem verbális rendszer szimbólumába.”⁷⁸

Gondoljuk újra végig, miképp kezeli a vérfertőzés kérdését Austen a *Mansfieldi kastély* című regényében, amely jó példája a nyelven belüli dialogikus fordításának. Mivel a szerző igen alaposan kidolgozza a történetet – amely végül olyan személyek házasságával végződik, akiket testvéreként neveltek fel – lehetővé teszi számunkra, hogy az incesztus tabut mint egy társadalmi szabályt érzékeljük; azaz mint a jelentés alapját, amely nyitott a vita és a tagadás számára. Pontosabban fogalmazva, a *Mansfieldi kastély* meséje végigköveti Fanny és Edmund egymásra találásának történetét, annak ellenére, hogy együtt nőttek fel, és hogy vérségi kapcsolatban állnak. Ezáltal e házasságot nyomatékosan mint nem incesztust jeleníti meg. Másképpen szólva, a *Mansfieldi kastély* azáltal világítja meg az incesztus és a házasság kulturális jelentéseit, hogy előbbit explicit módon az utóbbiba transzformálja. Részben egy olyan történetből értjük meg, hogy mit jelentenek ezek a terminusok, amely mindkettőt mint a jelentés (transzformálható) egységeit kezeli.

Jane Austent olvasva vagy valamely kultúrát vizsgálva, az olyan kategóriákat mint az incesztus, nem azért használjuk, hogy feltegyük az univerzalitás elkerülhetetlen kérdését, hanem olyan ideiglenes eszköznek tekintjük őket, amellyel ki tudjuk próbálni, egymástól különböző emberek hogyan értik, hogyan hágják át az endogámia határait. Miközben így teszünk, azt várnánk, hogy korábban el

⁷⁸ ROMAN JAKOBSON: *On Linguistic Aspects of Translation. = On Translation.* Szerk. *Reuben Brower.* Cambridge, Harvard University Press 1959. 232–239. – Itt 233.

sem képzelt határokat, vonatkoztatási pontjaink – ‘incesztus’ és ‘házasság’ – számára új jelentéseket találunk. Arra számítunk, hogy a kultúrákon átívelő jelentések értelmezésében eredeti terminusainkat mások különbségével – valóságaival helyettesíthetjük.⁷⁹ Amit állítunk: a valóságot – ami időleges, interpretatív és pluralisztikus – nem a realizmus szolgálja legjobban, hanem a különbségről való gondolkodás; azaz a dialogikus elbeszélés, olvasás és fordítás. Mondjuk ki bátran: a realizmus – minden autoritásra bejelentett igényével ellentétben – nem realista; objektívál a megfigyelésben, és félreértelmez a fordításban, az elbeszélésben. Mi így egy dialogikus alternatívát javasolunk, nemcsak az etnográfia, hanem a kultúrák találkozásánál létrejövő jelentés fordítása és elemzése számára is. A dialógus ebben a megfogalmazásban nem két fél közötti felhőtlen beszélgetésre utal, hanem egy olyan folyamatra, amely egyidőben, egyre különbözőbb és ellentmondóbb hangokat enged beszélni, anélkül, hogy valamely hang vagy nyelv elnyomná a másikat.⁸⁰ Egy ilyen dialógus nem vezethet el valami olyan univerzális és egységesített nyelv feltalálásához, amely az összes nyelvet irányítja. Inkább azt tenné lehetővé, hogy mások valóságaival folytatott interakcióink helyettesítsék saját bennszülött kategóriáinkat, ily módon pluralizálva nyelvünket. A fordítás valamiféle univerzális rendszere helyett, mely egy adott nyelv jelölőit rávetíti egy másik nyelv jelöltjeire – s így egyiket a másikkal helyettesíthetővé teszi – mi a heteroglosszia után kutatunk.

(Richard Handler–Daniel Segal: Narrating Multiple Realities. Dialogue and Translation. = R. H.: Jane Austen and the Fiction of Culture. An Essay on the Narration of Social Realities. Tucson, University of Arizona Press 1990. 111–149.)

(Fordította: Jakab András)

⁷⁹ Vö. JAMES BOON–DAVID SCHNEIDER: Kinship vis-à-vis Myth: Contrasts in Lévi-Strauss' Approaches to Cross-cultural Comparison. = *American Anthropologist* 1974. 76. 799–817.

⁸⁰ Az antropológiai dialógus romantizálásának kritikáját lásd RICHARD HANDLER: On Dialogue and Destructive Analysis: Problems in Narrating Nationalism and Ethnicity. = *Journal of Anthropological Research* 1985. 41. 171–182.; THOMAS BUCKLEY: Dialogue and Shared Authority: Informants as Critics. = *Central Issues in Anthropology* 1987. 7(1). 13–24.

Antropológia, irodalomelmélet és a modernitás tradíciói

Richard Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature*¹ című művében van egy rész, amely – közvetve ugyan és nem szándékosan – egyfajta századunkhoz fűzött epilógusnak tűnik, amelyben végre releváns feszültségek csapódnak ki, és kezd egy teljes kép – ha nem is tökéletes élességgel, de legalábbis tisztábban – kirajzolódni. Mindez nagyon találóan a könyv utolsó lapjain történik meg.

A bekezdésben, amelyre gondolok, Rorty Jürgen Habermasnak válaszol. Azzal a tézissel vitatkozik, amely szerint a tudásnak a gyakorlati (mindennapi) élet univerzális kontextusában betöltött funkciói csak „egy újrafogalmazott transzcendentális filozófia keretében” elemezhetőek, és hogy egy ilyen filozófia azonnal „empirikus státuszt” feltételezne, amint „kognitív érdeklődését a természettudomány következményének” tulajdonítaná vagy a „kulturális antropológia terminusaiban” vitatná meg.² Rorty ellenvetése szerint viszont „mindössze a (tág értelemben vett, a gondolkodás történetét is magában foglaló) kulturális antropológiára van szükségünk”.³ [...] Rorty érvelése szerint a huszadik század filozófiailag két, egymástól elkülönülő és egymással gyakran összetűzésbe kerülő ágra oszlik: egyrészt az episztemológusok munkáira, akik a tudással és az igazsággal foglalkoznak, és akik szükségesnek vélik, mindkettőt valamiféle állandó és hihető lényeghez (*essence*) kötni. Másrészt az egzisztencialistákra, akik inkább a gondolkodás, mintsem az episztemológiai vagy a metafizikai megalapozottság miatt nyugtalankodnak, és céljuk az oktatás (*education*), a személyiségformálás (*self-formation*), valamint a világban való emberi jelenlét leírásával kapcsolatos új utak kidolgozása. [...] Az első táborba tartoznak a filozófia Platonjai, Descartes-jai, Kantjai, Husserljei és Russelei; a másodikba a Nietzschek, a Heideggerek és a Deweyk.

Ami azonban leginkább szembe ötlik, az az, hogy a szerző valóban az elmondottak alapján cselekszik. Rorty ugyanis megvédi azokat az eljárásokat, amelyek segítségével „kapcsolatot létesíthetünk saját kultúránk és egzotikus kultúrák, illetve korszakok, valamint saját tudományunk és más olyan tudományok között, amelyek a sajátunkkal összeegyeztethetetlen céljaikat a miénkkel összeegyeztethetetlen szótárral kívánják elérni.”⁴ [...] A fejezet összehasonlítja és kontrasztba

¹ RICHARD RORTY: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, Princeton University Press 1979.

² I. m. 381.

³ I. m. 380.

⁴ I. m. 360.

állítja egymással a szellemi és a morális tökéletesedés (*edification*), illetve az ismeretelmélet két alapvető hagyományát. Ennél azonban tovább is megy: új szövegeket alakít ki és új irányok felé mutat. A kulturális antropológiával együtt az irodalomtudomány és maga az irodalom is ott ül e filozófiai bankett asztalfőjén, egyaránt osztozva a megbecsülésben: Rorty számára a költő nem különbözik az antropológustól, az okításra (*edify*) tett kísérlet „benne rejlik az új szavak és diszciplínák kidolgozásának, költői tevékenységében, amelyet – hogy úgy mondjam – a hermeneutika inverziója követ: kísérlet arra, hogy ismerős környezetünket újításaink ismeretlen terminusaiban értelmezzük újra.”⁵ De nemcsak erről van szó: bármennyire is el van foglalva Rorty a hagyományok csoportosításával, a diszkurzusok és a diszciplínák újraszervezésével, eközben nem feledkezik meg a földrajzról sem. Az általa szorgalmazott nézőpont és történelem az elmúlt évtizedeknek egy szélesebb filozófiai – s ha egyszer elfogadjuk Rorty feltételezését, kulturális – látképén belül helyezi el a leginkább hazai amerikai filozófiai irányzatot, a pragmatizmust. [...]

A nyolcvanas években – különösen itt Amerikában – mind az irodalomelméletben, mind pedig az antropológiában elszaporodtak azok a törekvések, amelyek tárgyakkal kapcsolatban nem annyira ismeretelméleti és „tudományos”, hanem képlékenyebb és a Rorty képviselte pozícióhoz közelebb álló megközelítéseket részesítettek előnyben. Ezek a szempontok legnyíltabban talán az irodalmon belül érvényesültek: a *Critical Inquiry*-ben néhány évvel ezelőtt, az „elméletellenes” cikkek közzétételével fellángoló vita, amely lényegében az összes fontos észak-amerikai kritikust felvonultatta, a „pragmatizmus következményeiről” folyt.⁶ Még azok sem mulasztották el pozíciójukat jelezni és álláspontjukat kifejteni, akik egyébként mindig elfoglaltak és elfogultak. Harold Bloom saját érdeklődését és az amerikai irodalmi élet atmoszféráját is jellemzi, mikor Rortyt élelátásáért dicséri („meglátta, hogy a pragmatizmus és a legutóbbi időkben kibontakozó irodalomkritika ugyanaz a kulturális vállalkozás”), majd ugyanazzal a lélegzettel kiemeli őt az amerikai kontextusból:

„Csak annyit teszek ehhez hozzá, hogy Emerson, jóval inkább, mint Carlyle vagy Nietzsche, a legjelentősebb előfutára ennek az egybeolvadásnak. Freud azt gondolta, hogy az ő személyes ‘tudománya’ nemcsak a filozófiával és a vallással, hanem az irodalommal szemben is fölénybe tud kerülni. Emerson, az élelméjű próféta, megmondhatta volna Freudnak,

⁵ Uo.

⁶ Lásd STEVEN KNAPP–WALTER BENN MICHAELS: *Against Theory*. = *Critical Inquiry* 8 1982. Summer 732–742. Válaszok és megjegyzések érkeztek többek között STANLEY FISHTől, E. D. HIRSCHTől, FRANK LENTRICCHIATól. (Consequences). = *Critical Inquiry* 11. 1985. March 433–458.; *Against Theory?* = *Critical Inquiry* 9. 1983. June 743–747.; és a *Criticism and Social Change*. Chicago, 1983., valamint *The Return of William James*. = *The Current in Criticism*. Szerk. C. Koelb–V. Lokke. West Lafayette, 1987. 175–200.

hogy a pszichoanalízis csak egy újabb formája annak a győzelemnek, amit az irodalmi kultúra a tudomány – a vallás vagy a filozófia – felett aratott. A bitorlás Freudnál magas szinten űzött művészet, de Emerson megfogalmazta ennek a művészetnek a dialektikáját, Nietzsche és William James pedig megtanulta Emersontól a leckét.”⁷

Az antropológiában zajló vita nem ennyire koncentrált, nem vezethető vissza pontosan egyetlen forrásra. Mindazonáltal ma már többen is nagyon határozottan és leplezetlenül szorgalmazzák a tudományág történetének olyan szempontú megírását, amely magában foglalja a más tudományágakkal való érintkezéseket, vagyis nem egy tisztán belülről megírt történet.⁸ Ezek a törekvések nagyon is a *Philosophy and the Mirror of Nature* által megtestesített pántudományosság szellemében fogalmazódnak meg. [...]

Én azonban túl akarok lépni ezen. Azt állítom, hogy a diszciplínák újrendezése (*reassambling*), amit a filozófia feladatának Rorty-féle újraértékelése posztulált, jelentős az antropológia és az irodalomtudomány szempontjából. Nemcsak azért, mert arra kényszerít bennünket, hogy új megvilágításban – vagyis más területekkel összefüggésben – lássuk ezeknek a tudományoknak az alakulását, hanem mert az újrendezések, a felosztások felfrissítése azokat a premisszákat is érinti, amelyeken Rorty érvelése nyugszik. Másképpen fogalmazva, az új antropológia vagy az új irodalomelmélet „újdonsága” abban a kölcsönös-ségben áll, amely alapján e két diszciplína úgy fogadhat magába más tudományokat, hogy egyidejűleg azok is megnyílnak feléjük.

Ennek az egész folyamathoz az első és szükségszerű következménye a tradíció fogalmához kapcsolódik. [...] Vegyük az utóbbi évek amerikai kultúrájának nagy eseményét, a francia filozófia és a kritikai diszkurzus lelkes fogadtatását kontinensünkön, egy olyan fejleményt, amelyet Rorty is ünnepel. Ha ezt a recepciót az antropológia szemszögéből vagy afelől a komparativizmus felől vesszük szemügyre, amelyet a *Philosophy and the Mirror of Nature* javasol – s ami egyúttal az irodalomtudomány egyik alosztálya is –, akkor ezen esemény kultúrába ágyazottságára kell felhívni a figyelmet, arra, hogy ebben azoknak a nemzetközi vagy kultúráközi kapcsolatoknak egy újabb szakaszát – a legutóbbi példáját – láthatjuk, amelyeket az amerikaiak történelmük során végig nagyra értékelttek. Engedve a további kísértésnek megállapíthatjuk, hogy bár Rorty szimpatizál Derridával, Heideggerrel, Nietzschével és a többiekkel, mégis az egész vállalkozás végterméke – ahogy az történni szokott, amikor párbeszéd indul el egy másik kultúrával – *szükségszerűen* antropológiai, azaz saját háttérünk mélyebb és lényeglátóbb érzékelése. A nyugati filozófia történetét újra végigkövetve, Rorty

⁷ HAROLD BLOOM: *Agon*. Oxford, Oxford University Press 1982. 20.

⁸ Az egyik legközvetlenebb példa EDWARD BRUNER: *Anthropology and Human Studies*. = *Cultural Anthropology* 1. 1986. 1. 121–124.

felfedezi a filozófiai amerikaiságot. Így mindenfajta ellenállást feladva, az embernek el kell tűnődnie azon, vajon Rorty valós és végső célja nem a tradíció fogalmának újjáélesztése volt-e? [...]

A párhuzamok kirívóak. A filozófia épp akkor lép introspekciós korszakába, amikor a reflexivitás napi paranccsá válik a társadalomtudományokban és az irodalomtudományban. Az antropológia pontosan ezekben az évtizedekben kezd egy új korszakot nyitó vállalkozásba. A terepen szerzett tapasztalatokat – a bennszülöttek földjétől távol – arra használta, hogy megtanuljon bennszülöttek módjára viselkedni, azaz azzal a (nyugati) milióval viaskodni, amelyből származik. Majd ezzel a többlettudással és többlettheherrel visszatért a terepre, hogy újra csak a „másikkal” kezdjen foglalkozni. Röviden, azt tette, amit Rorty a filozófia célkitűzéseként sürgetett – saját magát mint gyakorlatot határozta meg.

Az a felismerés azonban, amely szerint a diszciplínák közötti kölcsönösség önreflexivitást vagy a hagyomány újjáélesztését – Amerikában az amerikaiságot – „termeli ki”, növeli az antropológiából vagy az irodalomból érkező megközelítés értékét. Diszkrepanciák sokasága bukkan fel hirtelen Rorty megközelítésében. A pragmatizmus konverzacionalista, nevelő (*edificational*) impulzusai előtti tisztelgés együttjár annak a másik idioszinkretikus aspektusnak a teljes tagadásával, amellyel a pragmatizmust eddig mindig azonosították: a cselekvés dicsőítésével. [...]

Az, hogy *ennek* a pragmatizmusnak a közvetlen leszármazottja lehet egy cselekvéseméletet író filozófus vagy az a társadalomtudós – á la Talcott Parsons –, aki a társadalmi cselekvés struktúráján dolgozik, az a társaság tehát, amelytől Rorty megpróbálta elhatárolni magát, nos, mindez csak apró bonyodalom, ami miatt nem kell különösebben aggódnunk. A konverzacionalista feladata annak vizsgálata, hogyan „függnek össze a dolgok” az eredetükön keresztül, a modellel választott diszkurzusokban. Különösen Amerikában, ahol a folyamatok és a trendek még inkább átfedik egymást. [...]

A Rorty által tárgyalt kulturális antropológia hangsúlyozza a beszéd és a cselekvés játékát. Először is azért, hogy egyszerre testesíti meg az amerikai hagyomány mindkét „lelkét”. A nyolcvanas évek antropológiájának a pragmatizmus különböző változatai mentén bekövetkező szakadása – az egyik oldalon a mozgalom egészének, vagy egyes szerzők (Peirce, Dewey) nyelvi, dialogikus beállítottságának, performatív, kísérleti szempontjainak a hangsúlyozása; a másik oldalon a pragmatizmus egyszer az egyik, máskor a másik tagjának vagy előfutárának kiemelése [...] – egy belső inherens *disponibilitét* tükröz, amely lényegében az értelmező nézőpontján és jó szándékán múlik. A konverzacionalisták készek ügyüket a társadalomtudományok és a filozófia „nyelvi fordulatára” vonatkozó célzásokkal alátámasztani. A tapasztalat, amellyel viszont ellenfeleik szolgálnak elméleteikben, magában foglalja a nem nyelvi momentumokat is, és tagadja a nyelv elsődlegességét. Míg az egyik oldal – a konverzacionalisták – kétségbe vonja az olyan projekteket, amelyek túl nagy fontosságot tulajdonítá-

nak a szubjektumnak és a szubjektivitásnak, a másik oldal – az experimentalisták – csakúgy, mint a beszédaktuselmélet hívei, az elménél (*mind*) kötnek ki (Turner karrierje és találkozása a neurológiával nem sokkal halála előtt példaértékű e tekintetben).⁹

Ezen túl az antropológia a dualitást diakronikusan mutatja be, történetének viszontagságaival együtt. Az elmúlt évtizedekben – az etnográfia „visszatérésének”, a megfigyelőnek az antropológia saját textualitásával kapcsolatos aggodalmai idején – a Bahtyin, Gadamer és a pragmatizmus vagy e három kombinációja által inspirált dialógusorientált modellek rendkívül sikeresek voltak, és ma már talán azt is állíthatjuk – annak ellenére, hogy az ellentétes oldal felújított verziói szintén fennmaradtak és gyarapodtak –, hogy túlsúlyba kerültek a tudományágon belül. Nem úgy, mint húsz, harminc vagy negyven évvel ezelőtt, amikor a cselekvés- és a cselekvésen alapuló elméletek nagyobb részt hasítottak ki maguknak a reflektorfényből, még ha valamiféle dialogikus beütés gyakorta láthatóan át is hatotta őket.

Természetesen a reciprocitás és a visszaütések, amelyekre céloztam, emelték a játék tétjét. Ha mind a párbeszéd, mind a cselekvés egyaránt jelen vannak a pragmatikán, a kulturális antropológián (és mint később látni fogjuk, az irodalomelméleten) belül, akkor egyik tudományt vagy tradíciót sem jelölhetjük ki olyanként, amely diszciplináris házasságokat szentesíthet vagy rendelhet el, annak érdekében, hogy bármely más tradíció ellen védekezzen. Ha egyszer elismerjük a szimultaneitást, a nehézséget már nem az jelenti, hogyan lehet visszaszorítani az episztemológiát – a nagy nyugati tradíciót – a lokális tradíciók vagy azok dialógusai nevében. A pragmatizmus, a kulturális antropológia, az irodalomelmélet önmaguk is legalább kettősek. Válogatni, a preferenciákról nyilvántartást vezetni azt jelenti, hogy már előre elhatároztuk, a párbeszéd és a cselekvés kölcsönösen kizárják egymást, és figyelmen kívül hagyjuk az alternatívát, vagyis visszautasítjuk annak a lehetőségnek a megfontolását, hogy párbeszéd és cselekvés akár kompatibilisek is lehetnek, egyidejű jelenlétük nemcsak a küzdelemnek és a belső inkohereciának, hanem a szellemi gazdagságnak is a jele. Ez egyben azt is jelenti, elfogadjuk, hogy a hangsúlyok a történeti korszakok szerint változnak, s ennek megfelelően folyamatosan vizsgáljuk e változások alkotóelemeit, illetve az azok közti összefüggések kumulatív hatásait. [...]

Az antropológus a pragmatikai gondolkodás két pólusát sajátítja el. A filozófussal ellentétben az antropológus birodalma az empirikus viselkedés; a szociológustól eltérően viszont azokat a viselkedéssel kapcsolatos adatokat elemzi, amelyek összemérhetőek a más társadalmakból származó emberek adataival, akiket maga figyelt meg, avagy akiknek viselkedéséről megfelelő adatokkal rendelkezik. Pontosabban, az antropológia a párbeszéd és a cselekvés két modelljét

⁹ Lásd VICTOR TURNER: *Body, Brain, and Culture*. = *Zygon* 18. 3. (1983. szeptember) 221–245.

oly módon kezeli, hogy azok átváltoznak, illetve átváltoztathatóak a megjelenítés (*performance*) s végső soron egy további, nagyon sajátos, de hasonlóan tág műfajnak, a színháznak a sokkal szélesebb alkategóriájává.

E metamorfózis mechanikájára vissza kell majd térnem. Kezdjük azonban a végén. Tudomásul kell vennünk, hogy a párbeszédnek és a cselekvésnek az az „irodalmiasítása”, amelyet az antropológia visz véghez, se nem véletlen, se nem esetleges. Mindez abban a történelmi pillanatban történik meg, amikor az irodalom egy szinte kötelező érvényű kutatási területévé válik. A *From Ritual to Theatre* vagy a *The Anthropology of Experience* című műveikben, valamint a többi, élete utolsó éveiben íródott, ez idáig még össze nem válogatott írásában Turner rendkívül nagy teret szentelt a társadalomtörténet és a kulturális performancia műfajai összefonódásának, annak a dialektikának, amely által a társadalmi dráma formája „implicit módon benne rejlik az esztétikai drámákban...”, miközben a társadalmi drámák *retorikája* – és így az argumentációs formák – a kulturális performanciákból származnak.¹⁰ Ahogy az antropológia nem hagyhatja figyelmen kívül azt a bábeli zűrzavart, amellyel idegen kultúrákban, de otthon is szembesül, illetve azt a számos textuális „megnyilvánulást”, amelyek nemcsak rögzítik és hordozzák a tapasztalatokat, de hatással van azok tartalmára és formájára is, a színház figyelmét sem kerülheti el a szertartások, a rituális megjelenítések és a társadalmi drámák tanulmányozása. Most, amikor a nyugat szimbólumai legalább annyira jelen vannak az egykor az antropológia szokásos terepeinek számító távoli helyeken, mint amennyire ezeknek a távoli helyeknek a szimbólumai jelen vannak nyugaton (ha egy sámanyt megkérdeznek a helyi szokásokról, akkor az válaszában a törzséről szóló legújabb antropológiai monográfiát idézi; Róma és Párizs rohamosan közelítenek ahhoz a faji és kulturális pluralizmushoz, amely egykor csak New York és London sajátja volt), ha valaki saját tevékenységét reflexív társadalomtudományként definiálja, akkor az néhány alapvető, előzetes megegyezést előfeltételez. Az embernek megfelelő mértékben kell ismernie a történelmet ahhoz, hogy hajlandó legyen elismerni, az általa űzött tudomány a szövegek funkciójának a tudománya is, és hogy szükségszerűen foglalkoznia kell annak elemzésével is, miképpen avatkoznak be „írott” vagy másképpen textualizált diszkurzusok (beleértve az antropológia diszkurzusait is) a társadalmi diszkurzusokba, illetve miképpen érintkeznek azokkal. Bármilyen is a teleológia vagy a végső intellektuális cél – tiszta társadalomtudomány, a más diszciplínákkal folytatott dialógusra nyitott társadalomtudomány, politikailag elkötelezett vagy független társadalomtudomány – a rajtvonal itt húzódik, és ezt nem lehet megkerülni.

¹⁰ VICTOR TURNER: *From Ritual to Theatre*. New York, Performing Arts Journal Publications 1982. 90. Lásd még *„Carneval” in Rio*. = *The Celebration of Society*. Szerk. *Frank Manning*. Bowling Green, 1983. 104–105.

Ezek azok a változások, amelyek megerősítették az irodalmi és az irodalmiság presztízsét a szakmán belül. Az antropológusok más antropológusokról készített kommentárjai ma ugyanazokkal az eszközökkel dolgoznak, amelyeket egykor az irodalomelmélet képviselői monopolizáltak: Gadamer, Bahtyin vagy Derrida neve éppolyan fontos helyet foglal el az antropológusok munkáiban, mint az irodalomkritikusokéiban. Mindenekelőtt pedig ma már az antropológiai munkákat úgy olvassák, mint az irodalomkritikát, vagy még gyakrabban, mint az irodalmat. [...]

Ha azonban az irodalmat teljes mértékben be akarjuk emelni a Rorty könyvében vázolt képbe, akkor figyelembe kell vennünk néhány további antropológiai perspektívát. A két diszciplína közötti jelenlegi viszony nem rejtheti el azt a tényt, hogy valamiféle affinitás mindig is létezett közöttük. Korábbi antropológusok írásai azonban – még az olyan remek stilsztaké sem, mint például Frazer – nem igazán foglalkoztak a szakma alapvető problémájával, az antropológus tevékenységéből következő és az azt meghatározó diszkurzus és diszkurzivitás kérdésével. E tekintetben a hetvenes-nyolcvanas éveket el kell határolni a megelőző évtizedektől. Ugyanakkor e különbségtétel arra is emlékeztet bennünket, hogy ez az időszak egy olyan hosszabb történet utolsó láncszemét jelenti, amelyben a két terület pozíciói kölcsönösen megváltoztatták egymást: kezdetben az antropológia nagyobb és intenzívebb hatást gyakorolt az irodalomra, mint az fordítva történt.

[...] Amikor konkrétan arra a diszciplináris pluralizmusra gondolunk, amelyet Rorty dominánsnak szeretne látni, és ahhoz a korabeli kontextushoz fordulunk, amelyben olyan filozófusok éltek, mint például Dewey, alapvető, mégis publikálatlan hagyományokat fedezhetünk fel. Az antropológiatörténeti munkáknak előbb-utóbb több figyelmet kell majd szentelniük ezeknek, mint amennyit ma a húszas-harmincas évek amerikai antropológiáján belüli kultúra és személyiség iskola, valamint a pragmatista szociológusok énnel kapcsolatos szociálpszichológiai elméletei – különösen George Herbert Meadre gondolok itt – közötti összefüggéseknek szentelnek. Az irodalom egy tekintetben megtöri ezt az egységet, egy másikban azonban megerősíti azt. Meglehetősen bizonyossággal állíthatjuk, hogy az az antropológia, amelyre Dewey korának írói és kritikusai felnéztek, nem Boas, Sapir vagy Ruth Benedict tollából származik, hanem lényegében Frazer-től és a cambridge-i iskolától ered. Eliottal és Pounddal együtt, ez az amerikai interdiszciplináris keverék valójában angol-amerikai.

Annak a tradíciónak a számára, amely a cselekvést annak egyik különleges fajtájába akarta átfordítani s amely a harmincas évek elején készen állt a cselekvés filozófiájának és szociológiájának kidolgozására, a frazeri antropológia felbecsülhetetlen értékű előkészületet jelentett. Az idősebb királyokkal versengő fiatal királyok történetei, a szezonális ünnepek leírásai úgy férkőztek be ebbe az interdiszciplináris vállalkozásba mint különböző szertartásokról, olyan akciókról készült leírások, amelyek egyszerre szocializáltak és archaikusak: az intézmé-

nyesült és ismétlődésre épülő rituálékon keresztül a viselkedés olyan formái váltak megfigyelhetővé, amelyek leváltak és különváltak a tapasztalat folyamától.

Csak egy ilyen elemző, bevezető áttekintés nyomán lehet [...] a késői Turnerhez, a társadalmi drámákról, a rituálé és a színház kölcsönhatásairól szóló írásaihoz eljutni. A mi mércénk szerint nem lehet egyszerűen kiritikusan latolgatni az antropológia történetében betöltött szerepüket [...], a cambridge-i klasszikusok beépítették az irodalmi elemet az antropológiába. A színházat a rituáléra, a liturgikus eredetre visszavezetve azt a megfordíthatóságot hozták létre, amelyet aztán a későbbi kutatók – akik már elsajátították azokat az etnográfiai ismereteket, amelyek a karosszék-antropológusoknak még hiányoztak – nagyobb magabiztossággal vizsgálhattak. Frazer és kollégái akaratlanul is felfedezték a társadalomtudományok egyik kopernikuszi törvényét. A rituálé annyiban teátrális, amennyiben átadható és örökölhető cselekvés, melynek kezdete és vége van, s ebben az értelemben olyan cselekvés, amelynek lényegi sajátosságait halmazként kezelni és textuálizálni.

Azok az intellektuális mozgások, amelyek Turnerhez és a reflexív etnográfiahoz vezetnek, talán jobban érthetőek, ha melléjük helyezzük a szociológia történetét. [...] Ebben a tekintetben is tipikus az az út, amit Kenneth Burke járt be. Turner és Goffman előtt az *Attitudes Towards History*, a *The Philosophy of Literary Forms*, a *The Grammar of Motives, Language and Symbolic Action* és más, a harmincas, negyvenes és ötvenes években megjelent munkák szerzője a Rorty felsorolásában található összes alapvető problémát érintette. [...] A pragmatizmus soha nem állt messze gondolkodásától: Deweyval együtt, Peirce, William James és Emerson is megjelennek esszéiben. Gyakorta említi George Herbert Meadet és Thorstein Veblent. Cikkeket vagy emlékezetes összefoglalókat szentelt az amerikai irodalom klasszikusainak (Hawthorne, Melville, Whitman) és számos kortársnak (Hemingway, William Carlos Williams, Djuna Barnes, T. S. Eliot, Marianne Moor, Theodore Roethke). Ami a kulturális antropológiát illeti, Burke idézi Boas, Sapir, Hymes és Malinowski nyelvről szóló esszéit, valamint láthatóan jól ismerte Frazert és a cambridge-i iskolát. Tudjuk, hogy Burke munkái bővelkednek a mágiára, tudományra, vallásra és rítusra vonatkozó megjegyzésekben, amelyek kapcsán gyakran hivatkozik az *Aranyágra*. Az is tudjuk, hogy Burke recenziót készített Lord Raglan *The Hero* című könyvéről, és hivatkozik Jane Harrison *Prolegomena to a Study of Greek Religion* című munkájára, illetve Gilbert Murray Aiszkhülosz-drámákhoz írt előszavaira, és ismerte George Thompson *Aeschylus and Athens* című művét, amelyet egy olyan tudós írt, aki nem volt ugyan antropológus, de mégis hasznossá tette magát a cambridge-i iskola számára.

Burke számára a rituálé és a színház szimbiózisszerűen ugyanarról az ágról fakadt. [...] A Burke-féle metodológia első lépése, hogy átrostálja a nyelvet és elkülöníti benne a képek (*image*) csoportjait, illetve azonosítja egy mű összetevőit,

a „mi mihez kapcsolódik” kérdését.¹¹ Másodsor, figyelni kell az elemek „csoportosítását”,¹² a „mi ellen” problémáját és azok szekvenciális kibontását, a „miből, min keresztül, meddiget.”¹³ Az irodalomkritikában az ember vagy az ellentétekre vagy a szerkesztésre koncentrálnak.¹⁴ Ezt a választást évtizedekkel később a strukturalizmus fogja majd számunkra törvénybe iktatni egy semlegesebb nyelvezet segítségével. [...] A szöveggel kapcsolatos megfigyeléseink irányításához szükségünk van arra, hogy magyarázattal szolgáljunk azokra a „funkciókra, amelyeket a struktúra betölt.”¹⁵ Emiatt szükséges a célok és a mű szimbolikus cselekedeteinek (*act*) a megvizsgálása. Így automatikusan a rituálé felé fordulunk, amely tehát egyfajta ősförmává (*Ur-form*),¹⁶ „kerékaggyá” válik, s az emberi cselekvés minden más aspektusát pedig az ebből kiágazó küllőnek tekintjük.¹⁷

Később, a struktúra elemzésére szolgáló modell szerepét maga a színház vette át. Burke késői elemzései felölelik nemcsak az irodalom, hanem a szimbolikus cselekvés teljes spektrumát, amelynek analitikus középpontjában a dramatizmus (*dramatism*), pontosabban a felvonás, az akció, a cselekvő, a cselekmény és a cél ötése, valamint az arányok elrendezése (*grid*) és ennek lehetséges változatai állnak. E megközelítés igazolásaként persze azok a szövegek szolgálnak, amelyek az irodalomelméletben a nyugati hagyomány kezdeteit jelentették. Turnerhez hasonlóan – akinél a társadalmi drámák struktúrája szoros megfelelésben áll a „tragédia arisztotelészi leírásával”¹⁸ – Burke is a *Poétika* és az azzal rokon művek (a *Nikhomakhoszi Etikát* is nagyra értékelte) gyámsága alá helyezi munkájának ezt a részét. [...] Burke komolyan veszi elméletében azt a metaforát, amely szerint a világ egy színpad. Nem létezik olyan cselekvés, amelyben ne lehetne megtalálni a teatralitás valamilyen formáját. A történelem szemlélhető úgy, mint egy hagyományos ötfelvonásos dráma, amely a tetőponttal és a végkifejlettel válik teljessé.¹⁹ [...]

Ahogy a dramatizmus elméletté szilárdul, Burke egyre inkább hajlamos a rituálét az etikával összekapcsolni, és ennek segítségével inkább a szöveg funkcióját, semmint annak struktúráját megvilágítani. A rituálé a színháznak az az alsó határa, amely a színház nyelvtanával (a dramatizmus előbb említett öt elemével) magyarázható, és amely egyben a színház miértjeinek és hogyanjainak némely titkát is megmagyarázza. Az *Attitudes Towards History* a „Rituálé általános természet” címet viselő fejezetben elmondja, hogy egy verbális konstrukció valójában

¹¹ KENNETH BURKE (1941): *The Philosophy of Literary Form*. New York, Vintage Press 1961. 20.

¹² I. m. 58.

¹³ I. m. 32.

¹⁴ I. m. 61.

¹⁵ I. m. 86.

¹⁶ Az eredetiben németül. – *A ford. megjegyz.*

¹⁷ I. m. 87.

¹⁸ TURNER, i. m. 1982. 72.

¹⁹ BURKE, i. m. 1937. 111–175.

egy helyzet megragadására szolgáló stratégia. [...] Nem véletlen, hogy Burke későbbi munkáiban bátorítja majd a nyelv és az irodalom elméletének a keresztény liturgiával való összehasonlítását, amely ötletnek az ember azzal a meggyőződéssel engedi át magát, hogy ezeket a párhuzamokat fel lehet és fel is kell tételteni, ha meg akarjuk érteni a szimbólumok működését. [...]

A kettősségnek ez az egyes diszciplínákban, illetve egyes teoretikusok műveiben megfigyelhető kitaró jelenléte kedvez ennek az analógiának. [...] Turner antropológiája az élet előadásszerűségére, a nyelvi és nem nyelvi tapasztalat keveredésére figyelmeztetett minket, de az etnodramatizmus – amennyiben szimulált szerepjátékot használ idegen kultúrák megértésére – hasonlóképpen jár el, mint a hermeneutikai elmélet alapkövét jelentő másikkal folytatott dialogikus viszony: dramatizálja a kommunikációt. Goffmant utolsó műveiben a teatralitással kapcsolatos megszállottsága a szentől szembe találkozások és az önreprezentáció formáinak elemzésétől a beszéd elemzése felé térítette el.²⁰ Valójában az amerikai társadalomtudományok és a filozófia mindaddig olyan nézeteket ismételtettek, amelyek egyaránt hangsúlyozták a két terület együttélését és inverzióját: a beszédből cselekvés válik a beszédaktus elméletén belül, a cselekvésből pedig a dialógus egy formája lesz az interakcionista szociológiában és pszichológiában.

Burke maga mindig előnyben részesíti a cselekvést, de anélkül, hogy tagadná az interakciót vagy az interlokúciót, akárcsak a pragmatisták, akiket annyira csodált. Ő is tudja, hogy azok a jelrendszer szempontjából inherensek, és hogy e rendszernek nélkülük nem sok értelme lenne. A nyelv szimbolikus viselkedés, mert meggyőző beszéd, egy buzdító „nem!”, amelyet a hallgatónak vagy az olvasónak címeztek. A retorika témája behatol Burke összes művébe, s gyakran a címben is megjelenik, mint például a *The Rhetoric of Motives* vagy a *The Rhetoric of Religion*. [...] A dialógus és a teatralitás két eleme aztán Burke irodalom definíciójában²¹ is összetalálkozik. [...]

Ellene vethetnénk ennek, hogy a párbeszéd-cselekvés kettősségének ily módon történő újrafogalmazása, azaz egy műfaj vagy egy bizonyos műfaj kategóriájába való besorolása, ennek a dualitásnak az elszegényítését jelenti. Miután az etnográfusok – akárcsak számos irodalomkritikus – formákkal kísérleteznek, a nyelv, a szöveg és a textualitás tűnnek operatív fogalmaknak, nem pedig a műfaj. De ha a műfaj fogalma mégis felelevenítésre kerül, akkor a modellt nem a színház, hanem a regény jelenti. Sőt, ebben az esetben nem annyira az amerikai kritikai gondolkodás, mint inkább Bahtyin hatásáról van szó. Ő volt az, aki újragon-

²⁰ Az önmegjelenítés és a face-to-face kommunikáció tanulmányozásától a dialógus vizsgálata felé való elmozdulás Goffmannál a *Frame Analysis* című művel kezdődik, amelynek egyik fejezete: „The Frame Analysis of Talk”. A könyv, amit teljesen ennek szentel: *Forms of Talk*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1981.

²¹ BURKE, i. m. 1941. 6.

dolta a regényt mint műfajt, posztulálta az irodalom „regényesítését”, és bevezette az irodalomkutatásba a dialogizmusnak azt a koncepcióját, ami jóval többet takar, mint egyszerű színházi párbeszédet. A bahtyini feltevés szerint az e műfajt jellemző folyamatok túl vannak a grammatikai, szintaktikai vagy narratív struktúrán (és így a narratológiai vagy a hagyományos stilisztikai elemzés látókörén). A bahtyini regény a poliglosszia tárházaként a mindennapi élet túltengő nyelvi pluralitását tanúsítja: a társadalmak, amelyek ezt mintegy előrevetítik – például a római, a hellén, a reneszánsz – többnyelvű konglomerátumok, olyan társadalmak, amelyekben belül a nyelvek „kölcsonösen áthatják” egymást, átjárnak a nemzeti és a politikai határokon, s így állandó feszültségek alanyai, amelyek bármiféle homogenizáló vagy központosító erő törekvéseinek ellenállnak vagy éppen elutasítják azokat. A heteroglosszia tárházaként a regény visszatükrözi a szerzők, illetve a szerzői hang bármiféle helyettesítőinek, valamint a szereplők világszemléleteit. Ami „dialogizált,” azok az ideológiák, amelyek leülepednek a szövegben, amelyek válaszolnak egymásnak vagy más művek ideológiáinak. A diszkurzusok, a dialektusok és a zsargonok összevisszaságának eredményeként lesz a regény befejezetlen. Mivel a regény képes arra, hogy magába foglaljon minden olyan új, irodalmon kívüli műfajt és ideológiát, amely a beszéd gyakorlásán keresztül elérhető, „maximális kontaktust ér el a jelennel (a kortárs valósággal),”²² és megfelelkezik a nagy nemzeti múlttól – a zártságról, a centralizációról, az egyetlen irodalmi nyelvet beszélőkről, a monologizáló hivatalosság megtestesüléseiről.

Amilyen mértékben a dráma – az eposzsal együtt – ezt a múltat és annak vegyértékeit őrzi, olyannyira válik Bahtyin dialogikus esszéiben a regény egyik nagy strukturális és történeti ellenfelévé is. Miközben az angol–amerikai párbeszédet és cselekvést kisajátítjuk a színház számára, vajon nem tévesztjük-e össze az interkulturális és műfajközi (*intergeneric*) kapcsolatokat az intrakulturális és műfajon belüli (*inrageneric*) kapcsolatokkal? Nem most tompítunk és simítunk-e el egy *bona fide*, világos dichotómiát, nem *értelmezzük-e* azt valami másként, kevésbé élesen, kevesebb tartalommal?

Igen is, meg nem is. Igaz, hogy az utóbbi időben az antropológia is támogatta és védte az „elmosódott műfajokat.”²³ S azt is el kell ismerni, hogy a bahtyini dialogizmusnak vannak visszhangjai, amelyeken az angol–amerikai színházi irodalom és antropológia még nem gondolkodott el. A szavakon és a verbálison való minden tűnődése ellenére Burke soha nem foglalkozott a pluralizmussal, a

²² MICHAEL BAHTYIN: *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press 1981. 11. [magyarul lásd UÓ: *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról.)* = *Az irodalom elméletei* III. Szerk. *Thomka Beáta*. Pécs, 1997. 27–69. Itt 36. illetve UÓ: *A regény nyelv előtörténetéhez.* = *A szó esztétikája*. Budapest, 1976. 217–257.

²³ A kifejezés Clifford Geertz-től származik. Lásd *Elmosódott műfajok: A társadalmi gondolkodás átalakulása.* = *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, 1994.

mindennapi kommunikáció bábeli jellegével: beszélünk ugyan negatív módon, de ezt nagyon különböző nyelveken tesszük, mozogjanak azok akár nemzeti, akár társadalmi skálán. A fölérendelt, inherens elbeszélő Burke munkáiban mindig posztulált és arctalan, mindig egy csoport, mintha a dramatizmus egy megtisztított aiszkhüloszi színház lenne, amelyben csak a főhős és a kórus számára van hely, és semmiféle harmadik félnek nincs. Turnernél is a *communitas* – amely eredendően hozzátartozik azokhoz a zarándoklatokhoz vagy rituálékhoz, amelyekről beszél – inkább az „én-mi”, mint az „én-te” szolidaritásra épül. A Másik sosem egy individualizált másik – egy másik szubjektum. Inkább egy osztály, a Másoknak egy sorozata. Annak ellenére, hogy Burke a kritikát mindig mint párbeszédet képzelte el, az amerikai hagyomány csak a legutóbbi időkben volt képes megragadni azt a lehetőséget, amit Peirce határok nélküli (*unlimited*) szemiotikája kínált (amelyben a jelentés folyamatosan alkalmazkodik az egymást követő, mindig cserélődő értelmezőkhöz, és így ez a dialogizmus az a legközelebb álló elképzelés). [...]

Az az antropológia, amely az irodalmi „kifejezések” elterjedésére, a társadalomtudományok „irodalmiasítására” koncentrálna (s ami így az antropológia antropológiája, egy olyan antropológia, amely az antropológiát történetének pontosan abban a szakaszában figyeli meg, amikor annak a szövegek jelenlétével – a világban általában, illetve konkrétan saját területén és elméleteiben – kell foglalkoznia) nem hagyhatja figyelmen kívül azt a műfajok szerepéről folyó új vitát, melyet a dialogizmus váltott ki. Nem kevésbé fontos, hogy az antropológia körültekintően mérje fel ezeket a feszültségeket, és soha ne veszítse szem elől ütőkártyáját – a hagyomány koncepcióját. Az angol–amerikai gondolkodásban a változásoknak az egyik embertől vagy periódustól a másikig tartó eszméje mélyen benne gyökeredzik a kultúrában. Turnert és Burke-t ma az általuk oly kiválóan megmagyarázott és elterjesztett éthosz megtestesítőinek tartjuk. A nyolcvanas évek Bahtyint követő etnográfusai vagy irodalomteoretikusai azonban megfosztattak minden ilyen elkötelezettségtől. Bahtyin munkáiban rejlő feszültségek és ellentmondások, amelyekben saját tradíciójának ellentmondásai testesülnek meg – akár irodalmi, akár interdiszciplináris jellegűek legyenek ezek –, aligha hatottak az amerikai követőkre. [...]

Bárki, aki ismeri a huszadik századi társadalomtudományok és irodalomelmélet történetét, nem fog meglepődni azon az érdeklődésen, amit az orosz irodalomkritika tanúsított az antropológia iránt, de ezen elkötelezettség kitartása és mélysége azonnal szembetűnik. A Szovjetunióban meghökkentő gyakoriságú a kontaktus a két terület között, a forradalom előtt és után is. A. N. Veszelovszkij az orosz narratológia megalapítója (neki köszönhetjük az egyik legkorábbi kísérletet a cselekmény egyszerűbb egységekre bontására) a filológiát és a folklórt fogta össze. Végzettségére nézve folklorista volt Vlagyimir Propp, akinek ünnepekként tanulmánya a varázsmesékről az elbeszélés strukturalista tanulmányozásának jelentős előzményét jelentette. A karnevál és a dialogizmus bahtyini fogalmai

közül [...] az előbbi a folklór szokások megfigyeléséből és az azokra tett reflexiókból származott [...], az utóbbi pedig a beszéd etnográfiajának filozófiai vonatkozásait erősítette fel. Az utóbbi években a tartui iskola, amely mítoszkatatókat és – megint csak – folkloristákat tudhat soraiban, a szemiotikán belül határolta el magát a kultúra és a kulturális tipológiák együgyű tanulmányozásától (az iskola egyik legjelentősebb alakja, Jurij Lotman a következő mondattal zárja legutóbbi könyvének előszavát, amely valószínűleg a legegységesebb kijelentés tudománya, és általában az orosz társadalomtudományok antropológiai elkötelezettségéről: „A nyelvészet asszimilálását követően a szemiotika kulturologiává lett.”²⁴)

Szokatlanul világos a folklór hatása is. Az antropológiának, amelyhez az orosz irodalomelméleti kutatók ragaszkodnak, létezik egy lokális ága is. Az uralkodó nyugatiasodás korában talán fáradtságos lehet különbséget tenni aközött a politikai és pszicho-kulturális pozíció között, amely a szibériai vidékeket a moszkvai centrummal, illetve a keletet, a Csendes-óceáni szigeteket vagy Afrikát a londoniakkal vagy a párizsiakkal kapcsolatos viszonyukban jellemzi, mégis magától értetődő a folklórnak egy speciális cselekvési szférát tulajdonítani. Technikailag a folkloristának sejtelve sincs a kolonializmusról; elfogadja, hogy a folklór a primitívnek, az archaikusnak a „gyenge” nemzetén (*intranational*) és kultúráján (*intra-cultural*) belüli megjelenése. Az általa elfogadott egzotikum társadalmilag és földrajzilag is távol eső helyekről, a saját kultúra egyes szintjeiről, és nem más kultúrákból származik.

Ez a kombináció – állandó, interdiszciplináris csere az antropológiával, de főként a folklóron keresztül – olyan tulajdonságokat kölcsönöz az orosz irodalomkritikának, amelyhez foghatót máshol nem találunk. [...] Az eltérés az angol-amerikai helyzettől meglehetősen nagy és igen tanulságos. [...] Az Egyesült Államokban győz a formalizmus. A *New Criticism* szenvedélyes történeti és társadalmi érdeklődéssel indul [...], majd azt követően szigorú irodalmi módszerré kristályosodik. Amikor intézményesen is sikeressé, minden brit és amerikai irodalom tanszék egyesítő ortodoxiájává válik, pusztán irodalmi ideológiává, szövegek figyelmes olvasásának eszközévé lesz. Ez az, amiért olyasvalaki, mint Burke – aki osztja az új kritika kezdeti kulturális és kulturalista hajlamait, sőt megőrzi és radikalizálja azokat – ma továbbra is úgy jelenik meg, mint elméleti szélsőséges, és nem úgy, mint az a kritikus, aki az angolszász elmélet lényegét testesíti meg.

A Szovjetunióban egy ezzel ellentétes folyamat zajlik le. A Slovszkijok, a húszas évek Tinyanovjai karrierjük kezdetén és végén az irodalom autonómiáját védik azáltal, hogy elismerik: az irodalmon kívüli befolyás az irodalmi változást meghatározó tényezők közé tartozik. [...] Az 1880-as években Veszolovszkij ambíciói – azzal, hogy kiemelkedő fontosságot tulajdonított a motívumok tanulmá-

²⁴ JURIJ LOTMAN: *La Semiosfera*. Venice, Marsilio 1985. 51.

nyozásának, a személytelennek, a kollektívnek a folklorikus és irodalmi alkotásban, valamint azáltal, hogy figyelmen kívül hagyta a szerző személyéből és életútjából következő változókat – arra irányultak, hogy egy valóban történeti poétikának rakja le az alapjait. Propp a húszas években kijelentette – akkor, amikor még morfológiai munkáját írta –, hogy a strukturális elemzés teljességéhez hozzátartozik, hogy igazolni tudja a tematikus ismétlődések erejét, valamint a szövegben előforduló invariánsokat. A második világháború után kiadott *Historical Roots of the Wondertales* című könyve²⁵ szerint a mesék cselekménye rögzíti a lokális anyag palimpszesztszerű rárakódását a történet ősi rítusokig visszamenő vonalára. Ugyanezen ok miatt – a történelem minden körülmények között megmarad – egy olyan, a saját útját járó embert, mint Bahtyint, könnyebb visszahelezni az orosz tradícióba, mint Burke-öt az amerikaiba. [...] A primitív, kiterjedését tekintve intranacionális történelemhez való kapcsolódás módosítja az antropológia és az irodalomelmélet közti kereskedelem belső gazdaságát. Az orosz kritikus felvilágosult értelmiségi – egyáltalában nem pusztán útitárs –, aki tudatában van a szomszédos diszciplínák lármájának, olyan valakinek tűnik, mint aki nem ritkán tudománya szélén, és nem annak közepén áll. Ez az érzés fog el bennünket, mielőtt az elméletet elválasztanánk a dokumentumtól, és eltöprengenénk az implikációkon. A hosszú fejezetek a nevetés történetéről vagy a ténylegesen beszélt nyelvről, a bekezdések, amelyekben Bahtyin azon elmélkedik, hogy a különböző irodalmi műfajok vagy kritikai formák miképpen tükrözik vissza és erősítik a nemzetállam felemelkedését és a „szocio-politikai és kulturális centralizációt”²⁶ – mindez egyszerűen irodalomantropológia, irodalom, amely a mindig változó kontextusok hálójába van beillesztve. Bahtyin elemzését precíz és figyelmesen határolt geográfia keretében vonultatja fel: az alsó és a felső testi funkciók és a test, a piac és a hatóságok helye a városban, a latin és a görög az Augustus utáni Rómában, a regény és a komoly-komikus diszkurzusok, stb. Az univerzális, az általános nem a viszonyokból emelkedik ki, hanem maguk a tárgyalt viszonyok azok. Mind Bahtyin, mind a tartui iskola számára a kritika és az antropológia a saját jogán hibrid, közbenső pozicionálást segít elő. Az irodalom (és különösen a regény) a társadalmi diszkurzusban megjelenő beszédaktusok és beszédformák archívuma (a prédikációtól a naplóig, a riporttól a magánlevélig). A kritika Bahtyin számára annyit jelent, mint igazolni és feljegyezni a diszkurzusok műfajainak sorsát, elbeszélni, hogyan folynak be és ki az irodalomból, hogyan viszonyulnak hozzájuk az irodalmi szövegek, melyeket fogadják be, és melyek kerülnek el a figyelmet. Ahogyan a nyelv – akárcsak a beszéd – megtartja a beszélők intonációját, úgy az irodalommal foglalkozó irodalomkritikusnak is szükségképpen tanulmányoznia kell azokat a mechanizmusokat és ágenseket,

²⁵ Magyarul: A varázsmese történeti gyökerei. – *A ford. megjegyzi.*

²⁶ BAHTYIN, i. m. 1981. 270–271.

amelyek elfojtják vagy éppen terjesztik a különféle hangokat. Az, hogy egy társadalom kultúráját miképpen osztályozzuk, Lotman szemiotikájában a szövegektől és az azok közötti kooperációtól függ: egyes kultúrák kifejezésorientáltak, és művek összességéként fogják fel magukat, más kultúrák ellenben tartalomorientáltak, és szabályok összességének tekintik magukat.²⁷ Továbbá, az irodalom, a kultúra és a társadalom kibernetikusan kapcsolódnak egymáshoz: a szövegelemzés módszereit a kulturális modellek befolyásolják, a kultúra tipológiai nem állíthatóak fel a szövegek valamiféle megértése nélkül. Bár a kritikusnak nem kell belefognia – ahogy ezt Bahtyin teszi – a „filozófiai antropológiába” (a terminus tőle származik),²⁸ mégis azáltal is belekeveredik az antropológiai tevékenységbe, hogy saját dolgát végzi, hogy csak tudatában van az irodalmi szövegek funkciójának országa kulturális szövegeinek teljes rendjében és/vagy hierarchiájában.

De ami számunkra az angolszász hagyománnyal való összehasonlításakor a leginkább fontos, az először is az, hogy a Szovjetunióban a kritika és az irodalomantropológia gyakorlata átszövi a két specifikus műfaji modell közti választást, és fordítva, illetve hogy ez a hasadás az angol–amerikai tradícióban már megfigyelt különbségtételt visszhangozza. A szovjet irodalomelmélet nem bahtyini – leginkább szemiotikusok és narratológusok által lakott – részében nem a regény a példaértékű műfaj, hanem a mese vagy az elbeszélés. A diszkurzus helyett pedig a cselekmény, a szerkesztés és a cselekvés az érdeklődés releváns elméleti tárgya.

[...] A húszas évek formalizmusa idején, a szóbeliség és a mesék retorikája fontos *toposza* volt a prózai művek elméletének.²⁹ A dialógus/monológ dichotómia is izgatta az orosz vagy a szláv, nem bahtyini szemiotikusokat. Hasonló okokból a kritika ugyan különlegesen érzékeny volt Bahtyin dialogizmusról szóló esszéire, ugyanakkor gyakorlatilag ignorálta azokat a műveket – Bahtyin életművének egy jókora részét –, amelyben az olyan műfajok tematikus koherenciájáról ír, mint az életrajz és a fejlődésregény, vagy arról, hogy a történetek miképp rendeződnek megfigyelhetővé a kronotoposz, a reprezentáció tér- és időbeli koordinátái által, ami nélkül „még az absztrakt gondolkodás is lehetetlen.”³⁰ [...] Azzal, hogy Bahtyin megőrzi a regény néhány jellegzetességét, problematikusá teszi a modell hatását, noha a regény egyedisége abban áll, hogy ez az egyetlen műfaj, amely megerősítette helyzetét a nyomtatás és a sajtó korában. Ugyanakkor a szerző hiánya az olvasó, illetve az olvasó hiánya a szerző számára nem akadályozta meg Bahtyint abban, hogy elméletét egy dialógus alapú tropo-

²⁷ JURIJ LOTMAN–B. USZPENSZKIJ: On the Semiotic Mechanism of Culture. = New Literary History 9. 1978. 2. 211–232. Itt 217–218.

²⁸ BAHTYIN, i. m. 1986. 146.

²⁹ BORISZ EICHENBAUM: A „formális módszer” elmélete. = UÓ: Az irodalmi elemzés. Budapest, 1974.

³⁰ BAHTYIN, i. m. 1981. 258.

lógiaira építse, sőt abban sem, hogy a regény előfutárai között a klasszikus dialogikus formákat katalogizálja. A narratológusok azonban még inkább puristák. Soha nem teszik ki magukat elemzéseik eredményeinek, soha nem engedik, hogy a modell által kínált metaforák elvegyüljenek a nyelvben, vagy beszennyezzék azt a nyelvet, amelyet a mesékről beszélve használnak. Az embernek ki kell következtetnie a teatralitással való kapcsolatot. A dráma történeti prioritásának kérdése pedig leválasztódik a logikai elsőbbség problémájáról; az egyik szerző az egyiket hangsúlyozza, a másik a másikat.

Abban a szerkesztési sémában, amelyet Propp a népmesék morfológiai elemzéséből nyer, a hős elhagyja otthonát, egy másik királyságba utazik, esetleg egy másik birodalomba nyer bebocsátást mágikus átváltozás útján, úgy, hogy állattá változik vagy halottakkal kommunikál. Ő a fiú fikcionális homológiája, aki a *The Historical Roots of the Wondertale*-ben keresztülmegy a beavatáson, és aki – azért, hogy a halál és a szexualitás misztériumait, amelyek felnőtte teszik, megtanulja – elhagyja családját, napokig egyedül marad egy házban az erdő közepén, gyakorta állatbőrbe öltözik vagy transzállapotot előidéző szereket szed. Az elszenvedett fizikai megsebzettség (körülmetelés stb.) egyenértékű azokkal a jelekkel, amelyek segítségével a *The Morphology and the Folktale* által elemzett fabula főhőse felismerhető.³¹ A tartui narratológiai iskola számára minden szöveg a *fabula mundi* mondja el, a világ térbeli szemléletét, de a legnagyobb narratív műfaj, a cselekménnyel bíró szövegek ütköztetik ezt a nézetet egy dialektikus, ellentétes nézettel. Előzetes követelményként kell felállítaniuk legalább két topográfia vagy két jól elhatárolt régió létezését. Lotman úgy határozza meg a cselekmény legkisebb egységét – az eseményt – mint „egy szereplő változását szemantikai területek határain keresztül.”³² A narráció legjellegzetesebb hőse így ismét az lesz, aki bejár és megtapasztal két birodalmat.

Mindkét példa – Proppé és Lotmané is – olyan narratológiát képvisel, amelynek modellje lényegileg színházi. Propp elméletében³³ az irányok genealogikusak. A csodálatos történetet elmondó mesében számos „nyoma van rituáléknak és szokásoknak”: főhősei álcázott rokonai azoknak az egyéneknek, akikről Turner ír esszéiben. Lotmannál a kapcsolatok analógiásak. A cselekményre épülő szövegek több szinten is színházi jellegűek. Minthogy a szereplők rangot vívnak ki maguknak, határokat lépnek át, miáltal főhősökké válnak, s így „átmeneti szakaszban” vannak, kénytelen-kelletlen megismerkednek azzal a pszichikai állapottal, azzal a létállapottal, amelyet a helyzet határoz meg, és amelyet Turner³⁴

³¹ VLAGYIMIR PROPP: *Theory and History of Folklore*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1984. 116–117.

³² JURIJ LOTMAN: *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor, 1977. 277. (Magyarul: *A művészi szöveg szerkezete*. = Uő: *Szöveg, modell, típus*. Budapest, 1973. – *A ford. megjegyz.*)

³³ PROPP, i. m. 1984. 106.

³⁴ TURNER, i. m. 1982. 24–27.

írásaiban „liminalitásnak” nevezett. Potenciálisan megtapasztalhatják a megfordítást, az álcázást, az identitás karneváli változását, a komunitást, hasonlóan azokhoz, akiket egy előadás keretében avatnak be, mint például az átmeneti rítusokban, vagy az olyan társadalmi drámákban, mint a zarándoklat. Mivel ezek térbelileg, topográfiailag szervezettek, a lotmani szövegek strukturálisan színpadszerűek (az elbeszélés scenográfiai módjaira a legjobb példa a színház).

Így végül egy teljes kört jártunk be. Bahtyin bemutat néhány problémát, melyet a konverzacionalizmus hozott felszínre az antropológia és az irodalomelmélet számára. A realizmus ellenében Burke érzékenysége a vezeklést és az áldozat etikáját hagyja itt nekünk, a dialogizmus egy utopikus etikát ad, a heterogenitás, a hang, a nevetés, a karnevál, a szabadság etikáját. S ez nagyobb körütekintéssel bánik a szövegek funkciójával és körforgásával kapcsolatos ellentmondásokkal. A bahtyini elméletben Turner akadálytalan „bukfence” a művészi és a népi műfajokkal, az esztétikai és a társadalmi drámákkal vagy az előadásokkal kapcsolatban nem tud hatni, hacsak nem töprengünk el rajta egy kissé. Ezt meg kell, hogy szűrjék azok a sajátosságok, amelyek az irodalmi narratíva írásbeliségéhez kapcsolódnak. A dialógus nem az a bahtyini regény számára, mint a társadalmi dráma az esztétikai dráma számára: csakúgy, mint a rítus Propp meséi számára, ez annak alapmodellje.

Azonban sem Bahtyin, sem az orosz kritikai hagyomány nem változtatott azon a tanácstalanságon, amivel kezdtük. [...] Amint azt írásom elején már sejteni engedtem, a párbeszéd és a cselekvés „irodalmiasítása”, valamint az ebből származó műfaji, történeti modell vonzereje pontosan abban a képességében rejlik, hogy olyan feszültségeket, valamint olyan megfontolásokat tud összekapcsolni egy nem oksági kapcsolatba, amelyek egyszerre kompatibilisek, de élesen különbözőek is. [...] Különös, de a dolgoknak ez az irodalmi, holisztikus elrendezése növelni fogja az interdiszciplináris összevisszaság mértékét, kivezet minket a humán tudományokon kívülre, sokkal közvetlenebbül, mint a csoportosítások, amelyeket könnyebb formalizálni. [...] A gondolatok, melyek fenntartották az irodalomkritikát és olyan kulcsproblémák körül forogtak, mint a „norma”, a „struktúra”, a „koherencia”, az „apória” és a „determináció” nem kizárólagosan irodalmiak vagy humanisztikusak. Az ember pedig tudna haszontalanabb dolgokkal is foglalkozni, minthogy arra reflektál, hogy azok a tudományok, amelyek felfedezték tárgyukként a komplexitást, miképp egyesítik a centripetálist a centrifugálissal, a stabilitásra való hajlamot a destabilizációra való hajlammal a szervezett és önszerveződő rendszerekkel kapcsolatos kutatásaikban. A lecke, amit a nem humán diszkurzusoktól (*non-human discourses*) kaptunk, hogy a polarítások soha nem törlik el egymást, hogy abban a rendben, amelyben mi észlelünk, van egy nagy adag rendetlenség, és fordítva, még akkor is, ha a látszat – úgy tűnik – nem csal. [...] Feltehetően azok az állapotok, amelyek megfelelnek a rend és a rendetlenség közötti egyensúlynak – vagy azoknak a hatásoknak,

amelyek vagy erős egyensúlyt vagy erős egyensúlyhiányt okoznak – felismerhetőek azokban az elméletekben, amelyeket most megvizsgáltunk. A zabolátlan dialogikus diszkurzivitás a rendetlenség felé hajlana, a cselekmény hangsúlyozása a rend felé. [...] Az antropológiát, semmi kétség, fel fogják szólítani, hogy növelje az összehasonlítás hálójának méretét, és kutassa az ilyen rokoni vonásokat, a bűnrészességet a szövegek tanulmányozása, a társadalom tanulmányozása és az élet *bios*ának vagy *physis*ének a tanulmányozása között. De ez már egy másik történet. Mert most elég azt tudni, egy ilyen történetnek azzal kell kezdődnie, hogy azt tanulmányozzuk, miképpen járnak körbe a szövegek a tudományok között, hogy az antropológia ebben a körforgásban hogyan ad és vesz kölcsön.

(*Francesco Loriggio: Anthropology, Literary Theory, and the Traditions of Modernism. = Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text. Ed. Marc Manganaro. Princeton, Princeton University Press 1990. 215–243.*)

(Fordította: Jakab András)

SZEMLE

VÖRÖS MIKLÓS

„Not Fieldwork – J”

*James Clifford és az antropológia termékeny illúziói**

Néhány évvel ezelőtt kezembe került egy kéziratos tanulmány, amely eredetileg James Clifford George Stockingnak küldött személyes, dedikált példánya volt, de aztán valahogyan a baráti intimitás határain túljutva egyre fakuló fénymásolatok sorozataként került fokozatosan távolabb a címzettől. Az esszé a *Palenque Log (Palenquei útinapló)* címet viselte, és utóbb megjelent Clifford legújabb könyvében, a *Routes*-ban. Az írás arról a napról számol be, óráról órára, amelyet művelt és felkészült turistaként a híres maja romvárosban töltött 1993-ban. Noha a szöveg kerete többnyire a helyszínen keletkezett benyomásokat és gondolatokat összefoglaló útinapló, a laza narratív szerkezet mégis illeszkedik a rom felfedezésének, feltárásának, múzeumba rendezésének és turisták számára hozzáférhetővé tételének merev, szinte minden esetben törvényszerűen ismétlődő történeti ívéhez. Cliffordnak ez volt a második útja Palenquebe, ami alkalmat adott arra, hogy ironikusan átlátott nosztalgiával emlékezzen vissza a romváros korábbi, kevésbé rendezett és így „autentikusabb” állapotára is. Nemcsak az útinapló műfaja miatt érezhető a szerző jelenléte a szövegben, hanem azért is, mert látszólag rendezetlen gondolatai mind olyan témákra és szempontokra utalnak, amelyek korábbi munkáiban is foglalkoztatták – így például a kultúra sorsa és fogalmának alkalmazhatósága a globalizálódó világban; az antropológiai terepmunka és az etnográfia szemléleti előfeltevései és bevett gyakorlatai; a másság, az alteritás és az egzotikum reprezentációi és azok létrehozásának folyamata; az antropológiai tudástermelés episztemológiai, etikai és politikai problémái; illetve az antropológiai diszciplína határainak újrafogalmazásai a kulturális hasonlóságok és különbözőségek kutatásának egymást követő korszakaiban.

Az irodalomkritikus Clifford számára a palenquei látogatás azonban nem jelentett mást, mint egy kollázs-szerű gondolatfüzér apropóját, de nem is jelenthe-

* Gondolatok JAMES CLIFFORD két könyve, a *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century (Útvonalak: Utazás és fordítás a huszadik század végén. Cambridge, Harvard University Press 1997.)* és a *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art (A kultúra sorsa: Huszadik századi etnográfia, irodalom és művészet. Cambridge, Harvard University Press 1988.)* alapján.

tett, mert rövid, egynapos kirándulása során mindvégig megmaradt turistának: megfigyelt és elgondolkodott, az eligazító táblákat olvasta és képeslapokat írt, a rádióból szóló *reggae* zene és a német turistákat teregető idegenvezető hangjára figyelt, Coca-Colát szürcsölt és elhessegette a fonott karkötőket rátukmálni próbáló maja utódokat. Nem beszélgetett el sem a múzeum munkatársaival, sem a különböző népviseletbe öltözött kézműves asszonyokkal, akik közül az egyikről mikor jobban megnézte, kiderült, hogy az étterem sarkába állított bábu, a folklór-ajándékbolt kelléke. A városba visszatérve Clifford mégis vett ajándékba egy kis faragott követ, és megkérdezte a tizenhat éves árusoktól, milyen élni egy ilyen híres helyen. A srácok pedig azt felelték, amit szinte már várni lehetett: nem izgatja őket a rom, ők csak a pénzért foglalkoznak a szuvenírok eladásával. A konklúzió is cliffordi: viszonylag tehetős észak-amerikai polgárként megadatik számára az a lehetőség, hogy utazzon és élvezze a kulturális sokszínűséget, hogy elgyönyörködjön az autentikus eredetű idéző faragott kő szépségén, miközben a srácok éppen ebből a rácsodálkozásból próbálnak maguknak egy kis nyereséget kovácsolni. Ez a kultúra sorsa a kultúra évszázadának végén.

Az antropológiatörténész Stockingnak küldött kézirat első oldalának tetején a kurta üzenet mindössze annyit közölt a címmel: „Not Fieldwork – J”. A rövid megjegyzés sokat elárul kettejük viszonyáról, illetve a kulturális antropológiai diszciplína peremvidékén elfoglalt, de paradox módon igencsak befolyásos helyzetükről. Egyikük sem részesült az antropológiai szakma beavatási szertartásának tekintett intenzív, résztvevő megfigyeléses terepmunka személyiséget és tudományos diszpozíciót is átformáló áldásos megpróbáltatásaiból, de a diszciplína hagyományai és integritása arra készíti mindkettőjüket, hogy kritikai elemző munkájuk mellett és közben reflektáljanak a terepmunkához fűződő viszonyukra is. Clifford például utazik, múzeumokban és galériákban sétálgat, vagy éppen a tengerparti sziklákon ülve törnek rá a gondolatok; Stocking azonban inkább a könyvtárakat és az archívumokat látogatja, miközben megfigyeli, hogyan zajlik a Chicagói Egyetem antropológia tanszékének mindennapi élete, melynek már több, mint negyedszázada *outsider* résztvevője. Clifford sohasem alakít ki mély, személyes kapcsolatot írásai alanyával, és Stocking is feladta, hogy élő antropológusok munkáját kontextualizálva és újraértelmezve kortárs történetírással foglalkozzon. A terepmunka hiánya mindkettőjüknél bizonyos fokig a személyes érintettség hiányát is jelenti, ami egyrészt lehetővé teszi számukra a reflektív távolságtartást, másrészt megakadályozza azt, hogy érdemben foglalkozzanak a kulturális antropológia művelésének mai, gyakorlati problémáival.

Clifford és Stocking formális beavatatlanságuk ellenére természetesen jól ismerik a kulturális antropológia utóbbi két évtizedben tartóssá vált identitásváltásának okait, illetve azokat az érveket, amelyek a diszciplína radikális elméleti és politikai újragondolására hívnak fel. A felfedező és gyarmatosító (Észak-) Nyugat, illetve az egzotikus és meghódított (Dél-)Kelet közötti gazdasági és kulturális különbségek a gyarmatosítás korának lezárultával már nem olyan

élesek: a menekültek és a vendégmunkások, a multinacionális cégek és nemzetközi bedolgozó hálózataik, a televízió és az internet világában nem lehet alkalmazni az érintetlen kultúra holisztikus fogalmát, mely a klasszikus antropológia egyik sarokköve volt. Nemcsak Clifford, hanem az antropológusok is gyakran idéznek olyan történeteket, amelyben korábbi „bennszülött adatközlőjüket” keresték mondjuk Bombayben vagy egy amerikai indián rezervátumban, de csak a helyszínre érkezve derült ki, hogy az illető éppen előadókörúton van valamelyik amerikai egyetemen vagy turistáskodik Európában. Küldtek volna előbb egy emailt nekik.

Clifford és Stocking azonban másképpen dolgozza fel az antropológia identitásválságát, eltérő módon viszonyulnak elméleti és módszertani kánonjához, klasszikus reprezentációs formáihoz. A különbséget jól megragadhatjuk Stocking egy korai írásának segítségével, melyben megkülönbözteti a historicista és a prezentista történetírói beállítottságot: az előbbi a tanulmányozott kor saját kontextusában igyekszik értelmezni a múlt eseményeit és híres alakjainak cselekedeteit, az utóbbi a mai kor szempontjait helyezi előtérbe, így a múltbéli eseményeket és cselekedeteket a mának szóló elemzése apropójaként vagy illusztrációjaként használja fel.¹ Stocking egyértelműen a historicista pozíciót foglalja el: az antropológia „udvari történetírójaként” a kánon meghatározó figuráit veszi sorra, és azt próbálja feltárni, milyen elméleti-szemléleti újítások, szakmai-módszertani fogások és etikai-politikai álláspontok révén voltak képesek a kulturális antropológia megújítására és iskolák teremtésére. Az érdeklő tehát, hogy mitől lett egyes antropológusok munkája a kánon része. Clifford azonban az észak-amerikai angol tanszékek irodalomkritikusainak kánonellenes hagyományából merít, amikor egyrészt a kanonizált „nagyok” tudományos teljesítményeinek és elméleti előfeltevéseinek megkérdőjelezésével újra próbálja definiálni tudománytörténeti szerepüket, másrészt a különböző marginálisabb vagy marginalizált kutatók kísérleti jellegű, korukban kevésbé elfogadott írásainak elemzésével egy alternatív történet megírására törekszik. A kánonnal szembeni történetírás azonban, bár gyakorlóí szemléletüket „új-historicistának” nevezik, könnyen válhat „neo-prezentistává”.²

Clifford prezentizmusa abban nyilvánul meg, hogy kritikai írásai az antropológiai és az etnográfiai tudástermelés múltbéli gyakorlatának mai kontextust adnak. Amikor például a klasszikus antropológiára jellemző realista monográfiák sajátos stílusát és autoritást teremtő szépirodalmi technikáit vizsgálja, a meg-

¹ GEORGE W. STOCKING: On the Limits of „Presentism” and „Historicism” in the Historiography of Behavioral Sciences. = Uő: Race, Culture, and Evolution. Essays in the History of Anthropology. New York, The Free Press 1968. 1–12.

² GEORGE W. STOCKING: Retrospective Prescriptive Reflections. = Uő: The Ethnographer’s Magic and Other Essays in the History of Anthropology. Madison, The University of Wisconsin Press 1992. 3–12. – Itt 10.

határozó műfaji formaelemek kritikai vizsgálata jobban érdekli, mint az írások elméleti tartalma vagy módszertani útmutató jellege. Voltaképpen az egész clifford-i életmű arról szól, hogy bemutassa és kipróbálja mindazokat a lehetséges irodalmi formákat, amelyekkel kulturális különbségeket megjeleníteni lehet. A George Marcusszal közösen szerkesztett *Writing Culture* egyes esszéi még kimondottan az etnográfiai írás ismeretelméleti státuszát és az antropológiai terepmunka során tanulmányozott kultúrák írásba fordításának politikai felelősségét elemzik: végigveszik azokat a reprezentációs technikákat és irodalmi fordulatokat, amelyekkel az antropológusok egzotikusnak és távolinak, az eltűnés szélén állónak és ezért megmentendőnek tételezik az olvasók elé tárt kulturális világokat. E fogások segítségével a klasszikus (pre-posztmodern) kor antropológusai a kulturális másság realista dokumentációit szándékozták létrehozni, vagyis igyekeztek *írásba foglalni*, amit saját szemükkel *láttak*. Az írásba fordítás során a terepmunka tapasztalatából azonban sok minden elveszik: a kultúra sokszínűségéből, többszólalásából és belső vitáiból egy koherens és holisztikus kultúrakép jön létre, a terepmunka összetett tapasztalatából és dialogikus természetéből pedig mindössze az antropológus tudományos monológia marad meg. Az etnográfia célja az ismeretlen ismerőssé tétele és a távoli közelhozása – ehhez pedig arra van szükség, hogy ezt megelőzően a monográfiák narratíváinak elején az egzotikumot ismeretlennek és távolinak állítsák be. Az antropológus jelenléte az etnográfiai szövegben egyrészt garancia arra, hogy mindaz igaz, amit dokumentál, másrészt ellenkezik az objektív tudományosság kritériumaival. A realista monográfia klasszikus felépítésében a kutató ezért előbb rögzíti, hogy *jelen volt* a terepen (gyakran a hosszú és fáradtságos utat követő megérkezés várakozással teli izalmának leírásával), majd a bevezetőt követően már csak az empirikus „tényeket” rendez el az igazolni kívánt elmélet tükrében. Dokumentációja azonban szükségképpen csak részigazságokat tartalmazhat, hiszen a tanulmányozott kulturális világnak csak egy szeletét képes visszaadni, és azt is az interlokutorok és saját maga elkerülhetetlenül torzító és redukáló értelmezésén keresztül.

Cliffordnak az etnográfiai autoritásról írott tanulmánya, melyet a *The Predicament of Culture* című első önálló kötetében közölt újra, azokat az újításokat tekinti át, amelyek segítségével a realista monográfia irodalmi stílusa, reprezentációs formája kanonizálódott. Az intenzív terepmunkát végző antropológus alakja, melyet mintha Malinowskiról mintáztak volna, nem a tanulmányozott kultúra teljes dokumentálására törekedett, hanem azoknak a szokásoknak és intézményeknek a megragadására, amelyek az egzotikus kultúra sajátosságairól legjobban árulkodnak. Ez a reprezentációs stratégia a tudományos ismeretek termelésében megnyilvánuló kétségtelen hatékonysága és credményessége ellenére három nagyon fontos területen jelentett torzító redukciót. A kultúrát egyrészt egy térben is körülhatárolható, koherens és integrált egészként tárgyiasította, másrészt az „etnográfiai jelenidő” eszközével kimerevítette a közösség életének azt a jelenét, amelynek az antropológus is része volt, mintha a tanulmányozott kultúrának a nyugati civilizáció képviselőjének megérkezése előtt nem

lett volna történelme, harmadrészt pedig a kutatási téma megválasztásával a saját szakmai céljainak megfelelően szűkítette le a kérdéses kulturális világ összetettségét. Clifford szerint mindez azt eredményezi, hogy a kultúra az lesz, amit az antropológus elmond róla, mivel a terepmunka valóságának többszólalásából csak az ő tudományos személyiségének hangja marad meg.

A realista monográfia mellett Clifford még három másik megjelenítési stílust különböztet meg. Ezek közül az interpretatív megközelítésről azt állítja, hogy az már felismeri a diszkurzív és dialógusos valóság, illetve az értelmezhető szöveg közötti különbséget, és az utóbbit tartja az etnográfiai leírások révén közvetíthetőnek. A szöveg azonban a kultúra egyfajta tárgyiasítása: a szerzői szándéktól elszakadva válik jelentéstelivé és értelmezhetővé, a bennszülött és az antropológus egyaránt létrehozhatja olvasatát. Az autoritás problémája azonban más formában, de fennmarad: bár az interpretatív antropológus abban a szerepben tetszeleg, hogy a „bennszülött nézőpontjából” értelmezi a kulturális jelenségeket és az ő olvasatukat igyekszik rekonstruálni, valójában végső soron csak az antropológus értelmezése jelenik meg az etnográfiában, felülírva a kulturális ismeretek létrehozásának kollektív és dialógusos természetét. Az a két alternatív reprezentációs forma, amelyet Clifford az antropológusok számára javasol, éppen a terepmunka beszélgetéseinek egyeztető, kollaboratív jellegét, illetve az antropológiai ismeretalkotás befejezetlen és heterogén „polifóniáját” adná vissza. Talán legkiforrottabb és legnagyobb hatású esszéjének végén Clifford mintha egy kicsit visszavonulna. Záró soraival meghagyja az antropológusoknak, hogy eldöntsék: a négy reprezentációs stratégia közül melyiket választják etnográfiai szövegük koherenciájának létrehozásához.

Azt azonban nem könnyű meghatározni, hogy mitől lesz egy etnográfiai szöveg igazán koherens. A velejég relativista Clifford kerüli a választást: meditáló és szkeptikus kritikus, nem okoskodó és határozott. Két könyvének esszéiben maga is inkább kísérletezik a reprezentációs stílusokkal, mintsem, hogy választana közülük. A *Predicament* és a *Routes* írásai között találhatunk tudományos értekezést, bírósági jegyzőkönyv-részleteket, verseket, képeslapok rövid üzeneteit, múzeumkritikai eszmefuttatásokat és különböző szövegkollázsokat, melyek izgalmas és tanulságos módon kapcsolnak össze párhuzamos élettörténeteket. Clifford legkedveltebb műfaja talán mégis az útleírás, egy folyamatosan átutazóban levő ember intellektuális élményeinek elmerengő, de néha csak szenttelen dokumentálása. Ezekben a meditatív és távolságtartó szövegekben mindig csak gondolataival van jelen, személyes kapcsolataival sohasem. Mintha valóban csak *kronotoposzok*³ és a

³ A kronotoposz fogalmát Clifford a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján divatos bahtyini szókincsből vette át. Olyan térben és időben meghatározott, gondosan megválasztott helyet takar ez a fogalom, melyben bizonyos cselekmények megtörténnek (*Predicament*, 236. Vö. MICHAEL BAHTYIN: *A tér és az idő a regényben.* = Uő: *A szó esztétikája.* Budapest, 1976.). A kronotoposz úgy is értelmezhető mint fiktív vagy kimódoltan megválasztott korhű helyszín, ahol és amikor a prezentista (vagyis de- és rekontextualizáló) céloknak megfelelően kiválasztott jelenetek kibontakoznak.

bennük lezajló beszédes történetek és tanulságos cselekmények érdekelnék, miközben a szövevényes kapcsolatháló diszkurzív kontextusa és történeti összefüggéseik magyarázó ereje elkerülnék figyelmét.

E rövid esszé hátralevő részében egy-egy írást emelek ki Clifford két könyvéből, amelyek jól illusztrálják érdeklődési területeinek és kritikai megközelítésének folytonosságát és változásait is. A választás természetesen önkényes, de annyiban mindenképp reprezentatív, hogy követi azt az elmozdulást, ami Clifford gondolkodásában a két könyv publikálása közötti kilenc évben lezajlott és rámutat arra, ami változatlan. Miközben úgy tűnik, hogy a kulturális másság és identitás textuális és tárgyi reprezentációitól a térbeli mozgás során létrejövő történeti, kulturális és fogalmi kapcsolatok elemzése felé fordult figyelme, továbbra is alapvetően az érdeklő, mennyiben és hogyan alkalmazható a kultúra fogalma a különböző emberi tapasztalatok tudományos és szépirodalmi megragadásában. A *Predicament of Culture-t* az *Identity in Masphee* (Indián identitás Mashpeeben), a *Routest a Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology* (Térhasználat: terepmunka, utazás és az antropológia tudományosítása) című írás képviseli.

Az *Identity in Masphee* bizonyos szempontból átmenetet jelent a két könyv között. Egyrészt a kulturális identitás megalkotottságának és folytonosságának kérdését boncolgatja, másrészt a hely és a történelem, illetve az „utak” (*routes*) és a „gyökerek” (*roots*) összefonódásait. Az esszé azt az 1977-ben lezajlott bírósági tárgyalást kíséri végig, amelyben az esküdteknek arról kellett dönteniük: a massachusettsi *meszfi* indiánok csoportja a történelem hat különböző időpontjában és a közöttük eltelt idő alatt *folyamatosan* törzsnek volt-e tekinthető. Csak ekkor térhettek volna rá ugyanis a második kérdés tárgyalására, nevezetesen, hogy formálhanak-e igényt a Masphee városka egy részét is magában foglaló ősi földterületre. A meghallgatott tanúk családjuk genealógiai kapcsolatait és történeti emlékezetét idézték fel vagy szakértőkként egymástól eltérő „hivatalos” helytörténeteket meséltek el, és kultúrtörténeti folytonosságokra mutattak rá. A tárgyalás során kiderült, hogy a csoport tagjai az idők során az ország különböző pontjaira költöztek, felvették a kereszténységet, részt vettek az amerikai telepések oldalán a függetlenségi háborúban, gyakran más etnikai csoportok tagjaival házasodtak, és csak 1974-ben alapították meg azt a törzsi tanácsot, amely most a *meszfi* indiánokat képviselte. Ráadásul már a tizenhétedik században elvették a földjeiket az angol telepések, tehát jóval azelőtt, hogy elterjedt volna a törzsi identitás fogalma. Az Egyesült Államokat alapító tizenhárom állam területén rezervátumokat sem hoztak létre, így az indiánok védői semmilyen jogtörténeti hivatkozással nem tudták megtámasztani a törzsi és a helytörténeti identitás közötti kapcsolatra építő keresletüket. Clifford rámutat arra, hogy az autentikuság bevett fogalmai, a helyhez kötöttség és a lokális folytonosság kritériumai a fennálló jogrendszerben nem tették védhetővé a *meszfi* ügyét.

Az esetnek természetesen általánosabb tanulságai és relevanciái is vannak. Esszéje végén Clifford egyrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy a tárgyalás során az *identitásként felfogott kultúra* különböző fogalmai ütköztek egymással. A klaszszikus antropológia által elfogadott és kiteljesített kultúrafogalom egy adott népcsoport életmódjának és gondolkodásának koherens egységét tételezi, ahol a kulturális identitás továbbélését a változatlanság vagy a megszakítatlan történeti fejlődés biztosítja. E fogalom helyhez kötött és térben is viszonylag pontosan körülhatárolható identitást képzel el. Az ezzel vitatkozó, és az idézett indiánok esetében is felvethető kultúrafogalom több teret ad a vándorlás és nem ritkán a kényszerű áttelepülés tapasztalatát is magában foglaló, a különböző kulturális behatások és politikai szövetségek következtében folyamatosan újragondolt és újraalkotott történeti emlékezetre épülő identitásnak is. Clifford másik észrevétele az, hogy az írott forrásoknak nagyobb hitelt adtak, mint a szóbeli beszámolóknak. Az erős írásbeliséggel rendelkező társadalmakban a szakértők írásos dokumentumokkal alátámasztható beszámolóit jobban igazolhatják a történeti identitás folytonosságát, mint a szétszórt történeti emlékekből építkező, szóban elmesélt genealógiák. A történész egyértelmű és autoriter hangja meggyőzőbben csengett az esküdtek számára, mint a néha egymásnak is ellentmondó etnográfiai jellegű beszámolók és tanúságtételek. A tárgyalás Clifford szerint arról is árulkodott, hogy a jogértelmező szempontjából az indiánoknak csak kétféle története lehet: az asszimilációé vagy az ellenállásé, a kulturális identitás tehát vagy elhal, vagy magában való, autonóm módon fennmarad. Az esküdtek és a bíró nem tudtak mit kezdeni egy olyan folyamatosan átalakuló történeti identitással, melyben a *meszfik* néha egyszerre tekintették magukat amerikainak és indiánnak, néha pedig inkább ennek, mint annak.

A *Spatial Practices* már nem annyira a kultúrák egységének és koherenciájának kérdését feszegeti, mint inkább az antropológusok önmeghatározásában központi szerepet betöltő terep és terepmunka problematikáját. A két téma szorosan összefügg, mivel az antropológiai monográfiák egy csokorba fogták az elkülöníthető *kultúrákat*, mint az antropológiai kutatás terepét, a terepmunkát végző *antropológust* és a kutatás földrajzi *helyszínét*. A monográfiák e három eleméből akár meg is lehetne rajzolni az egzotikus világ három különböző, de egymáshoz tökéletesen illeszkedő három térképét. Clifford ebben az esszéjében azt vizsgálja, hogyan alakul át a terep és a terepmunka fogalma egy olyan világban, amelyben immár nemcsak az antropológusok számára adatik meg az utazás lehetősége, hanem a korábban mozdulatlanak, földhöz és kultúrához kötöttek tekintett „bennszülöttek” (milyen anakronisztikusnak hangzik ez a szó) számára is. Elemzéséhez az *utazás*, a *távollét* és az *együttlét* toposzait használja fel, az antropológiai terepmunka tapasztalatát és normatív előírásait összehasonlítva az útleírásokban megjelenített élményekkel és a műfaj sajátosságaival.

A klasszikus antropológia kissé tautologikus felfogása szerint az antropológus arról ismerszik meg, hogy terepmunkát végez, és aki terepmunkát végez, az

antropológus. A terepmunka az, ami meghúzza az antropológia diszciplináris határait és megalapozza az antropológus szakmai identitását. A terepmunka „átmeneti rítusa” beavatás helyváltoztatás révén; a távollét köztes, liminális állapotában lehetőség nyílik a tanulmányozott közösség életében való mély elmerülésre és annak alapos, részletes megértésére. A terepmunka adja meg azt a mélységet, amely az antropológiai tudást megkülönbözteti a felszínes összehasonlító jellegű társadalomtudományi vizsgálódásoktól. A terepmunka távollét és együttlét, nem kedélyes utazás. A terepmunka kronotoposzában az antropológus igyekszik megfelelni a figyelmes távolságtartás (résztvevő megfigyelés) írott és íratlan szakmai szabályainak: a közösen töltött idő során az együtt étkezés megengedett, de az együttlálás nem. Szemben az útleírásokkal, melyekben a felidézett történetek között Clifford szerint szinte ildomos szexuális kalandokról is beszámolni, és nyíltan beszélni faji vagy osztályjellegű különbségekről, az etnográfiai leírásokban a norma a visszafogottság megőrzése és a terepmunkát végző antropológus nem szakmai kapcsolatainak elhallgatása.

A klasszikus antropológia ideáltipikus kora azonban a múlté. A kultúrákról immár nem gondolja senki, hogy konkrét földrajzi helyhez kötöttek, hiszen az emberek közötti rokonsági, baráti vagy szakmai kapcsolatok összeköthetnek akár kontinenseket is. Ha egy közösség életét nyomon akarja követni, az antropológusnak szüksége lehet arra, hogy kutatása közben akár többször is újra útrakeljen. De lehet-e ugyanolyan intenzitással, egyenlő mélységig kutatni a különböző összekapcsolódó terepeket? Nemcsak a terep válhat több helyszínűvé, hanem megválasztásának hagyományos kritériumai is megváltoznak. Az egyetemi disszertációkat jóváhagyó tanári kar, a kutatások támogatásáról döntő kuratóriumok, a konferenciákon felolvasott dolgozatok hallgatósága, a folyóiratoknak leadott cikkek elbírálói – vagyis az antropológiai szakma folyamatosan változó, de mindig a kánon újrafogalmazására törekvő értelmező közössége az, amely meghatározhatja, mi tekinthető legitím kutatási terepnek. Lehet-e terep a metrón utazás, az önéletrajz, az internet, az egyetemek világa vagy a sarki fűszerezés boltja? De ha minden lehet terep, akkor semmi sem az. További problémát vet fel, hogy miközben egyre növekszik a „bennszülött antropológusok” száma, maga a megnevezés is kezd problematikussá válni. Miben különbözik a „saját” társadalmát kutató antropológus képessége a kulturális jelenségek megragadására a „kivülről” érkezettétől? Az ő esetében mi tekinthető otthonlétnek és távollétnek, ismerőssé tett egzotikumnak és eltávolított ismerősségnek? Ezekre a kérdésekre sem találhatunk végleges választ. Clifford szerint az is megkerülhetetlenül fontos kérdés, hogy az antropológus kutatása idején és szakmai pályafutásának kibontakozása során milyen társadalmi térben helyezkedik el. A különböző helyzeteknek megfelelően más és más szubjektumpozíciót kell elfoglalnia és különböző identitáspolitikai stratégiák szerint kell cselekednie. Életének bizonyos oldalait célszerű lehet elhallgatnia, míg másokat érdemes hangsúlyoznia, sőt vállalnia kell. Az antropológus, mivel kutatási tárgya az emberi kultúra sok-

szor konfliktusokkal teli változatossága, nem dolgozhat politikailag semleges, légyeres térben.

Clifford számos fontos kérdést vet fel, de megválaszolásukat az antropológusokra hagyja. Az antropológusok nem lehetnek hozzá hasonlóan megengedően és meditatívan relativisták, nekik el kell kötelezniük magukat szakmai közösségek, gondolkodásmódok, módszertani fogások, politikai meggyőződések és etikai normák mellett. Az antropológia legalább annyira hivatás, mint világnézet: az antropológusoknak még akkor is választaniuk kell a kutatási témák, elméleti irányultságok és reprezentációs formák között, ha tudják, hogy azok egyformán fontosak és legitimek lehetnek. A választásra pedig éppen az készíteti őket, hogy benne élnek a világban, és döntésüknek gyakorlati relevanciája, következménye van. Az antropológiai szakma szemléletmódjának és kanonizált ismereteinek pragmatikus rögzítésére mindig szükség lesz, éppen annyira, mint kulcsfogalmainak folyamatos, kritikai újragondolására. A kultúra és az identitás, a terep és a reprezentáció fogalmai a termékeny képzelet szülöttei, de olyan illúziók, amelyeknek nagyon is valóságos hatásaik vannak. Ezeknek a hatásoknak és a kritikai szemlélet fontosságának tudatosításában Clifford sokat segített az antropológusoknak, de az új meglátások gyakorlatba ültetése az antropológusok felelőssége és feladata marad.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

*A kultúra és kontextusai**

A kötet bevezetőjét jegyző szerkesztők nem kis büszkeséggel állapítják meg, hogy ez az első olyan kötet, amely az antropológusokat és az irodalmárokat összehozza, abból a célból, hogy elgondolkodjanak a két tudományszak kapcsolataról (1.). Hogy ez a büszkeség, amelybe nyilván némi önreklám is vegyül, mennyire jogos, nehéz volna megállapítani: a kötet számos írásából ugyanis éppen az derül ki, hogy az efféle találkozások azért már korántsem voltak ritkák eddig sem. Bár a kötet írásainak többsége egészen friss (ha van is utánközlés, azok mind a 90-es években jelentek meg), a legnagyobb tekintély, Clifford Geertz egy 1988-as tanulmányával képviselteti magát (a *Works and Lives* című könyvből).

A frissesség, az újdonság persze nem feltétlenül elsődleges szempont, különösen ha évtizedekig aktuális problémáról van szó, s ha amúgy a kötet igen jól szerkesztett, érdekes munka – márpedig itt erről (mindkettőről) van szó. A tartalomjegyzék alapján a szerkesztés meglehetősen hagyományosnak, szokványosnak tetszik: az elméleti jellegű, áttekintő bevezetés után mintha némileg szeszélyes rendben követnék egymást a tereptanulmányok (egy-egy konkrét, többnyire néprajzi-antropológiai érdekességgel bíró terület feltérképezései), és az inkább elméleti igényű írások. Ez azonban csak a tartalomjegyzék, s hamarosan kiderül, hogy megtévesztő, felületes benyomásról van szó.

Mielőtt megkísérelnénk megvilágítani a kötet koherenciájának jellegzetességeit, azért szót kell ejteni a (külsődleges) szerkezetről is. A két szerkesztő, az antropológus E. Valentine Daniel és a germanista-irodalmár Jeffrey M. Peck úgy írta meg bevezetőjét, hogy előbb Daniel szól az antropológus nézőpontjából, majd Peck az irodalmaréból; végül közösen foglalják össze a kötet írásainak lényegét. A könyv maga három részből áll: az első a Narratív mezők (Narrative fields), a második Az azonosság jelölései (Identity markers), a harmadik pedig a Szövegek felforgatása (Unsettling texts) címet viseli (azzal a közismert kétértelműséggel operálva, hogy az *inges* forma az angolban jelzői és igei is lehet).

Az első rész írásait Paul Friedrich és Clifford Geertz tanulmányai foglalják keretbe: e kettő talán jobban hajlik az általánosításra, s ennél fogva az antropológiával ismerkedni kívánó irodalmár olvasóhoz közelebb állhat. Mégis érdemes az olyan valódi tereptúdiumokkal kezdeni e rész olvasását, mint amilyen az egyik legmegvetettebb indiai kaszttal, a sakálvadászokkal foglalkozó írás (Margaret

* Culture / Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies. Ed. E. Valentine Daniel–Jeffrey M. Peck. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 1996. vii + 410.

Trawick). Trawick úgy figyel meg egy mítosz kialakulását, hogy csaknem kortársi megfigyelőként lehet jelen, ismerheti azokat, akik ismerték a „valóságos” szereplőket, sőt saját etnográfusi munkája részévé válik a mítosznak. Annak lehet tanúja, hogy az „ártatlan”, a „leíró”, a „megfigyelő” pozíció hogyan befolyásolja a dolgok és szövegek alakulását. A szöveg, amelynek megpróbál utána járni, első pillantásra könnyedén beilleszthető valamiféle (univerzálisan érvényes, gyorsan átlátható) sémába: de minél közelebbről megismeri a még folyton változó meséket, annál határozottabban meg kell változtatnia véleményét, s annál kevésbé afféle „felgyűjtendő anyag” az, amivel szembe kell néznie. Ki (vagy el) akarja sajátítani a mitikusnak tekintett (vagy hitt) szöveget, s ezenközben az ő gyűjtő-leíró tevékenységét sajátítják ki a sakálvadászok.

A harmadik szöveg ebben a részben kevésbé összeszedett, kevésbé érdekes is, habár a tárgy aktualitása vitathatatlan: a menekültlét történetei, történetmondásai foglalkoztatják Mary N. Layount, aki a török területen élő ciprusi görögök elbeszéléseit, beszámolóit kapcsolja össze Rina Katselli regényével, *A két bálnával*. Kimutatja, hogy a narratív elrendezés (az időrend, az epizódok beiktatása stb.) az irodalmi műben és a „természetes” elbeszélésben megfeleltethető egymásnak, s hogy a narráció ily módon mindkét esetben leképezi a menekült-elbeszélő speciális helyzetét.

A rész negyedik írása a szociális skála másik feléről hoz hírt: a felső tízezer, ez Dan Rose meggyőződése, éppúgy méltó az antropológus érdeklődésére, mint a legalsó néposztályok (bár ez utóbbiak kutatása jóval megszokottabb, hagyományosabb, mintegy abból kiindulva, hogy ezek konzervatívabbak, jobban őrzik valamit a letűnt korokból). A mamutvállalatok elsőszámú döntéshozói sajátos életet élnek, környezetüket nagyon is jellegzetes módon alakítják, beszédük, sőt elbeszéléseik is megkülönböztethetőek; világképük, a társadalmi kör, amelyben mozognak, a társadalomban betöltött szerepük, s mindaz, amit erről hisznek, éppoly jól körülhatárolja őket, mint a sakálvadászokat. Rose ambíciója az, hogy afféle sok műfajból lazán összeszótt elbeszélést írjon, s egyúttal a nagyvállalati felsővezetők elbeszéléseit dolgozza bele szövegébe: egyszerre műveli az irodalmat, irodalmiasítja az antropológia „anyagát”, s elméletté alakítja az irodalmat is, az antropológiai terepmunkát is.

Rendkívül jellegzetes, érdekes, ám metodológiailag kissé tisztázatlan a Hawthorne-elemzést és az incesztus-tabu taglalását ötvöző írás (Susan Stewart munkája). *A márvány faun* című művet részint az utazási irodalommal, részint az incesztus univerzálisnak mondott tilalmával, Hawthorne művészetszemléletével és életrajzának egyes elemeivel hozza összefüggésbe – kétségkívül szellemesen, remek ötletekkel, de inkább a tanulmányíró érdeklődésének, műveltségének és elmeélnék tükréeként, semmint általános tanulságokkal szolgálva. A második részt indító tanulmány ezért sokkal szorosabban kötődik az eddigiekhez: Azade Sheydan mintegy követi és általánosítja Mary N. Layoun gondolatmenetét, s immár nem egy menekültkisebbség írás- vagy elbeszélésmódjáról, hanem az

emigráns (és kisebbségi, menekült, nyelvet váltó stb.) lét megteremtette narratív sajátosságokról ír. A „narráció” szó persze talán túlságosan is eufemisztikus itt: olyan súlyos kérdésekről van szó, mint a nyelvhez való viszony, az önazonosság megteremtése és fenntartása, az önéletrajziség kényes problémái, az „eurofóbia”, s végül – mi más? – a kánonalakítás vagy a kánonmegőrzés dilemmája. Sheydan gúnyosan összegzi az „európai” vagy „klasszikus” kánon őrzésén munkálkodó – s elvben, szavakban, a felszínen minden „idegen” kultúrával rendkívül türelmes – tekintélyek érveit, s akként foglal állást, hogy az „idegen” behatolása az egységesnek, homogénnek tételezett kultúrába mindig kihívást jelent a kulturális izolacionalizmus számára, egyben újfajta (demokratikus) egységesség megteremtését segíti elő.

Sheydan szövegének végén az a Németország a példa, amely a következő tanulmány tárgya: Arlene A. Teraoka a „török szubjektumról” (vagy kihasználva a *subject* legalább hármas jelentését, a törökről mint – kutatási – tárgyról vagy mint alattvalóról) értekezik, pontosabban Paul Geiersbach nagy terepmunkáját választja terepmunkája témájaként. A súlyos kérdések egyike az, vajon mennyire lehet „hiteles” vagy megvilágító erejű egy olyan idegen beszámolója, aki – idegenként – megpróbált beilleszkedni abba a török közösségbe, amely az ő szülőhazájában – idegenként – él. Vajon csak azt a szokásos problémát vethetjük-e fel, hogy az idegen miképpen képződik meg az „otthonlevő” számára, hogy miként érzékeli ezt a Másikat? Vagy esetleg az is, hogyan vall kudarcot, hogyan ítéltetik hallgatásra, hogyan állnak neki ellent? Itt Teraoka (alapvetően ismertető) írása mintha érintkezne Margaret Trawick sakálvadász-történetével: a fürkésző idegen és „tárgya” nagyon különös viszonyba kerülhet egymással.

John Borneman írása egy számos tekintetben különleges sorsot mutat be: főhőse a kelet-berlini Susan R., aki Amerikában született, kommunista apja ukrain születésű, ortodox zsidó, aki előbb Ausztriába majd Németországba települt, anyja pedig kikeresztelkedett félzsidó, akinek családja Afrikában is élt. Susan a széthulló NDK-ban számol be sokszorosán kisebbségi sorsáról, ahol is az önazonosság, a „haza”, az eredet korántsem könnyen tisztázható kérdések. Susan R. története persze önmagában is izgalmas, és voltaképpen ez Borneman tanulmányának fő érdeme; az ugyanis, amit írása elején beígér, hogy tudniillik Gadamer és Foucault segítségével világítja majd meg a történeti tudat és a történelem mint genealógia kapcsolatait, többnyire ígérlet marad. Ugyancsak rendkívül érdekes (és az esetleíráson jócskán túlmegy) Zita Nunes tanulmánya a braziliai „faji” kérdéstről – vagyis arról a problémáról, hogy noha a fehérek, feketék (továbbá indiánok, meszticek stb.) együttélése Braziliában immár több évszázados és többnyire zavartalan, a kultúrának meg kell birkóznia az egységesítés vagy a széttagolódás problémáival. Amikor pedig az egyik kultúra bekebelezi (mintegy emberevő módon elfogyasztja) a másikat, mindig lesz „maradék”, és egyik sem őrzi meg „eredeti” önazonosságát. Ez a nemzet, ahogyan az írás utolsó félmondata fogalmaz, „elbeszéléseket hoz létre a faji demokráciáról, hogy elleplezze az

ellenállás hagyományát". Nunes a folklorista, költő és elméletíró Mário de Andrade művét, a Macunaímát elemzi e kérdésekkel kapcsolatban (amely mindezeket témájává is teszi). A második rész utolsó szövege ismét teoretikus jellegű. David Lloyd rendkívül színvonalas és alapos értelmezést érdemlő szövege a klasszikus német esztétikából (Kantból és Schillerből) kiindulva – tudniillik az ábrázolás és a *sensus communis* kategóriáira támaszkodva – kérdez rá a faj, a másság és az ehhez való viszonyulás („szembenállás”, „metaforizálás”, „elfojtás”) kategóriáira. Lloyd kimutatja, hogy mekkora szerepet játszik a metafora és az elbeszélő ábrázolás a rasszista gondolkodás fenntartásában, továbbításában, alakításában.

A kötet harmadik része mindössze négy tanulmányt tartalmaz (az előzőek hat, illetve öt írásával szemben). Nicholas B. Dirks Indiáról, Marilyn Ivy Japánról, Michael Taussig Amerikáról értekezik, Valentine Daniel pedig a kultúráról általában – csakhogy ezúttal nem a nemzet, a nemzetiség, a többség-kisebbség kérdései kerülnek terítékre, mint az előző részben, hanem az antropológia és India, Japán, Amerika kapcsolata van a középpontban. Dirks írása (kicsit hasonlóképpen, mint korábban Teraokáé) egy antropológus szövegeit vizsgálja: a század elején Edgar Thurston volt az, aki (köztisztviselőként és laikus néprajzosként) monumentális művekbe foglalta mindazt, amit Indiáról összeszedett. Az ő írásai váltak a későbbi indiai antropológiai kutatások alapszövegeivé és kiindulópontjaivá, s mindaz, amit (és ahogyan) ő fogalmazott meg először, tovább alakítja a későbbi vizsgálódást, sőt, maguknak a problémáknak az érzékelését is. Japánban – mint Ivy írásából kitűnik – ugyancsak figyelemre méltó a század eleji antropológia néhány teljesítménye. A távol-keleti országban irodalom, tudomány, folklór olyan szétválaszthatatlanul fonódik össze, hogy az az antropológia, amely erre kísérletet tesz, maga is foglya marad ennek a gubancnak. Taussig főszereplője pedig nem is antropológus, hanem egy kolumbiai vénember, don Tomás Zapata, aki versel és mesél, írja és éli Amerika történelmét, s akinél nem hivatalosabb történetírót nehéz találni. Mit lehet kezdeni don Tomás „anyagával”? Irodalom ez? Vagy történetírás? Anyaga az antropológiának (történetírásnak), vagy maga az? Egyszeri véletlen, vagy csepp a tengerből?

Végezetül röviden szólni kell azokról a teoretikus jellegű írásokról is, amelyek talán a legfontosabbak a kötetben, s amelyekről eddig azért nem esett szó, hogy a szövegek konkrétabb jellegű összefüggéseit bemutathassuk. Mindenekelőtt a már említett kettős előszó érdemel figyelmet. Daniel olyan, az irodalom és az antropológia összefüggését tekintve marginális jelenségekre is felhívja a figyelmet, hogy hány – és milyen jeles – antropológus bizonyult (nem is olyan titkos) költőnek, hogy az antropológiai írás nem egyszer nagyon közel kerül az irodalomhoz, s hogy a modern antropológia bölcsője közvetlenül a modern irodalomtudományé mellett ringott, Oroszországban, Prágában, Párizsban. Peck a tudományszakok hagyományos rendjének intézményes és személyi alakulására teszi a hangsúlyt: vagyis arra, hogy az „angol” (nálunk: az „irodalom” alias

„magyar”) szakok és tanszékek hogyan igyekeztek minden humán tudományt maguk alá gyűrni, miféle ellenállásba ütköztek, hogyan távolodott és hogyan közeledett ennek megfelelően az irodalomkutatás és az antropológia művelése. Peck új interdiszciplinaritást lát kialakulni abban, ahogyan az antropológusok újra meghatározzák a kultúrát, az irodalmárok pedig a kultúra–szöveg–kontextus-viszonyokat kénytelenek újra meg újra átgondolni.

Paul Friedrich tanulmánya (az első rész első írása) mintha csak ennek lenne példája: persze, az egész kötet a maga módján ezt van hivatva igazolni, de ezúttal hátra kell lapoznunk a szerzők jegyzékéhez, hogy megtudjuk, Friedrich antropológus-e avagy irodalmár. Nos, történetesen (és intézményesen) mindkettő. Friedrich ambíciója ebben az írásban az irodalmár számára kissé túlzottnak tetszik: a kötetet kívánná elhelyezni a kultúra kontextusában. S mégis: Sylvia Plath egy verséből kiinduló gondolatmenete, amely korokat és kultúrákat ível át, ékesen bizonyítja, hogy az antropológus ismeretei és nézőpontjai rendkívül termékenyek lehetnek az irodalom megközelítésében. Clifford Geertz írása (az első rész zárótanulmánya) Lévi-Strauss-értelmezés. Geertz a strukturalizmus hozadékát teszi mérlegre, s Lévi-Strauss munkásságát mindenekelőtt mint „lényegileg retorikai teljesítményt” értékeli. Lévi-Strausst tehát legalábbis érdemes „szerző-íróként” megközelíteni, s ennek értelmében a *Szomorú trópusok* – Geertz szerint – „Lévi-Strauss A la recherche du temps perdu-je és Un Coup de dés-je, s megköveteli, hogy így is olvassuk”; sőt, maga is mitikus, egyfajta kereséstörténet, kaland és utazás.

A kötetet záró írás az egyik szerkesztő, Valentine Daniel munkája. Mi is hát az a kultúra? – teszi föl a kérdést: vajon a „humanizmus” szférájába hagyományosan sorolt tevékenységek (művészetek, filozófia stb.) szférája, avagy mindaz, ami antropológiai kutatás tárgya lehet, amiben a „mindennapi” is benne van (vagy főleg az)? Ha az előbbi nézet nehezen tartható, akkor hogyan írható körül ez az utóbbi? Azt antropológus, amikor „belemerül” valamely kultúrába, miféle dialógus révén teszi ezt, s hogyan teremti maga is ezenközben ezt a kultúrát? S ha van olyan, hogy kultúra, mi nem az? Mi az ellenpontja? Daniel szerint van ilyen ellenpont: az a vakfolt, amelyben az erőszak és a végletes szenvedélyek honosak, amelyet nem látunk meg, de amivel szemben alakulnak ki a kultúra intézményei és termékei.

A *Culture/Contexture* című kötet remekül szerkesztett, élvezetes, hasznos olvasmány. Az esetleírások, a tereptanulmányok, még ha kapcsolatuk az irodalomtudománnyal olykor kétesnek látszik is, alkalmasak arra, hogy megmozgassák az irodalomértelmezők fantáziáját; az elméleti írásoknak pedig mindegyike rendkívül fontos lehet egy vágyott, ám alaposan átgondolandó, ellenőrizendő, s mindig újra felülvizsgálandó interdiszciplinaritás számára.

BIBLIOGRÁFIA

Válogatott bibliográfia

- ABU-LUGHOD, Lila (1991) „Writing Against Culture.” In: *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Szerk. Richard G. Fox. Santa Fe, School of American Research Press 137–162.
- AGAR, Michael (1980) *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. New York, Academic Press.
- APPADURAI, Arjun (1986) „Theory in Anthropology: Center and Periphery.” = *Comparative Studies in Society and History* 28: 356–361.
- ASAD, Talal (1973) (szerk.) *Anthropology and the Colonial Encounter*. New York, Humanities Press.
- ASAD, Talal (1986) „The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 141–165.
- ASAD, Talal (1990) „Ethnography, Literature, and Politics: Some Readings and Uses of Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*.” = *Cultural Anthropology* 5 (3): 239–269.
- ASHLEY, Kathleen M. (1990) (szerk.) *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington–Indianapolis.
- ATKINSON, Paul (1990) *The Ethnographic Imagination. Textual Constructions of Reality*. London–New York, Routledge.
- BABCOCK, Barbara A. (1980) „‘Reflexivity’: Definitions and Discriminations.” = *Semiotica* 30 (1–2): 1–14.
- BASSO, Keith H. (1988) „‘Speaking with Names’: Language and Landscape among the Western Apache.” = *Cultural Anthropology* 3(2): 99–132.
- BENSON, Paul (1993) (szerk.) *Anthropology and Literature*. Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- BOON, James (1972) *From Symbolism to Structuralism. Lévi-Strauss in a Literary Tradition*. Oxford, Blackwell.
- BOON, James (1982) *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions and Texts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BOYARIN, Jonathan (1992) (szerk.) *The Ethnography of Reading*. Berkeley, University of California Press.

- BRADY, Ivan (1991) (szerk.) *Anthropological Poetics*. Lanham, Rowman and Littlefield.
- BRETTEL, Caroline B. (1993) (szerk.) *When They Read What We Write. The Politics of Ethnography*. Westport, London, Bergin & Garvey.
- BRUNER, Edward M. (1986) „Ethnography as Narrative.” In: *The Anthropology of Experience*. Szerk. Victor M. Turner – Edward M. Bruner. Urbana, University of Illinois Press 139–155. [Magyarul: „Az etnográfia mint narratíva.” Ford. Vörös Miklós. In: *Narratívák 3*. Budapest, 1999. (Előkészületben)]
- BURTON, John W. (1988) „Shadows at Twilight: A Note on History and the Ethnographic Present.” = *Proceedings of the American Philosophical Society*. 132(4): 420–433.
- CAPETTI, Carla (1993) *Writing Chicago. Modernism, Ethnography, and the Novel*. New York.
- CLIFFORD, James (1986a) „Introduction: Partial Truths.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 1–27. [Magyarul: „Bevezetés: Részleges igazságok.” Ford. Jakab András. – Lásd a *Helikon* jelen számában.]
- CLIFFORD, James (1986b) „On Ethnographic Allegory”. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 98–122. [Magyarul: „Az etnográfiai allegóriáról.” Ford. Vörös Miklós. In: *Narratívák 3*. Budapest, 1999. (Előkészületben)]
- CLIFFORD, James (1988) *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge–Massachusetts–London, Harvard University Press.
- CLIFFORD, JAMES (1994) „A törzsi és a modern.” Ford. Farkas Krisztina. = *Café Babel* 4. 71–83.
- CLIFFORD, James (1997) *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge–Massachusetts–London, Harvard University Press.
- CRAPANZANO, Vincent (1977a) „On the Writing of Ethnography.” = *Dialectical Anthropology* 2 (1): 69–73.
- CRAPANZANO, Vincent (1977b) „The Life History in Anthropological Field Work.” = *Anthropology and Humanism Quarterly* 2 (2–3): 3–7.
- CRAPANZANO, Vincent (1980) *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago–London, The University of Chicago Press.
- CRAPANZANO, Vincent (1986) „Hermes’ Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 51–77. [Magyarul: „Hermész dilemmája: a szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban.” Ford. Jakab András. – Lásd a *Helikon* jelen számában.]
- CRAPANZANO, Vincent (1990) „On Dialogue.” In: *The Interpretation of Dialogue*. Szerk. Tullio Maranhao. Chicago, Chicago University Press 269–291.

- CRAPANZANO, Vincent (1992a) „The Postmodern Crisis: Discourse, Parody, Memory.” In: *Rereading Cultural Anthropology*. Szerk. George E. Marcus. Durham–London, Duke University Press.
- CRAPANZANO, Vincent (1992b) *Hermes’ Dilemma and Hamlet’s Desire. On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge, Harvard University Press.
- DANIEL, E. Valentine – Jeffrey M. Peck (1996) (szerk.) *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press.
- DWYER, Kevin (1977) „On the Dialogue of Fieldwork.” = *Dialectical Anthropology* 2 (2): 143–151.
- DWYER, Kevin (1979) „The Dialogic of Ethnology” = *Dialectical Anthropology* 4 (3): 205–224.
- DWYER, Kevin (1982) *Moroccan Dialogues*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- FABIAN, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press.
- FABIAN, Johannes (1990) „Presence and Representation. The Other and Anthropological Writing.” = *Critical Inquiry* 16 (4):753–772.
- FABIAN, Johannes (1991) *Time and the Work of Anthropology. Critical Essays 1971–1991*. Chur, Harwood Academic Publishers.
- FERNANDEZ, James (1986) *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- FERNANDEZ, James (1991) (szerk.) *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford, Stanford University Press.
- FOX, Richard G. (1991) (szerk.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research Press.
- GEERTZ, Clifford (1968) „Thinking as a Moral Act: Ethical Dimensions of Anthropological Fieldwork in the New States.” = *Antioch Review*, 28(2): 139–158.
- GEERTZ, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- GEERTZ, Clifford (1983) *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, Basic Books.
- GEERTZ, Clifford (1986) „Making Experiences, Authoring Selves.” In: *The Anthropology of Experience*. Szerk. Victor W. Turner – Edward M. Bruner. Urbana–Chicago, University of Illinois Press 373–380.
- GEERTZ, Clifford (1988) *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford, Stanford University Press.
- GEERTZ, Clifford (1994) *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, Századvég Kiadó.
- GORFAIN, Phyllis (1986) „Play and the Problem of Knowing in Hamlet: An Excursion into Interpretive Anthropology.” In: *The Anthropology of Experience*. Szerk. Victor W. Turner – Edward M. Bruner. Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- GRIFFITH, John W. (1995) *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. ‘Bewildered Traveller’*. Oxford, Oxford University Press.

- HANDLER, Richard (1983) „The Dainty and the Hungry Man: Literature and Anthropology in the Work of Edward Sapir.” In: *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*. Szerk. George W. Stocking, Jr. Madison, The University of Wisconsin Press 208–233.
- HANDLER, Richard (1985) „On Dialogue and Destructive Analysis: Problems in Narrating Nationalism and Ethnicity.” = *Journal of Anthropological Research* 41(2): 171–182.
- HANDLER, Richard (1990a) „Ruth Benedict and the Modernist Sensibility.” In: *Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text*. Szerk. Marc Manganaro. Princeton–New Jersey, Princeton University Press 163–183.
- HANDLER, Richard (1990b) (– Segal, Daniel) *Jane Austen and the Fiction of Culture*. Tucson, The University of Arizona Press. [Magyarul a 7. és a 8. fejezet „A plurális valóság elbeszélése” és „Dialógus és fordítás” Ford. Jakab András. – Lásd a *Helikon* jelen számában.]
- HASTRUP, Kirsten (1990) „The Ethnographic Present: A Reinvention.” = *Cultural Anthropology* 5(1): 45–61.
- HYMES, Dell (1974) (szerk.) *Reinventing Anthropology*. New York, Vintage.
- KAPPERER, Bruce (1988) „The Anthropologist as Hero. Three Exponents of Post-Modernist Anthropology.” = *Critique of Anthropology* 8 (2):77–104.
- KEESING, Roger M. (1985) „Conventional Metaphors and Anthropological Metaphysics. The Problematic of Cultural Translation.” = *Journal of Anthropological Research* 41 (2):201–217.
- KEESING, Roger M. (1987) „Anthropology as Interpretive Quest” = *Current Anthropology* 28 (2):161–176.
- LORIGGIO, Francesco (1988) „The Anthropology in/of Fiction: Novels about Voyages.” In: *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*. Szerk. Fernando Poyatos. Amsterdam.
- LORIGGIO, Francesco (1990) „Anthropology, Literary Theory, and the Traditions of Modernism.” In: *Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text*. Szerk. Marc Manganaro. Princeton–New Jersey, Princeton University Press 215–243. [Magyarul „Antropológia, irodalomelmélet és a modernitás tradíciói”. Ford. Jakab András. –Lásd a *Helikon* jelen számát.]
- MANGANARO, Marc (1990) (szerk.) *Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text*. Princeton–New Jersey, Princeton University Press.
- MANGANARO, Marc (1992) *Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority. A Critique of Frazer, Eliot, Frye, and Campbell*. New Haven–London, Yale University Press.
- MARCUS, George E. (1980) „Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research.” = *Current Anthropology* 21:507–510.
- MARCUS, George E. – CUSHMAN, Dick (1982) „Ethnographies as Texts.” = *Annual Review of Anthropology* 2:25–69.

- MARCUS, George E.–FISCHER, Michael M. J. (1986a) *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago–London, The University of Chicago Press.
- MARCUS, George E. (1986b) „Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 165–194.
- MARCUS, George E. (1992) (szerk.) *Rereading Cultural Anthropology*. Durham–London, Duke University Press.
- ORTNER, Sherry B. (1991) „Reading America: Preliminary Notes on Class and Culture.” In: *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Szerk. Richard G. Fox. Santa Fe, School of American Research Press 163–189.
- ORTNER, Sherry B. (1997) (szerk.) „The Fate of ‘Culture’: Geertz and Beyond.” = *Representations* 59.
- POYATOS, Fernando (1988) (szerk.) *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*. Amsterdam.
- PRATT, Mary Louise (1986) „Fieldwork in Common Places.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 27–50.
- PRATT, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, Routledge.
- RABINOW, Paul (1977) *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley, University of California Press.
- RABINOW, Paul (1985) „Discourse and Power: On the Limits of Ethnographic Texts.” = *Dialectical Anthropology* 10 (1): 1–13.
- RABINOW, Paul (1986) „Representations Are Social Facts: Modernity and Postmodernity in Anthropology.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 234–262.
- RABINOW, Paul–SULLIVAN, William M. (1987) (szerk.) *Interpretive Social Science. A Second Look*. Berkeley, University of California Press.
- ROSALDO, Renato (1980) *Ilongot Headhunting 1883–1974. A Study in Society and History*. Stanford, Stanford University Press.
- ROSALDO, Renato (1986) „From the Door of His Tent: The Fieldworker and the Inquisitor” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 77–98.
- ROSALDO, Renato (1989) *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston, Beacon.
- SANGREN, Steven P. (1988) „Rhetoric and the Authority of Ethnography: ‘Postmodernism and the Social Reproduction of Texts.’” = *Current Anthropology* 29 (3):405–435.

- SANJEK, Roger (1990) (szerk.) *Fieldnotes: The Making of Anthropology*. Ithaca, Cornell University Press.
- SANJEK, Roger (1991) „The Ethnographic Present” = *Man* 26 (4):609–628.
- SCHECHNER, Richard (1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SCHOLTE, Bob (1974) „Toward a Reflexive and Critical Anthropology.” In: *Reinventing Anthropology*. Szerk. Dell Hymes. New York, Vintage 430–457.
- SCHOLTE, Bob (1984) „On Geertz’s Interpretive Theoretical Program” = *Current Anthropology* 25 (4):540–542.
- SCHOLTE, Bob (1987) „The Literary Turn in Contemporary Anthropology.” = *Critique of Anthropology* 7 (1): 33–47.
- SPENCER, Jonathan (1989) „Anthropology as a Kind of Writing.” = *Man* 24:145–164.
- SPERBER, Dan (1985) *On Anthropological Knowledge*. Cambridge, Cambridge University Press.
- STOCKING, George W., Jr. (1968) *Race, Culture, and Evolution. Essays in the History of Anthropology*. Chicago, Chicago University Press.
- STOCKING, George W., Jr. (1983) (szerk.) *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- STOCKING, George W., Jr. (1987) *Victorian Anthropology*. New York, The Free Press.
- STOCKING, George W., Jr. (1991) *Books Unwritten, Turning Points Unmarked: Notes for an Anti-History of Anthropology*. Skomp Lecture, Indiana University Department of Anthropology. Bloomington, Indiana.
- STOCKING, George W., Jr. (1992) *The Ethnographer’s Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- STRATHERN, Marilyn (1987) „The Limits of Auto-Anthropology.” In: *Anthropology at Home*. Szerk. Anthony Jackson. London, Tavistock 16–37.
- STRATHERN, Marilyn (1990) „Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology.” Comments by I. C. Jarvie–Stephen Tyler–George E. Marcus. In: *Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text*. Szerk. Marc Manganaro. Princeton–New Jersey, Princeton University Press 80–133.
- TEDLOCK, Barbara (1991) „From Participant Observation to the Observation of Participation. The Emergence of Narrative Ethnography.” = *Journal of Anthropological Research* 47 (1): 69–94.
- TEDLOCK, Dennis (1979) „The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology.” = *Journal of Anthropological Research* 35(4): 387–400.
- TEDLOCK, Dennis (1983) *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- TEDLOCK, Dennis (1987) „Questions Concerning Dialogical Anthropology” = *Journal of Anthropological Research* 43 (3): 325–344.

- THORNTON, Robert (1983) „Narrative Ethnography in Africa, 1850–1920: The Creation and Capture of an Appropriate Domain for Anthropology” = *Man* 18 (3): 502–520.
- THORNTON, Robert (1985) „‘Imagine yourself set down...’ Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the Role of Imagination in Ethnography” = *Anthropology Today* 1 (5): 7–14.
- THORNTON, Robert (1988) „The Rhetoric of Ethnographic Holism” = *Cultural Anthropology* 3 (3): 285–303.
- TURNER, Victor (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Press.
- TURNER, Victor–BRUNER, Edward M. (1986) (szerk.) *The Anthropology of Experience*. Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- TURNER, Victor (1987) *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- TYLER, Stephen A. (1984) „The Poetic Turn in Post-modern Anthropology: The Poetry of Paul Friedrich.” = *American Anthropologist* 86 (2): 328–336.
- TYLER, Stephen A. (1986) „Post-modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document.” In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Szerk. James Clifford–George E. Marcus. Berkeley, University of California Press 122–141.
- TYLER, Stephen A. (1987) *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*. Madison, University of Wisconsin Press.
- WEBSTER, Steven (1982) „Dialogue and Fiction in Ethnography.” = *Dialectical Anthropology* 7 (2): 91–114.
- WEBSTER, Steven (1983) „Ethnography as Storytelling.” = *Dialectical Anthropology* 8 (3): 125–165.
- WEBSTER, Steven (1986) „Realism and Reification in the Ethnographic Genre.” = *Critique of Anthropology* 6 (1): 39–62.
- WIKAN, Unni (1992) „Beyond the Words: The Power of Resonance.” = *American Ethnologist* 19(3): 460–482.

NÉMET NYELVŰ IRODALOM

- BACHMANN-MEDICK, Doris (1992) „‘Writing Culture’ – ein Diskurs zwischen Ethnologie und Literaturwissenschaft.” = *Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. 4: 1–20.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996a) „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung.” In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Szerk. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt am Main.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996b) „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive.“ In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Szerk. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt am Main.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996c) (szerk.) *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996d) „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‘postkoloniale Landkarten’.“ In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Szerk. Hartmut Böhme–Klaus R. Scherpe. Hamburg.
- BERG, Eberhard és Martin Fuchs (1993) (szerk.) *Kultur, soziale Text, Praxis. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main.
- BÖHME, Hartmut – Klaus R. Scherpe (1996) (szerk.) *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hamburg.
- BRÄUNLEIN, Peter és Andrea Lauser (1992) *Writing Culture*. = Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 4.
- ENGLBRECHT, Beate és Edmund Ballhaus (1995) (szerk.) *Der ethnographische Film*. Berlin.
- FUCHS, Martin (1987) „Die Umkehr des ethnographischen Blicks. Versuche der Objektivierung des eigenen kulturellen Horizonts.“ In: *Ethnologie im Widerstreit. Kontroversen über Macht, Geschäft, Geschlecht in fremden Kulturen*. Festschrift für Lorenz G. Löffler. Szerk. Eberhard Berg–Jutta Lauth–Andreas Wimmer. München, 311–332.
- GLASER, Renate–LUSERKE, Matthias (1996) (szerk.) *Literaturwissenschaft-Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen.
- GOTTOWIK, Volker (1997) *Konstruktion des Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin.
- HABERMAYER, Wolfgang (1996) *Schreiben über fremde Lebenswelten. Das postmoderne Ethos einer kommunikativ handelnden Ethnologie*. Köln.
- HAUSCHILD, Thomas (1995) (szerk.) *Ethnologie und Literatur* = Kea-Sonderband 1. Bremen.
- HEINRICHS, Hans-Jürgen (1991) *Die Djemma el-Fna geht durch mich hindurch. Oder wie sich Poesie, Ethnologie und Politik durchdingen*. Hubert Fichte und sein Werk. Bielefeld.
- HEINRICHS, Hans-Jürgen (1992) *Ein Leben und Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris*. Frankfurt am Main.
- HEINRICHS, Hans-Jürgen (1996) *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*. Hamburg.
- KLEIN, Wolfgang–NAUMANN-BEYER, Waltraud (1995) (szerk.) *Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften*. Berlin.
- KOHL., Karl-Heinz (1993a) „Geordnete Erfahrung: Wissenschaftliche und literarische Darstellungsformen und literarischer Diskurs in der Ethnologie.“ In: *Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*. Szerk. Wolfdiétrich Schmied-Kowarzik–Justin Stagl. Berlin, 407–420.

- KOHL, Karl-Heinz (1993b) *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden*. München.
- MATTHES, Joachim (1992) (szerk.) *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*. Göttingen.
- RUDOLPH, Jürgen (1992) „Was ist ‘dichte Beschreibung’? Überlegungen zu einem Begriff, einer Praxis und einem Programm.“ = *Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. 4: 39–63.
- SCHUPP, Sabine (1997) *Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe: ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft*. Hamburg.
- WIERLACHER, Alois (1993) (szerk.) *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung*. München.

(Összeállította: N. Kovács Tímea)

KÖNYVEK

After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology Ed. by Alison James-Jenny Hockey-Andrew Dawson. London, Routledge 1997. 273. (ASA monographs 34.)

Úgy tűnik, egyre szélesebb körű egyetértés alakul ki arról, hogy a James Clifford és George Marcus szerkesztette *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* című, 1986-ban megjelent tanulmánykötet az amerikai (és az angol-szász) antropológia történetében a klasszikusok sorába emelkedett. Arról lehet és kell vitatkozni, hogy a könyv és egyes írásai mennyiben jelentettek fordulópontot a kulturális antropológia önképének megformálásában, és arról is, hogy ez a fordulat a posztmodern, az interpretív vagy a textuális jelzővel jellemezhető-e leginkább. Az azonban biztos, hogy a *Writing Culture* egyrészt felerősítette, másrészt felébresztette az antropológusok szakmai lelkiismeretét, és mindenként elgondolkodtatott az antropológiai tudás-termelés mibenlétéről, módszeresen addig meg nem kérdőjelezett előfeltevéseiről és azokról a (hagyományosan narratív és textuális, ritkábban vizuális) technikákról, amelyek révén más kultúrákról tudomást szerezhetünk és képet alkothatunk. A tanulmánykötet kulcsfogalma a reprezentáció, mely egyszerre jelent fordítást és megjelenítést, értelmezést és képviselést, tehát egyszerre fejezi ki az antropológiai ismeretalkotás elkerülhetetlenül politikai és az etnográfiai megjelenítés sajátosan poétikai (vagyis átlényegítő) jellegét. A könyv szerzőinek állítása az, hogy a reprezentáció bevett formái megkérdőjelezendők, mivel ezekben megnyilvánul az antropológiai vállalkozás általános válsága. Az írás, a textuális megjelenítés, az autoritás kérdése éppen ezért kerül az antropológia újragondolásának középpontjába: nem mindegy ugyanis, hogy ki, milyen hatalmi pozícióból, mit ír

más emberek életéről, és mennyire enged beleszólást abba, hogyan megjeleníti őket.

A *Writing Culture* lelkiismeretébresztő és reflexivitásra felhívó szándékát sokan elismerik, de azok sincsenek kevesen, akik fölhívják a figyelmet a kötet tanulmányainak elfogultságaira és egyoldalúságára, valamint inkább retrospektív, mint preskriptív jellegére. A *Current Anthropology* egyik 1988-as számában Steven Sangren azzal vádolja meg a kötet szerzőit, hogy irodalomkritikusi képességeiket kihasználva még inkább tökélyre fejlesztik azokat a reprezentációs technikákat, amelyek éppenséggel tovább távolítják őket azoktól a hús-vér emberektől, akiknek az érdekében felszólalni törekednek. Narcizmus, elitizmus, karrierizmus: kemény vádak azoknak, akiknek bevallott szándéka az etnográfiai, a textuális reprezentáció újragondolása révén éppen az antropológia megújítása. A Richard Fox szerkesztette, 1991-ben megjelent *Recapturing Anthropology: Working in the Present* című tanulmánykötet szerzői is arra hívják fel a figyelmet, hogy a *Writing Culture* posztmodernista, szövegcentrikus hangütése az antropológusok „hamis tudatának” helyenként ironizáló elemzésén kívül nem sokat tudott nyújtani azoknak, akik az antropológiai szakma újabb keletű nehézségeivel próbálnak megküzdeni. Az antropológiai munkának csak egy része az írás, ezért e szakma művelésének komoly és következetes újragondolásához szükséges arra is odafigyelni, hogyan alakul át az antropológiai kutatás természeté egyre jobban globalizálódó világunkban. Az új narratív stratégiákkal való kísérletezés megkerüli számos súlyosabb problémának a megtárgyalását: az írástudásra koncentrált, miközben az antropológia jelenét és jövőjét a tudományos elképzelések és elméletek piacának sokszor ellenőrizhetetlen mikropolitikai gyakorlatai alakítják, az írásban rejlő politikumról beszél az antropológia művelésének megválto-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

zó történeti és politikai környezete helyett, és a Másság újszerű és figyelmesebb reprezentációs technikáit keresi, miközben nem veszi észre, hogy ezzel a megjelenített Másság és a kutató Én közötti életidegenül éles megkülönböztetést termeli újra. A kötet szenvedélyesen bírálja a posztmodern textualisták stratégiaválasztását: múltba forduló, eszképiista büntudat-ébresztésükkel és mindenfajta jövőkép utópikuskénti elvetésével nemcsak az antropológia progresszív, kultúrkritikai hagyományairól feledkeznek meg, hanem bénítólag hatnak a szakma értékeket is megőrző újjászületésének folyamatára is.

Az újabb fél évtized elteltével megjelent *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology* egyrészt nemzetközi síkra tereli a vitát (hiszen elsősorban brit szerzők tanulmányait fogja össze a kötet), másrészt az elhangzott kritikákat is figyelembe véve újra a reprezentáció problematikája felé fordul. Bizonyos értelemben azt is lehetne mondani, hogy a *Recapturing Anthropology* antitézise után ez a könyv a probléma szintézisére törekszik. Az *After Writing Culture* egyes írásai ezért egyszerre foglalkoznak a kulturális reprezentációk ismeretelméleti dilemmáival és gyakorlati, politikai relevanciájuk kérdésével. Episztemológiai síkon a probléma egyrészt úgy vetődik fel, hogy lehetséges-e egyáltalán egy kultúrát vagy egy identitást a maga teljességében megjeleníteni. A gondolat és a tapasztalat mindig egyéni perspektívában jelenik meg, tehát az az értelmezés, amelyet az interlokutor az etnográfus kutató felé közvetít, már maga is szükségképpen részleges és szituatív, és ilyen értelemben szubjektív. Az antropológus hiába érkezik kész elméletekkel a terepre, mindig a terepmunka interaktív valósága határozza meg, milyen kutatási és etnográfiai stratégiákat érdemes választani, illetve azt is, milyen típusú reprezentációk adják vissza legpontosabban azt a valóságszeletet, amelynek bemutatását és elemzését az antropológus fontosnak tartja. Ehhez kapcsolódik a második episztemológiai dilemma: nevezetesen, hogy kinek a reprezentációja az, ami a monográfiában végül is megjelenik. Az interlokutor vagy adatközlő maga is képes értelmező elméletalkotásra, az eseményekről, jelenségekről, kulturális gyakorlatokról maga is sokféleképpen képes beszámolni. Az is előfordulhat, hogy érdektelen-

nek tartja az etnográfus kutatási szempontjait, és figyelmen kívül hagyva azokat, más dolgokról beszél hosszasan, de az is lehet, hogy az antropológus felismeri: éppen a helyi relevanciák miatt szükséges módosítani eredeti kutatási elképzeléseit. Azok a lokális kulturális ismeretek tehát, amelyeket az antropológus újraértelmezve közvetít, szükségképpen több szerzőjűek, hiszen az interlokutorok már a kutatási téma és az arról kialakított beszédmód újradefiniálásában is részt vesznek.

Mindezek a megfontolások már utalnak a reprezentáció gyakorlati és politikai problémáira is. A témaválasztást és a választott valóságszeletek értelmező megjelenítését befolyásolja feltételezett politikai relevanciájuk is: minden etnográfiai szöveget azzal a szándékkal hoznak létre, hogy annak pozitív hatása legyen mind a reprezentált kulturális közegben élőkhöz életére, mind pedig az antropológiai szakma továbbfejlődésére. Mivel gyakran előfordul, hogy egy antropológus munkái érvanyagként szolgálnak különböző kulturális jellegű vitákban, ennek lehetőségére már a megfelelő reprezentációs formák kiválasztásában is tekintettel kell lenni. A kilencvenes évek végén már nem lehet azt állítani, hogy létezik gyakorlati és politikai relevancia nélküli antropológiai kutatás, és hogy értelmes dolog fenntartani a „tisztá” és az alkalmazott tudomány közötti éles különbségtételt.

VÖRÖS MIKLÓS

Anthropology and Literature. Ed. by Paul Benson. Introduction by Edward M. Bruner. Urbana and Chicago, University of Illinois Press 1993. 314.

A 1982 és 1991 között keletkezett tíz tanulmányt tartalmazó kötet az antropológiának azt a változását mutatja be, amelyet összefoglalóan az „antropológiai fordulat”, az „új etnográfia” kifejezések írnak le, s amely az irodalom/elmélettel folyamatos diszkurzusban áll. Ebben a diszkurzusban a tudomány nyelve megpróbálja a művészetesztétikát alkalmazni, s – Brady szavaival –, egyfajta „kifinomult/fortélyos tudományt” [artful science] létrehozni, ahol „a világ szépségét és tragédiáját textuálisan megerősítik

a figyelmesen kiválasztott konstrukciók és a szerző szubjektív megértése". (XI.) Ezt a törekvést egészíti ki a „kritikai antropológia” megjelenése az 1980-as évek közepén, mely az élményszerű, értelmező, dialogikus és polifonikus megközelítésmódok előtérbe helyezésével (Edith Turner) erősíti meg az antropológiai fordulat törekvéseit. Mindez nagyon szerteágazó és többretegű problémakört foglal magában. A legfontosabbak egyike – melyet a bevezető (Brunner) is kiemel – az etnografikus írásmódnak a korábban elvárt, objektív, tudományos nyelvtől egy személyesebb, közvetlenebb megszólalás felé történő elmozdulása, amely szoros összefüggésben áll az etnográfus és az adatközlő pozíciójának átértékelésével. E változások mögött olyan, az antropológiai megismerésre és tudáselőállításra vonatkozó kérdések rejlenek, amelyek valójában újra és újra meggondolandóak lesznek: le lehet-e írni egy másik kultúrát? És ha igen, miképpen? Mennyiben van benne a leírásban a leíró, az antropológus (a szerző)? Képes-e hitelesen és élön bemutatni a Másikat, anélkül, hogy tárgyává redukálná, magát pedig előtérbe helyezné? Hogyan lehet (lehet-e) egyenrangúak párbeszédébe átfordítani azt a viszonyt, amelyben az adatközlő/a „benszüllött” az antropológussal szemben alárendelt pozíciót foglal el? A posztmodern textuális fordulata is befolyásolja az újfajta etnográfia törekvéseit, amikor előtérbe helyezi azt a felismerést, hogy mind a szerző/etnográfus mind az adatközlő magában a szövegben és a szöveg által jön létre, s a nyelv által és a nyelv eszközeivel teremti meg a szöveg szubjektumait és objektumait is. Így az etnográfus szerzőtől korábban elvárt „szuperobjektivitás” is megkérdőjeleződik, és felváltja egy újfajta őszinteség, amely mind a szerzői én, mind a Másik vonatkozásában a tapasztalatot és az értelmezést összeköti egy dialogikus és polifonikus módszerrel, amely az előítéletmentes leírás létrehozását segíti elő. (28.) (Mindezek a problémák persze még mélyebbre is vezetnek a szubjektum meghatározhatóságának és helyzetének filozófiai problémájához.)

Mára tehát nyilvánvalóvá vált az antropológiai írás számára, hogy a megoldást nem a személyes, memoár jellegű írás és a komolyan vélt tudományos, „szuperobjektív” írás elkülönítése jelenti, ahogy azt korábban művelték. (Ezen op-

pozíció egyik verziója: a férfi antropológus mint „komoly”, objektív beszámoló írója versus a feleség mint személyes, „komolytalan” visszaemlékezések és vallomások szerzője.) A kortárs antropológia törekvése arra irányul, hogy az etnográfust belefoglalja a szövegbe (a szerző mint szerző a szövegben), és az olvasóra bizza az etnográfus és az adatközlők beszédének elkülönítését (vagyis az olvasó aktivitásának növelésére törekszik, és elismeri, hogy a szöveg koherenssé tételéhez az olvasó is szükséges); az adatközlő irányában pedig az egyenlőséget, az együttműködést és a megértést helyezi előtérbe, „mint egyfajta alászállást az emberek közé” (28), életük, motivációik, szándékaik megértését és az állandó párbeszédet a bemutatandó életformával és képviselőivel.

Mélyen érinti tehát ez mind a szerző, mind az olvasó, mind a mű státuszának kérdését is: a jelenlegi antropológiai írás célja tehát az, hogy megszüntesse azt a rést, amely az „etnografikus én” és a „személyes én”, valamint az antropológia és a poétika között volt. Mindezt persze sokféleképpen megteheti és meg is teszi.

Hogy miképpen, arra a tíz tanulmány majdnem tíz különböző megoldása adja a választ. Nyolc tanulmány a kutatómunka eredményeit és közlésmódját egyeztetni az új elméleti gondolkodásmóddal, míg a két utolsó tanulmány a teoretikus szempontokat helyezi előtérbe. Vannak antropológusok, akik az irodalomból a történetmesélést [story-telling] és az első személyben beszélt szerzőt emelik ki, és kutatásukat az elbeszélés műfajában vezetik elő, így szinte fikcionalizálják a valóságot. Ez szintén annak a felismerésből származik, hogy fikció és valóság hagyományosan elgondolt fogalmai és oppozíciója kétségessé váltak, s ennek következtében a szigorú tudományok modelljének és az irodalom fikcionalitásának problémakörét is újra át kell gondolni. (E. Turner és R. Ridington). Egy másik tanulmány Szophoklész *Antigoné*jának adja antropológiai elemzését, kissé a Levi-Strauss féle strukturális antropológiára emlékeztetve: Antigoné és Kreon döntését és cselekedetét a kor Thébájának öröklődési mintái, családi kötelékei alapján vizsgálja és értelmezi. (Robin Fox) Hogy miképpen lesz színpadi előadás egy véletlen etnográfiai beszélgetésből, amely során az antropológusnak egy hosszú buszutazáson

mesél életéről egy fiatal lány, azt írja le B. T. Grindal és W. H. Shephard tanulmánya: itt éppen a véletlenszerűnek, az esetlegesnek a szerepe kerül előtérbe, amely egyenesen megcáfolja bármiféle – korábban elvárt – etnográfusi objektivitás és szuperfennhatóság megjelenését az antropológiai szövegben.

A kötetet két elméleti tanulmány zárja. Az egyik feminista nézőpontból elemzi és teszi kritika tárgyává az új antropológiát (F. E. Mascia-Lees, P. Sharpe, C. B. Cohen). A szerzők úgy vélik, hogy a két terület érintkezési pontjai – a Más/íknak mint szubjektumnak az elismerése, a politika bevonása és egy új, pluralista írásmód alkalmazása – lehetővé tennék antropológia és feminizmus kapcsolatának megteremtését (ha az antropológia nem vonakodna). Ugyanakkor a feminista kritika úgy véli, hogy az antropológiának erőteljesebben kellene a politika felé fordulnia, és világosan el kellene döntenie, hogy kinek az érdekében beszél és kinek a tapasztalattát írja le: a vizsgált etnikum képviselőinek tapasztalatát vagy az egyetemi tudós tapasztalatát. Szerintük csapdát jelent az is, hogy az új etnográfia az irodalom technikáit veszi át, mert az irodalmiság és az esztétikai kritérium manipulálhatja a többszámú megszólalást, és a teljesség illúzióját keltheti azzal, hogy a Másikat könnyen az exoticizmus alapján rekonstruálja, s a tudományos nyelvtől az irodalmi nyelv felé fordulás könnyen válhat álarcá, amely a nyugat megerősítésére szolgál, ahelyett, hogy a marginális helyzetben lévők egyenlősítése felé mutatna. Az új etnográfusok az irodalmiság hangsúlyozásával a teljesség esztétikájának illúzióját is kelthetik, mivel – így a feminista kritika –, az esztétikai kritérium a narratív eszközöket és a többszólalómáságot is manipulálhatja. A tanulmányírók javaslata az, hogy az új etnográfia jobban tenné, ha a feminizmustól tanulna és nem a posztmodernről, hisz az etnográfus helyzete hasonló annak a harmadik világbeli nőnek a helyzetéhez, aki Oxbridge-ben tanult: a társadalmilag konstituált Másik pozíciójából beszél. Az új etnográfia reflexív stratégiákat kell kidolgoznia ahhoz, hogy valóban bemutathassa a kulturális különbségeket rávilágítva az interszubjektív viszonyokra. Ugyanakkor – ez poli-

tikai szerepe – „felvetheti a domináns globális rendszerek vizsgálatát azáltal, hogy megvizsgálja a szimbolikus manifesztációkat az egyén életében” (246.).

A kötetet I. Brady tanulmánya zárja, aki J. A. Boon könyvének [*Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions and Texts*, 1982.] elemzése során bontja ki az antropológia és más elméletek szövevényes kapcsolatát: a (husserli) fenomenológia, a (post-diltheyi) hermeneutika, a (marxi) marxizmus és a strukturalizmus (Sausurre-től Chomsky-n, Piaget-en, Levi-Strausson Barthes-on át Todorovig) hatását vizsgálja az új antropológia vonatkozásában. Bár Brady megállapítja, hogy igazán senki nem tudja, mit lehet ezzel a keveréssel kezdeni, elismeri Boon munkájának alaposságát és azt, ahogyan a „strukturális hermeneutikát” alkalmazza az antropológiában. „Strukturalizmus és hermeneutika feltételezik egymást, nincs strukturális analízis a jelentés transzferálásának hermeneutikailag megvilágított megértése, gyakorlata, felfogása nélkül” (254.). Az antropológia éppen a strukturalista elemzés absztrakciója és a hermeneutikus elemzés konkrétsága közt keletkező résben találhat helyet. (253.) A „strukturális hermeneutikának” több változata is lehetséges, figyelnie kell azonban arra, hogy elkerülje az értelmező privilégizálását, az elsődleges módszerben való hitet, az egyszerűsítő strukturalizmust és a gyanú hermeneutikáját, s a távolságtartás pozícióját vegye fel mindegyikkel szemben. Olyan hermeneutikára gondol, amely a jelentést a cselekedetekben és a cselekedetek eredményében is keresi (254.), s a strukturális eljárással együtt a jelentés szemantikai és logikai folyamatát is kijelöli.

A tanulmánykötet változatos, érdekes, informatív; pontos jegyzetanyaggal, átgondolt koncepcióval rendelkezik, valóban átfogó, sokrétű képet ad az antropológia újabb törekvéseiről; reményei szerint az irodalmi és a poétikai antropológia nemcsak az antropológiai kánon kialakításához tud hozzájárulni, hanem más diszciplínák kánonjai számára is hasznossá válhat. (XI.)

MÁTHÉ ANDREA

Marc Manganaro: *Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Fry, and Campbell*. New Haven–London, Yale University Press 1992. 214.

Marc Manganaro könyve a komparatív módszer retorikai autoritását vizsgálja a modern antropológia, a szépirodalom és az irodalomkritika négy kiemelkedő szerzője, James Frazer, T. S. Eliot, Northrop Frye és Joseph Campbell életművében. Manganaro kiindulópontja – ahogy a korábban általa szerkesztett és bevezetett tanulmánygyűjtemény írásai is (*Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*. Princeton–New Jersey, Princeton University Press 1990.) – az a nyolcvanas évek kulturális antropológiájában megerősödött önkritikai vizsgálat, amely más kultúrák leírásának diszkurzív természetére és az antropológusra mint szerzőre irányította a figyelmet (elsősorban James Clifford és Clifford Geertz). Noha Manganaro nem ezt tekinti könyve elsődleges feladatának, az időben, illetve területüket tekintve távol eső szerzők vizsgálata arra is módot ad számára, hogy a kulturális antropológiát a tudományosság kritériumaihoz, az irodalomhoz, az irodalomkritikához és a társadalomkritikához fűződő viszonyáról kérdezze. A négy szerző összekapcsolását Manganaro azzal indokolja, hogy munkásságuk kivételesen nagy hatását mindnyájan elsősorban az antropológia akadémiai tudománnyá válásánál bábkodó és a mai napig tovább élő, az evolúció koncepcióján alapuló összehasonlító módszernek köszönhetik; e komparatív módszer elemzésével rokon szemiotikai, a komparatív retorikát taktikaként leleplezve pedig hasonló ideológiai előfeltevések mutathatók ki szövegeikben.

Manganaro bemutatja az összehasonlító módszer vándorlásának folyamatát: Frazer számára a komparativisztika s az összehasonlítást irányító evolúciós szemlélet, melyet a biológiai antropológiától örökölt az idegen kultúrák leírása, az antropológia autonómiájának biztosítéka volt. A század húszas éveitől kezdve, amikor az antropológiában a tapasztalat autoritására épülő funkcionális etnográfia veszi át a vezető szerepet, Frazerrel méltatói egyre inkább mint irodalmi szerzőt, és nem pedig mint tudóst kanonizálják, s a beláthatatlanul széles kulturális anyagból merítő összehasonlító módszer autoritása más

területeken kezd meghatározó szerepet játszani. T. S. Eliot szépirodalmi munkásságában, később pedig társadalomkritikai szövegeiben alkalmazza, az ötvenes években Frye egy új, módszeres irodalomkritikai tudomány megalapozásához véli nélkülözhetetlennek, Campbell pedig antropológiát, szövegkritikát és társadalombírálatot egyesítő populáris mítoszkonceptióiban aknázza ki újra.

A könyv legfontosabb állítása, hogy noha a posztmodern kritika a Frazer-féle sok forrásnak, hangnak helyt adó antropológiai szöveget a monolitikus szerzőségkonceptió, illetve az „átlátászó”-nak vélt etnográfiai leírás lehetséges kritikaként fedezi fel újra, a négy életmű elemzése inkább azt mutatja, hogy a kontextusukból kiszakított hangok enciklopedikus felvonultatása nem feltétlenül jelent valóságos pluralitást, hanem a kisajátító kulturális reprezentációt és a szerzői kontrollt is szolgálhatja. Manganaro szerint mind a négy szerző esetében a megidézett hangok széles skálája egy reduktív, nosztalgikus logocentrikus nyelvfelfogást, illetve a fejlődésbe vetett hiten alapuló etnocentrikus ideológiát fed el. A szerzői tekintély megteremtése szempontjából Manganaro két alapvető taktikát mutat be a vizsgált szövegekben: a retorikai identitások közötti mozgást és a mesterségesen létrehozott dichotómiák áthidalójának a szerepét. Olvasata szerint mind a négy életműben megfigyelhető egyrészt az, hogy a szerzők az adatgyűjtő, a természettudós, a teoretikus, a szépiró és a társadalomtudós retorikai maszkjait változtatva próbálják elfedni műveik hézagjait, másrészt pedig, hogy kulturális forrásaik rendszerezéséhez mesterséges dichotómiákat konstruálnak (pl. primitív–civilizált mindnyájuknál; terepmunka-teória Frazernél; társadalmi-transzcendens, profán-szent, öntudatlan-tudatos, nő-férfi, hívő-tudós stb. Eliotnál, a kötődés mítoszai és a szabadság mítoszai Frye-nál; nyelvi héj és mítikus tartalom Campbellnél), hogy aztán saját szerzői tekintélyüket e kettősségek áthidalójaként, az elemeire bomlott, eltűnő féiben levő nyugati civilizáció összetartóiként teremthessék meg.

Manganaro könyve többé-kevésbé maga is osztozik a komparatív antropológiai módszernek felrótt elfoglaltságban. Filozófiai, nyelvkritikai, irodalmi és kulturális antropológiai forrásai-

nak lenyűgözően széles skálája miatt ugyan jól használható kézikönyv, mely meggyőzően mutatja be az antropológia, illetve a mítosz kutatás kiemelkedő jelentőségét a modernizmusban, de leleplező lendületéhez képest nem túl invenciózus következtetései révén túlságosan egyformára és egysíkúra olvassa az ellentmondásokban, fordulatokban bővelkedő négy életművet.

GÁCS ANNA

John W. Griffith: *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. 'Bewildered Traveller'*. Oxford, Clarendon Press 1995. 244.

Conrad *A sötétség mélyénjén* már szinte minden bemutatott, minden idők egyik legtöbbet elemzett elbeszélése. Ha az etnográfiai szubjektivitás paradigmáját kínálja, miként James Clifford állítja (*On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski*), akkor – az antropológusi tevékenységet nyelvi, kulturális, történeti idegenséggel szembesülésként elképzelve – „konzekvenciái” a kultúranropológiát is érintő „elvekként” működhetnek. Az antropológus „ön-identitása fenntartásáért küzd folyamatosan” (Clifford), a kulturális javak kollektív fikciójáért, etikailag, ideológiailag stb. megalapozott konstrukciókért, melyek az ént egy „híhető világ szétartó diszkurzusai és szcénái” közt tartják (fogva). Ennek felismerésében igen fontos szerepet játszották az olyan figurák mint Conrad vagy – a Clifford által tárgyalt és Conradot példaképének tekintő – Malinowski, aki szintén kultúrák és nyelvek metszéspontján helyezkedett el.

John W. Griffith könyvének célja, mint írja, „a „primitív” és a „civilizált” kultúrák dialektikáját [át-szövi], XIX. század végi, értékerhes elképzelések adott halmazának történeti vizsgálata; egyben [az azt leképező] kulturális szövegtest helyreállítása” (1) – elsősorban a korabeli antropológiai és utazásirodalom vizsgálatán keresztül. Griffith Conrad írásait (így *A sötétség mélyénjén*) a viktoriánus korszak antropológiájától eltérő írásmódként értelmezi. A kolonialistákat ért „kulturális sokk”, kulturális áthelyeződés (displacement), transzkulturális identifikáció fogalmai mentén amellett érvel, hogy az „őrület eszméje mint Conrad írásainak közös vonása, mindig kulturális áthelyeződés eredménye; gyar-

matosai (...) a dezorientáció állapotában élnek, ami az őrület egyik fajtája” (16).

A kötet fejezetei – Griffith összefoglalásában – az alábbi sorrendet követik. Az első kettő *A sötétség mélyénjén* kontextusát vizsgálja meg, különös tekintettel a korabeli antropológiai és utazásirodalomra, hogy végül Conradot az antropológusi résztvevő megfigyelés attitűdjéhez sorolja. A harmadik fejezet a – kulturális értelemben vett – eredetnélküliség (degeneration) eszméjének genezisével, valamint a civilizáció, a kultúra és a haladás fogalmainak tisztázásával foglalkozik. A negyedik a kultúrák felemelkedése és bukása összefüggésében vizsgálja meg Conrad előfeltevéseit; az ötödik a „vadakkal” kontaktusba kerülő, ennek következményeképpen „megzavarodó” (bewildering) conradi figurákat (elsősorban Kurtzot) elemzi. A hatodik fejezet a Kurtz alakjára megtermékenyítő hatással lévő, korabeli kultúrfiziológusok, kriminológusok (elsősorban Nordau, Lombroso) degeneráció- és kulturális atavizmuselméleteivel foglalkozik. A záró fejezetek egyfelől az etika evolúciójáról és az angol Nietzsche-recepcióról adnak jelentést a conradi viszonylatban, másfelől az altruizmus és az egoizmus fogalmait járják körül.

„Marlow utazása a személyes és a kulturális identitással való alkudozás folyamata” írja Griffith, „ami oly gyakran megjelenik az antropológiai munkákban” (20). Az antropológusi terepmunka „gazdag analógiákkal szolgál a *terra incognita* „primitív” kultúráival történő alkudozás [negotiation] tárgyalásához” (9). A *terra incognita* nem keverendő össze a *terra novával*, hiszen Conrad idejére Afrika már nem földrajzi értelemben felfedezetlen kontinens. A fehér foltok ekkorra kiszíneződtek, „a sötétség vidékévé vált[ak]”. A kontinenssel történő alkudozás sem csak anyagi (gazdasági, kereskedelmi), hanem episztemológiai, illetve szimbolikus szinten is zajlik. Az Afrikáról való tudomás *tudássá*, a bernszülött a kolonializáció – új szimbolikus struktúrákat elsajátító – szubjektumává válik. A *terra incognita* értelmében „térkép nélküli” Afrika egyben „történelem nélküli” is, ami a viktoriánus antropológia kontextusában az eredetnélküliség (degeneration) egyik megfelelője. A (térképen, diszkurzíven) „rögzítetlen” a „nem létező” színórumává lesz, holott a kettő nem feltétlen azonos. A pillanatnak élő, gyermeki vadak képzelete már a Griffith által idézett Hegel-

nél is megjelenik: „Nincs [Afrikának] saját történeti érdekessége, hanem érdekessége az, hogy az embert ott a barbárságban, a vadságban látjuk, ahol még nem járul hozzá semmivel a műveltséghez. Afrika, ameddig a történelem visszamegy, zárva maradt a világ többi részével való összefüggés számára; ez az a magában tömörülten megmaradó anyaország, a gyermekország, amely az öntudatos történelem nappalán túl az éjszaka sötét színebe van burkolva.” (*Előadások a világtörténet filozófiájáról.*)

Conrad kortársai számára a vadakkal érintkezés olyasmí, mint saját kultúrájuk múltjával szembesülni: emögött pedig a legkülönfélébb kultúrák számára azonos lehetőségek, evolúciós minták feltételezése rejlik. Conrad azonban kulturális relativistaként nem osztotta azt az elvet, hogy a kultúrtörténet minden esetben azonos minták szerint kell folyjon.

Griffith – a *Blackwood's Edinburgh Magazine*-ben 1899-ben közölt *A sötétség mélyé*nt a lap szövegkontextusába helyezve – megmutatja, hogy Marlow egyszerre tart görbe tükröt regénybeli hallgatósága és a *Blackwood's* olvasótáborra elé. A lap általános tájékozottságú korabeli olvasója minden bizonnyal felismerte az elbeszélés implicit antropológiai (evolucionista) előfeltevéseit, valamint a regény eleji – akkoriban divatos – utalást a brit és a Római Birodalom közti, „korokon átívelő” párhuzamokra. Azonban a fejlődés, a magasabbrendűség és a civilizáció szavak ironikus használata bizonytalanságban hagyja az olvasót, melyet a vadak és az európai történelem „történelem nélküli népei” közti gyanús analógia méginkább fokoz. A „római-példázat” – „Marlow utazásának pastiche-a” (118.) – azzal, hogy egy röpke összehasonlítás erejéig Britannia római meghódítót a XIX. századi gyarmatosokkal állítja párhuzamba, burkoltan az anakronisztikus komparatív módszer evoluzionizmusát kritizálja.

Edward Said szerint „Marlow a sötétség szívébe hatol, és rájön, hogy Kurtz már járt ott őelőtte, és mégsem képes elmondani neki a teljes igazságot; így aztán Marlow, miközben a saját élményeit beszéli el, nem lehet annyira pontos, mint szeretett volna, és végül közelítésetek, sőt hamisításokat hoz létre, amelyeknek, úgy tűnik, mind ő, mind hallgatói tudatában vannak”. (*Világok között.*) A XIX. századi etnográfiai fikció – szépirodalmi művek és etnográfiai monográfiák – új tudásterületeket nyitott meg, amú újabb

dilemmákkal járt együtt. A másik kultúra megértésén keresztül a saját kultúra mélyebb megértésének vágya (a hermeneutikai dilemma) a kartográfiáé mellett a fordíthatóság kérdését vetette fel. Marlow maga is igyeshzik „átültetni” hallgatósága nyelvére – miként Conrad viktoriánus közönsége számára – azt, ami „ténylegesen megtörtént”. A megfigyelő és a megfigyelt viszonyába ezzel harmadikként belép a hallgató/olvasó. A conradi vágy azonban – látva láttatni a látottakat – teljesíthetetlen: a megfigyelő által látottak nem a „ténylegesen látottak”. Példaként adódik a sokszor emlegetett támadás epizódja, ahol Marlow csak sokára veszi tudomásul – érzékelés és kogníció gyarmati szituációban gyakori különbségét példázva ezzel –, hogy a körülötte röpködő kicsiny botok – nyilak. A regényre mindvégig jellemző (mind stílárís, mind tartalmi értelemben vett) ködösség a láttatás kielégíthetetlen igényével szembeállítható „obszurantizmust” szolgálja, még ha végső soron a tényleges kolonialista tapasztalat láttatása céljából vállalt, tudatos obszurusság is ez. Marlow, a „határon maradó kvintesszenciális megfigyelő” (61.) útja során „folyton ismerős jeleket keres” (53.); megfigyelő, de nem résztvevő megfigyelő – esetleg a résztvevő megfigyelője: Kurtz megfigyeléseit ülteti át hallgatósága nyelvére, és bár mozgó „megfigyelőtoronyból” (a gőzösből) figyelni az eseményeket, mégsem „karosszékanthropológus”.

Conrad Afrikája inkább tekinthető fikciónak, mintsem hiteles dokumentumnak. Ettől ugyan még nem sorolható egyértelműen a kulturális eredetvesztés (degeneration) rémétől fenyegetett viktoriánus közönséget „megnyugtatóni” hivatott korabeli etnográfikus fikció irodalmához. Sőt kifejezetten azt parodizálja Marlow-n keresztül, aki felfedezővágyát a kartográfiai magától értetődés biztonsága utáni vonzódásából eredezteti. Conrad, a „kulturális outsider” Marlow szájába adja érvelését, aki kezdettől fogva kívül áll az evolucionista szempontból releváns (angol – illetve a regény gyarmatosait tekintve: belga) kulturális eredet kérdéskörén; hol ironikus távolságtartással viseltetik vele szemben, hol kétségbeesett igyekezettel próbál mentesülni tőle. „Marlow nem volt tipikus hajós” – míg a tengerjáró hajósok elnézőek és fogékonyak egymás történetei iránt, addig a „partközelen” hajózó

Marlow úgy érzi, a part kihívást intéz hozzá, hogy fejtse meg a titkát. Kurtz jóval tovább megy: kulturális hibriddé, egyfajta köztes lényvé lesz, ami megfosztja testétől, mígnem pusztá hanggá lesz, egy lesz a vidék ördögei közül, „vándorló, meggyötört lélek”. Ez lesz az ára annak, hogy bepillantást nyer a küszöbön túlba, a titokba: elveszíti kulturális eredetét.

Marlow története nem kimondottan vidám történet. Mint maga mondja hallgatóságának: „elégge komor történet és szálnalmat keltő – bizonyos értelemben nem is rendkívüli –, nem is egészen világos. Nem, nem egészen világos.”

KISS GÁBOR ZOLTÁN

Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Hrsg. Hartmut Böhme–Klaus R. Scherpe. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1996. 342.

Miközben hazai vezető irodalomtudományi műhelyek a közeledés esélyeit fontolgatják, és különböző mediális szintereken hermeneutika és dekonstrukció dialóguslehetőségeiről kezdeményeznek párbeszédet, s ugyanakkor mégis feltűnni látszik az ún. humántudományi fakultások viszályának (emlék)képe, addig a nemzetközi (elsősorban az angol–amerikai) irodalomtudományban a kultúratudományi paradigma válik egyre meghatározóbbá. Az *Irodalom és kultúratudományok* című kötet a német nyelvtérületen kidolgozott kultúratudományi modellek, pozíciók bemutatására vállalkozik.

A szerkesztők, Hartmut Böhme és Klaus R. Scherpe előszavából kiderül, hogy a bevezető tanulmánnyal együtt összesen tizenhat írást tartalmazó kötet a berlini Humboldt Universitát Kultúratudományi Intézetében 1995/96-ban megrendezett előadásorozat szövegeinek szerkesztett változata. A bevezetésben Böhme és Scherpe hangsúlyozzák, hogy a kötet tanulmányai nem újdonsült kultúraelméleti, kultúrsemiotikai teóriákat vezetnek be, hanem az elmúlt években e téren folytatott elméleti diszkurzusok valamiképp letisztult modelljeit, lehetséges irányait kívánják felmutatni: a filozófia/retorika, a filozófia/esztétikapoeitika vitát, a *történeti (kulturális) antropológia*, az „új” esztétika, a *feminizmus*, a

gender studies, a *postcolonial studies* problémafelvetéseit, a *mitoszkatást*, a technomorf nyugati kultúra/kultúrák remítizálását, az idegenség, az autentikusság jelenségeit, a *mediatudomány* és a *kulturális emlékezet* problémáit, valamint a *európai etnológia* területeit.

A kultúratudományok németországi előretérése paradox, mégis jellemző módon a német egyetemek humántudományi tanszékeinek váltságára, az átszerveződés kényszerére vezethető vissza, másrészt egyfajta (inter)diszciplináris paradigmaváltás hátterében értelmezhető. A 60-as évekbeli ún. linguistic turnnel kezdődően, a strukturalizmus térhódításával, majd a 80-as évek posztstrukturalista, dekonstrukciós törekvései nyomán a hagyományosnak nevezhető filológiai, történeti hermeneutikai irányok háttérbe szorultak, és olyan elméleti és módszertani pluralizmus bontakozott ki, amely a kultúratudományi fordulat szempontjából döntő jelentőségű. A szerzők rámutatnak, hogy a kultúratudományok a felbomlott humántudományi homogenitás helyett nem kínálnak egy újabb transzcendentális egységet. A szerkezeti magyarázat a kultúra diszkurzusként értelmezéséből indul ki, és hangsúlyozza a diszkurzivitás eredendő széttartóságát (discursus = 'szétfutni, széttartani'). A kultúrát immár nem integrációs elvként kell érteni, hanem a szétágazás mechanizmusaként, amely egyszerre integrál és felhassít, összefog és szétválaszt.

A továbbiakban három lényeges kérdéskör mentén haladva, megpróbáljuk *feltérképezni* az eredendő széttartó, első olvasatban talán zavarba ejtően különböző szövegeket. 1. Az elsőként adódó szempont az írások nagy részében problémaként felmerülő ún. *spatial hermeneutics*, az időbeliséget térbeliségbe fordító hermeneutika elve, a köztesség térnyelve, a természet (Natur) vs. szellem (Geist), illetve természet vs. kultúra hagyományos oppozícióinak kultúratudományi köztisége, a topografikus (kulturális) emlékezet és a medialitás kérdései. Jellemző, hogy Alexander García Düttmann 1997-ben (tehát egy évvel e kötet után) megjelenő *Zwischen den Kulturen* című kötetében teoretikus szinten vizsgál olyan fogalmakat, mint például az *Anerkennung* (el-/felismerés), a *Zwischen* (közöttség) és a *Kultur(en)*, melyek a jelen kötet szövegeiben is meghatározóak. Úgy tűnik, mintha a

későbbi Düttmann-szöveg topografikusan ábrázolná, fel(ül)térképezné a korábbi kötet írásait. Düttmann szerint nem létezik a kultúra, csak kultúrák léteznek. A kultúra immanensen kultúrákötés, nem-egyként-létezés (Un-Eins-Sein), pluralitás. A felismerés közöttije, azaz az önefejtés, az átláthatatlanság pozíciója nem a természet, vs. kultúra filozófiai oppozíciójából származik, hiszen a természet nem más, mint a kultúra közöttijének neve, mely a kultúrát bizonytalanra, örökmozgóvá, önmagával nem eggyé teszi: a természet a kultúra eleve Másikja. *Doris Bachmann-Medick* posztkolonialitás-tanulmánya már címében jelzi a Düttmann felőli olvasat lehetőségét, hiszen kultúrák közötti szövegekről, a posztkolonialis térképen tett kirándulásról beszél. Tanulmányában az irodalom világtérképének elrajzolásaira reflektál, miközben a (topografikus-tropologikus) világirodalom-fogalom ismételt középpontba emelését hangsúlyozza. Feltevése, hogy az én és a Másik időbelisége, temporális utánisága, történeti hermeneutikája helyére a kulturális-lokális (újra)elhelyezés kerül, egyfajta térhermeneutika. A szerző Homi Bhabhá követve a térbeliesítés (Verräumlichung) kultúratudományi koncepciója nyomán beszél interkulturális hibriditásról, amelyben a szöveg megértése, az olvasás-interpretáció jelentése a kultúrák közti szakadékban, egy harmadik dimenzióban teremődik meg. *Jan-Dirk Müller, Aleida Assmann és Andreas Huyssen* tanulmányai a médiumok, a topografikus (kulturális) emlékezet problematikáját vizsgálják, a Haverkamp és Lachmann által már az 1992-es *Memoria*-kötetben felvetett kérdést viszik tovább, miszerint a kultúra mint szöveg lesz a memória (poszt)modern gyűjtőfogalma. A kötetbeli Assmann-írás példának okáért a szöveg-nyom-hulladék sorral írja le a kulturális médiumok, a kulturális emlékezet metamorfózisát. A reneszánsztól kezdődően a XVIII. századig a kép transzparenciájával, az élszóval, az idővel szemben felértékelődik az írott szöveg mint emlékezet, hiszen olyan materiális, immanens állandóság jellemzi, amely nem fixál, hanem újra és újra életre kelt (Bacon). Mindez Swiftnél már bizonytalanra válik, a XIX. századtól kezdődően pedig – s itt Assmann a Nietzsche megjelölt Thomas Carlyle-t idézi – a szöveg mint emlékezetmédium felértékelésével szem-

ben a hamis, szétszaggatott, elveszett, olvashatatlan palimpszesztus-múlt és a felejtés, a nyom fogalma kerül a középpontba. Assmann szerint a tudatos, digitális szöveg/írásméltékezéssel szemben a valódi kulturális (antropologikus) emlékezés a néma, közvetett nyomban érhető utol, amely – s ezt Pynchon szövegében véli fellelni – a szemébe, a posztmodern kultúratermészet köztes terébe vezet, amely a média szervezett amnéziavilágával szemben a kódolatlan antropológiai lét nyoma. *Huyssen* is az emlékezés topografikus kódoltságát hangsúlyozza, amikor az emlékmű, a monumentalitás és a memória kérdései foglalkoztatják. A nyilvános emlékezéssel szemben az elleplezés, a láthatatlanná tevés emlékezetét hangsúlyozza, és a wagneri Gesamtkunstwerk monumentalitását, illetve a Reichstag posztmodern elrejtését, becsomagolását vizsgálja.

2. A kötet tanulmányainak egy következő csoportja arra a kérdésre keresi a választ, miként lehetséges a filozófia, vs. poétika-esztétika, (rá)csodálkozás (Staunen), vs. nézés, pillantás (Sehen/Blick), el-/felismerés (An)-Erkennung), vs. tudás (Wissen), a szép (das Schöne) azaz a plasztikus (das Plastische), maradó (Dauer), klasszikus, vs. szétfolyó, impresszionisztikus, modern oppozíciók felold(ód)ása a tranzitorikusság (kulturális) esztétikájában, antropológiájában. *Renate Schlesier* szerint a humántudományi diszciplínák kultúratudományként való megújulása csak a filozófiai antropológiai paradigmáról való leválással, a filozófiai premisszákat megkérdőjelezésével történhet meg, amit ő a csodálkozás (Staunen)-kategória paradigmaváltásával lát végrehajthatónak. Schlesier kiinduló tételét, miszerint a csodálkozás nem a filozófia, hanem az antropológia kezdete, a platon *Theaitétosz*-dialógus újraolvasásával alapozza meg. Platon a dialógusban a filozófia genealogiáját a thaumezeinig (csodálkozás) vezeti vissza, mindezt azonban a gondolkodás és az abszolút nagyság, az állandóság (Dauer) összetartozásának, a hermeneutikai megértés kikapcsolásának példázataként teszi. Schlesier ezzel szemben Lévi Strauss, Geertz és Greenblatt kapcsán az (idegen kultúrára való rá)csodálkozás és a relativizálás, a saját kultúra Másikként létezése, a folytonos differencia kapcsolatát hangsúlyozza, amely a hermeneutikai interpretáció újabb perspektíváját nyithatja fel, s amelynek

prefigurációját Montaigne-nél véli felfedezni. 3. Végül a kötet harmadik, lényeges csoportját alkotó szövegek – miközben reflektálnak a fent már említett problémákra – elsősorban a kulturális autentikusság, az idegenség, az identitás kérdései mentén szerveződnek. Ulrich Raulff és Helmut Lethen tanulmányainak középpontjában egyaránt a barthes-i *Világoskaura* punctum-elve áll. Raulff egy Barthes-idézetet választ írása címéül, amely a foucault-i szerzőhalál, az éntelenítés utáni pozícióban, tehát a Selbst visszatérésével a biográfiát teszi meg a kísérleti írás egyik legfontosabb műfajává, mely biográfémákból, az emlékezés forgácsaiból épül fel. Barthes számára a biográfémák – amelyek mobilitásuk révén kívül állnak a sorson, és epikureus atomokként egy jövőbeli és hasonlóan feloldódásra ítélt testet érintenek – a punctum-elvnek megfelelően működnek: jelentéktelen részként szó szerint szemet szúrnak, felsértének, dinamikussá teszik az elmúló identitást. A barthes-i biográfia mentén Raulff Lytton Strachey és Gundolf, tágabban a George-kör biográfiai teóriáira is reflektál, amelyek az idő dimenziójának kikapcsolásával, a temporalitással szemben, plasztikus festményként vagy épp fotóként, a halotti maszk módusában íródnak. Klaus R. Scherpe Young, Celan, Lyotard és Lanzmann kapcsán az Auschwitz utáni gondolkodás, emlékezés lehetőségét vizsgálja az autentikusság kérdése mentén. Huyssenhez hasonlóan ő is úgy véli, hogy az emlékezést legfeljebb installációként, emlékmű helyett az erről való metonimikus beszédként, a reprezentáció-elv helyett a mimézis eredendő értelmeként, azaz megtestesülésként és traumaként érthetjük. Kizárólag a mimetikus visszacsatolás képes a kimondhatatlant autentikussá tenni, auratizálni, amely a tudást látássá, vízióvá teszi, így a befogadóban nem affirmatív azonosulást vagy elutasítást, hanem nézést (Sehen) vált ki, amely egyedül képes arra, hogy közvetlenül az emlékezéshez kapcsolódjon.

A kötetet lezáró utolsó írás, Dietrich Harth tanulmánya – melynek címe a kötet egészét átfogó cím variánsa – mintegy keretbe foglalja az előző írásokat. Az irodalmat, az írás, az olvasás tevékenységét mint kulturális tevékenységet vizsgálja, az irodalom mint betű szerintiség (littera) és a kultúra mint kultusz, emberközeliség elválaszthatatlanságát vallja, miközben a kultúratudományi paradigmaváltás terében kíván tájéko-

zódási pontokat kijelölni. Harth a kánon eredendően topografikus-metaforikus fogalmát, a hagyományos irodalmi kánon megszüntetését a megbontás-újjáépítés metafora segítségével helyezi a középpontba. A kánon a kultúra házának és egyes terméinek mint könyvtárnak a zsinórmértékét adja. A kánonalkotás ugyanakkor mint a biztonság megteremtése mindenkor kulturális krízisekhez kapcsolódik, így nem a kánon, hanem kánonok és ellenkánonok léteznek. Ennek megfelelően Harth tézise szerint az exkluzív kultúra, a kulturális kontinuitás sem létezik, csak kevert formák vannak. Szövegének középpontjában a kánon mellett az írásrendszer és az íráskultúra fogalmi párosa is megjelenik, az íráskultúrát egy más(od)ik rend kultúrájának tartja, amelynek a kultúratudomány is része. Harth fontos megállapítása, hogy ebből következően a modern antropológia éppúgy irodalmi, poétikai stratégiákkal dolgozik, mint a kultúra más tudományágai, a kultúra mint szövegek hálója megfejtsé tehát csak akkor történhet meg, ha a szöveghermeneutika modelljét egyfajta kulturális hermeneutika váltja fel.

SÁNDORFI EDINA

Hyper/text/theory. Ed by George P. Landow. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press 1994. 377.

A George P. Landow által szerkesztett *Hyper/Text/Theory* című könyv 11 tanulmányt tartalmaz a hipertextualitás elméletének és gyakorlati alkalmazásának kérdéseiről. A kötet három témakörének címe: *Nonlinearitás, A hipertextus politikája, Az új írás*.

Landow bevezető szövegében (*Mit tehet a kritikus? Kritikaelmélet a hipertextus korában*) a hipertextualitás fogalmának kialakulását párhuzamba hozza posztstrukturalista irodalomelméletek megjelenésével, és mindkettőt a nyomtatott könyvvel és a hierarchikus gondolkodásmóddal szemben kifejezett elégedetlenségből származtatja. A digitális technológiák meghatározó sajátosságát azok információhordozó képességében és az írás-olvasás újszerű tapasztalatában látja. A nyomtatott könyv hipertextualizálásában megkülönbözteti azokat a megközelí-

téseket, melyek pusztán a szöveg digitalizálására törekszenek és azokat, amelyek lényegében a szöveg jegyzetekkel kiegészített, kapcsolatokkal (linkekkel) ellátott, esetleg multimedialis feldolgozást tűzik ki célul. Landow szerint ezek az új technológiák képesek arra, hogy a szövegszerűségről vagy a szerzőségről kialakult fogalmaink megváltoztatására indítsanak bennünket. Ennek jelei a hipertextust olvasó kritikus munkájának nehézségei, melyek közül a legalapvetőbb, hogy a szöveg nem kötött, a teljes szöveg ismerete így lehetetlen. A kritikus csak szövegmintákkal tud dolgozni, és mivel aligha van esélye arra, hogy pontosan a befogadó által olvasott szöveget vizsgálja ő is, a legjobb, ha maga is hipertextusként adja közre reakcióit.

Espen J. Aarseth tanulmánya (*Nonlinearitás és irodalomelmélet*) a nonlinearis szövegek elméletével foglalkozik, melyeknek szerinte csupán al- esete a lineáris szöveg. A nonlinearis szöveg alapja a választás momentuma, az, ahogy az olvasó (felhasználó) dönt két lehetséges irány között a szöveg terében. Tekintve, hogy a hipertextus legfőbb sajátága a hálószerű szerkezet, a nonlinearitás az így közvetített információ alapvető jellemzője.

Gunnar Liestol filozófiai indíttatású szövege (*Wittgenstein, Genette és az olvasó narratívája a hipertextusban*) a hipertextus és a hipermedia három jellemző sajátosságát vizsgálja. Ezek az interaktivitás, mely lehetővé teszi a nonlinearis olvasatokat, a multimedialitás, mely a különböző módon kódolt információk integrálását jelenti és a kontextualitás, mely a navigáció segédeszköze. A nonlinearis olvasat a folyamatos választás kényszerét jelenti, melynek eredménye azonban egy lineáris narratíva lesz, igaz viszont, hogy ennek létrehozása nagyobb részben az olvasó feladata. A szerző retorikai terminusokkal (invenció, diszpozíció, elokució, akció, memória) írja le a nyomtatott szöveg és a hipertextus olvasásának különbségeit. Az olvasó narratívákat hoz létre a szerző által felajánlott lehetőségek között navigálva, miközben nem másokkal, hanem a komputer képernyőjével áll interakcióban. Az olvasás jellemző tapasztalata nem annyira a „hol is tartottam”, mint a „hogyan is jutottam ide és a „hol voltam már” kérdés. Az olvasás folyamatát vizsgálva a szerző kijelenti, hogy bár a hipertextus befogadása ugrásokon, választásokon ke-

resztül valósul meg, a nonlinearitás térbeli jegy, a lehetőségek közti választás pillanatában a térbeli dimenziót azonban fölváltja az időbeli, és így a nonlinearitást a sokszoros linearitás, mely a hipertextus igazi jellemzője.

Mireille Rosello tanulmánya (*Michel de Certeau „Wandersmannere” és Paul Auster hipertextuális detektíve*) két kérdést vizsgál: az olvasás és a technológia kapcsolatát, illetve, hogy mi módon írják és mozgatják magukat a testek a térben. Emellett érdekes meglátásokat fogalmaz meg akkor, amikor kifejti, a hipertextus nagyszerű eszköz az információk halmozására (például életrajzi adatok párhuzamos megjelenítésére, történelmi háttér áttekintésére), így azonban egy régi paradigma érdekében használjuk az új technológiát. Hasonlóan visszás az az elképzelés, hogy a hipertextusban adott linkek a kapcsolatok szabad és végtelen tárházát jelentik az olvasók számára, hiszen ugyancsak megerősíthetik azt a gondolkodásmódot, hogy csak az adott asszociációk az érdekesek, sőt, legitimek. A megoldás Rosello szerint az, hogy az olvasó vándornak tekinti magát, aki a saját olvasásának térképét készíti el akkor, amikor a hipertextus terében közlekedik.

J. Yellowlees Douglas tanulmánya (*„Hogy fejezem ezt be?” Befejezés és határozatlanság az interaktív narratívákban*) a befejezés szerepét tárgyalja a nyomtatott és a hipertextuális szövegekben. A szerző a nyomtatott szövegek és az interaktív narratívák olvasása közti alapvető különbségre hívja fel a figyelmet akkor, amikor rámutat, a hipertextus olvasásakor az olvasó saját maga is a narratíva írója, így a befejezés is az ő hatáskörébe tartozik.

Terence Harpold *Konklúziók* című tanulmánya Michael Joyce *Afternoon, a story* című hipertextuális narratíváját elemzi, és a szöveg olvasásához tartozó alapvető tapasztalatokként a folytonos választási kényszert, a bizonytalanságot, az elveszettség érzését említi, a hipertextus központi elemeként pedig a kapcsolatot (link) nevezi meg.

Charles Ess tanulmánya (*A politikai komputer: hipertextus, demokrácia és Habermas*) a digitális médiumok és a politika aspektusait tárgyalja, különös tekintettel az ilyen közlésformák „demokratizmusára”, melyet Habermas elméletének fogalomkészletével elemez. A *hipertextus politikája* című fejezetben szerepel még Martin E.

Rosenberg *Fizika és hipertextus: Felszabadítás és bonyolultság a művészetben és a pedagógiában* és Stuart Moulthrop *Rhizome és Rezisztancia: egy új kultúra hipertextusa és álmai* című tanulmánya.

David Kolb *Szókratész a labirintusban* című tanulmányának fő kérdése: lehetséges-e filozófia művelése hipertextus használatával, és ha igen, milyen filozófiát eredményezne ez a sajátos eszköz. Kolb szerint a hipertextust kifejezőmódként használó filozófia több tekintetben nagyon is alkalmas lenne a nem lineáris, „ugrándozó” gondolkodás kifejezésére, amennyiben a végső definíciók helyét átvennék a rekurzív érvelési rendszerek, a kapcsolatokra alapozó fejtegetések.

Gregory L. Ulmer *A Miranda figyelmeztetés: hiperretorikai kísérlet* című tanulmánya egy jogi metaforára épül, és esszészerűen írja le a hiperretorika fő jellemzőit.

George P. Landow szöveggyűjteményének 11 tanulmánya ad átfogó képet a digitális médiával és a hipertextus elméleteivel kapcsolatban az utóbbi években kibontakozott élénk párbeszédéről, és az elméletek gyakorlati alkalmazásait is bemutatja. Az irodalomelméleti problémákkal foglalkozó öt szöveg biztos fogalomhasználattal közelíti meg a hipertextuális irodalom kérdését.

MEDGYES TAMÁS

Bohemia et Hungaria. Tanulmányok a cseh–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Szerk. Berkes Tamás. Budapest, 1998. 98.

A kötet születésének apropóját az adta, hogy elbúcsúzott magyar nagyköveti posztjától Richard Pražák, a Cseh Köztársaság budapesti nagykövete. Ez alkalomból rendeztek konferenciát a Cseh Köztársaság budapesti nagykövetségének támogatásával itteni bohémisták és cseh hungarológusok részvételével 1998 májusában. E konferencia anyagának Berkes Tamás által szerkesztett változatát tartalmazza a gyűjtemény.

Pražák kitűnő hungarológus, a cseh–magyar irodalmi és művelődéstörténeti kapcsolatok történetének méltán elismert kutatója, aki brünni egyetemi katedróját cserélte fel négy évre a diplomáciai posztra. Ittléte pezsdítőleg hatott a

cseh–magyar tudományos kapcsolatokra, hiszen a komparatisták többször is találkozhattak, s hogy e találkozások igazán gyümölcsözőek voltak, annak bizonyítéka a jelen kötet is. Pražák professzor itteni működése azt a meggyőződést erősíti meg, hogy egy-egy tudományterület gazdagodása igen nagymértékben függ attól is, akad-e körében olyan alkotó személyiség, akinek „lehetőségei” (értsd: pozíciója és anyagi eszközei) is vannak ahhoz, hogy az adott tudományág művelőit megfelelő publikációs lehetőséghez segítse hozzá.

Egy-egy ilyen ünnepi alkalom persze mindig egy bizonyos pillanatképet rögzít: a kötet írásai számot adnak a cseh–magyar komparatistikai kutatások jelenlegi állapotáról is. S ez ma fölöttebb időszere, hiszen az utóbbi tíz esztendő történelmi változásai e tudományágot sem hagyták érintetlenül.

A 16, rövidebb-hosszabb terjedelmű írásról már csak tematikai sokféleségük miatt sem könnyű érdemben szólni. A módszertanilag két fő csoportba sorolható tanulmányok legtöbbször a komparatistika hagyományos ágához, a kapcsolattörténethez kötődik, s noha gyakorta érezzük úgy, hogy e tudományszaktól ma már kevés új eredmény várható, e kötet több írása rációfal erre.

A kapcsolattörténeti kutatások körébe tartozó írások közül korántsem csak az illendőség okán szólnunk elsőként R. Pražák tanulmányáról. Noha a szerző írásának a *Cseh–magyar kulturális és irodalmi kapcsolatok* szerény címet adta, átfogó igényű írásában végigtekint a cseh–magyar kapcsolatok szinte egész történetén, a kezdetektől a XX. század közepéig. Sőt, a problémák, a még kutatandó területek szinte teljes leltárát is kínálja. A professzor imponáló anyagismerettel s a rá jellemző kutatói alázattal ad ötleteket az egyes részkérdések, korszakok, témák későbbi kutatói számára.

Hogy listája mennyire teljes, azt a többi kapcsolattörténeti tanulmány igazolja: alig akad köztük olyan, amelynek témája ne szerepelne Pražák kutatási témaletárában. Színes és eleven Szörényi László *Balbinus és a magyarok* című, a régi cseh irodalom legnagyobb történetírójának magyar kapcsolatait vizsgáló tanulmánya. Érdekes a Comenius-tanítvány Johan Jakob Redinger svájci hagyatékának kutatási anyagából szemelgető Németh S. Katalin írása, amelyből a török-

ellenes és pápaságellenes európai összefogást szorgalmazó svájci prédikátor-tanító portréja mögül a XVII. századi diplomáciának eddig pontosan nem ismert részletére is fény derül. Deák Eszter egy erdélyi szász tudós, Born Ignác portréját rajzolja meg, aki a prágai Tudós Társaság alapítójaként szerzett nevet magának, s aki – sajnos nem bizonyíthatóan, csak valószínűsíthetően – Mozart *Varázsfuvolájának* Sarastrojához szolgálhatott mintaként. Antonín Mešťán a hatnyelvű prágai Loderecker-szótár magyar elemeit veszi górcső alá... A régebbi cseh és magyar kultúra korszakától az időben nagyot ugorva, Marcella Husová írása a századforduló cseh-magyar érintkezéseinek sajátosságait vizsgálja, Szabó Lilla *Kassák és a cseh avantgárd* kapcsolatát elemzi, Szarka László tanulmánya pedig a Sarlómozgalom fiataljainak a cseh kultúrával való találkozásáról szól. Legfontosabb tanulságának azt nevezi, hogy ez a nemzedék tette meg az első lépést a cseh-magyar kapcsolatrendszernek a kisállami Közép-Európában való újragondolására.

A kötet tanulmányainak másik csoportja elméleti igénnyel közelít tárgyaéhoz. Fried István tanulmánya arra ad példát, hogy egy kutatási téma „pozitivistá” megközelítésű elsődleges feldolgozásából (jelen esetben a Királyñudvari kéziratok magyar hatástörténetének vizsgálatából) hogyan születik a kutatás egy másik szintjén a cseh és a magyar romantika tipológiai sajátosságaira fényt vető tanulmány. Fried Mácha és Vörösmarty szembesítésével, illetve a romantikus történelmi regény (Jósika, Linda, illetve Gárdonyi és Jókai) cseh és magyar változataira utalva a nemzeti látószögű irodalomszemlélet másodlagos romantikájának jellegzetességeiről beszél, s összegzésében arra mutat rá, hogy e romantikának azért volt, lehetett ereje, hatása még a XIX. század végén is, mert „alkalmasnak bizonyult arra, hogy a nemzeti és a korai történeti tematika és a nemzetivé (de)formált mitologizmus kettősebből létrehozza azt a nemzeti irodalmat, amely az osztársadalmi elvárásokkal volt képes dialogizálni.” (47.)

Bojtár Endre tanulmánya egy cseh és egy magyar kézikönyv alapján az összehasonlító irodalomtudomány legújabb fejleményeit ismerteti-kommentálja. Írásából az derül ki, hogy a Fried István szerkesztette *Utak a komparatistikában*

című tanulmánykötet, illetve a Prágában megjelent, *Kontext–Překlad–Hranice* című, Anna Housková szerkesztette cseh kézikönyv tanulmányai könnyen közös nevezőre hozhatók. A hagyományos komparatistika célélvűsége és pozitivistá történetiségével ellenében a szaktudomány ma a recepcióesztétika és a hermeneutika ösztönzésére irányt váltott, s az összehasonlítás új kulcsfogalmait immár a szövegköziség és az irodalomköziség. Az első azt jelenti, hogy a komparatistának azt kell tekintetbe vennie: nem csak a korábbi szövegek hatnak a későbbiekre, hanem fordítva is, sőt a hatás és a jelentés egyidejű fogalmak. Az irodalomköziség fogalma, amely a szlovák Dionýz Durišintól ered, nem jelent mást, mint azt, hogy a különböző szövegek összefüggései különböző kontextusokba belehelyezve vizsgálhatók, illetve vizsgálandók. A Fried István által areálisnak nevezett kontextusokkal szemben Bojtár itt igazságot szolgáltat a marxista történelmi-társadalmi kontextusnak, ugyanolyan alkalmasnak tartván a kultúrák és az irodalmak összehasonlító vizsgálatában, mint bármely más kontextus.

Berkes Tamás a magyar bohemisztika elvi kérdéseiről értekező tanulmányában a szaktudományt kívánja új alapokra helyezni szigorúan tudományos szempontok alapján. Ennek előfeltétele a korábbi kutatások ideológiakritikai felülvizsgálata, hiszen az ötvenes években létrejött magyar bohemisztika a huszita marxizmus nacionalista színezetű kommunista múltértelmezését vette alapul, amely eltorzította a cseh műveltség valódi arányait. A ma bohemistájának nemcsak ezt a tereptisztító munkát kell elvégeznie, hanem szilárd elméleti háttértudással is rendelkeznie kell, s tisztában kell lennie az összehasonlító irodalomtudomány fogalmi rendszerével és módszertanával. A magyar bohemisztikai kutatások sajátos színezetét az adhatja, hogy a magyar szakember nem a környező országokban szokásos szlavisztikai nézőpontból vizsgálja tárgyát, hanem a nyelvektől független közép-európai kulturális kontextusban. A magyar bohemisztika másik két pillérét az egyes jelenségek párhuzamos és eltérő vonásait elemző tipológia és az egyes művek hermeneutikai-értékelő adaptációja lehetne.

Heé Veronika és Hankó B. Ludmilla egy magyarok számára készülő cseh irodalomtörténeti

kézikönyv szerzőpárosaként, módszertani problémákról értekeznek. Részben a műfajjal kapcsolatos általános problémákkal szembesülnek, részben – különösen a XX. századi fejezeteket jegyző Hankó B. Ludmillának – a cseh irodalom sajátosságaiából eredő kérdésekkel kell megbirkóznuk. Ilyen az ún. deutschböhmisch irodalom vagy a német nyelvű zsidó irodalom hovatartozásának kérdése vagy az az újabb keletű probléma, vajon a cseh irodalomhoz sorolhatóak-e, és ha igen, mennyiben, Vera Linhartová és Milan Kundera franciául írott munkái.

A tanulmányok harmadik csoportja a tipológia körébe sorolható. Kiss Gy. Csaba a közép-európai nemzeti mitológia egy összetevőjét, a haza szimbolikájának, az Ideallandschaftnak a megjelenését vizsgálja cseh és magyar romantikus művekben, s következtetése a két romantikus nemzetfogalom eltérő vonásaira mutat rá. Kiss Szemán Róbert a cseh és a magyar neoklasszikus irodalom párhuzamait vizsgálja. Szellemes és tanulságos, ahogyan Rákos Péter „Zsidó írők” cseh és magyar kontextusban című esszéjében e nem irodalmi szempontú megközelítés egyedül jogosult irodalomtörténeti értelmezését adja, nem hallgatva el a témával összefüggő számtalan, jogosan felvethető szempontot sem.

Összefoglalva: a karcsú kötet sok, megfontolásra érdemes, a további kutatást ösztönző kérdést vet fel.

BALOGH MAGDOLNA

Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen. Hrsg. von Andreas Brandtner–Werner Michler. Wien, Turia + Kant 1998. 415.

Huszonkét szerző, irodalomtörténész, történész, fordító, az osztrák és a szlovén szellemi élet ismert képviselői járják végig az osztrák-szlovén kapcsolatok útját a reformációtól a posztmodernig terjedő időszak problémáit fejtegetve. A tárgyköröket tekintve pedig a „szabályos” kapcsolattörténeti értekezésektől a történeti kontextus rajzán keresztül, a recepció változataig, az írói életművekből föltáruló „idegenség”- „másság” komponensek struktúráképző erejéig terjednek a témakörök, amelyek kifejtését hol

nagyon meggyőző-korszerű, hol kevésbé meggyőző előadásban kapjuk meg. Az osztrák-szlovén kapcsolatok kutatása nem pusztán azért tesz időszerűnek és gyümölcsözőnek, mivel az egy országban hajdan együttélt, keverten élő népek érintkezéseire, kulturális átszövődéseire kínálnak tanulságos példákat, hanem inkább azért, mert részint az „irodalmi fejlődési sorok” interferenciája érhető tetten látványosan, részint pedig olyan közös irodalmi/kulturális jelenségek buknak ki (mint például a kétnyelvűség, a kettős kulturáltság, illetőleg a politikai cselekvési formák kettős értelmezhetőségének beágyazottsága a nyelviség kérdésébe), amely a régió egészének viszonyait szemlélve modellértékűek lehetnek. Íppen ezért nem annyira az olyan típusú, messze nem érdektelen, de a megszokott utat járó írások ígérnek szellemi izgalmat, mint Cankar Bécsben vagy osztrák színművek szlovéniai bemutatói (hiszen ezek legfeljebb az anyag mennyiségét tekintve járulnak hozzá eddigi tudásunk bővüléséhez), hanem olyanok, mint Prešeren esztéta modernségbeli szétírásának megvilágítása a szlovén posztmodern teoretikusa, Marko Juvan által vagy Neva Šlibar dolgozata: *A saját föllelése az idegenben: tükörtörténetek és recepciók történetek*. A szlovén-osztrák kapcsolatok teljes historikumán keresztül vezet a kötet, így mindenképpen indokolt a közös történelem alaposabb tárgyalása az együttélés, a kapcsolatok alakulása szempontjából. Különösen fontos lehet a Jugoszlávia részévé vált szlovén területek németségének irredenta mozgalmairól szóló, eredeti (levéltári, egykorú dokumentumokra támaszkodó) anyag révén történő föltárása: mind a szlovén, mind az osztrák „nemzeti látószög”-től mentes átvilágítása. Nem kevésbé tanulságos a szlovén népdalok jeles fordítójának, Anastasius Grünnek politikai pályafutása, az nevezetesen, ahogy a kultúráközvetítés ifjú lelkesedésétől eljutott az érett nemzetpolitikus aulikus, antiszláv reprezentációjáig. Ilyen és ehhez kapcsolódó értekezések teszik egyértelművé, hogy a Habsburg Birodalomban sem a népek, sem a kultúrák együttélése messze nem idillikus, a nemzeti mozgalmakat megelőző szakaszokban sem volt az, ugyanakkor a kultúrák/irodalmak napi érintkezése, nemegyszer szimbiózisza erőteljesen meghatározta a maguk népegységét, sőt: népegyediségét kialakítani

törekvő nemzeti mozgalmak arculatát. A „mélystruktúrák”-ban a hasonlóságok, az átszövődések akaratlanul is megőrződtek, a hangzatos politikai akciók ellenében. Éppen ezért a kultúrának/irodalomnak hagyományozódott konzervatíván patriarchális „mechanizmusa” hiába törekedett az önelvűség és a teljességigényű autochtonitás változatlan folytatására, nem pusztán a történelmi változások, még csak nem is kizárólag az életformabeli átrendeződések következtében az irodalomról alkotott nézetek, az irodalom „nemzeti” státusa viszonylatában feltartóztathatatlanul törések keletkeztek, a folytathatóság és a megszakítotttság igénye konfliktushelyzetbe kerülve artikulálódott, s mind az osztrák, mind az ausztriai szlovén irodalom és irodalmi tudat elmozdulni látszott, és utóbb el is mozdult a holtpontra bizonyult helyzetből. Erről talán a legmeggyőzőbben a klagenfurti Johann Strutz írt az ausztriai szlovén irodalom önfelszabadítási útját demonstrálandó. A terjedelmes kötet mindegyik tanulmánya nemcsak önmagában fontos, a kötet egésze pedig a közép-európai regionális szintézishez megtett út egyik nagyon fontos állomásaként jellemezhető.

FRIED ISTVÁN

Susanne Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen. Hildesheim–Zürich–New York, Olms-Weidmann 1995.

Az irodalmi muzeológia helye az irodalmi mezőben meglehetősen bizonytalan. A legtöbb irodalomtudományi és irodalomelméleti összefoglaló tudomást sem vesz róla. Pedig az utóbbi évtizedben e muzeológiai ág rátalált legsajátabb kutatási területére: az irodalmi kultuszra. Ennek jelentőségét többek között épp az adja, hogy az irodalmi muzeológia e kutatások által egyenrangú partnerévé lehetett az irodalomtudomány különböző ágainak. A nálunk is egyre inkább megélnéülők kánonkutatások számára például megkerülhetetlen lesz az irodalmi kultusz kérdéseivel, illetve a kultusz kutatás tanulságaival való számvetés. Az irodalmi kiállításokról álta-

lában nem születnek kritikák, s nem hivatkoznak rájuk egy-egy alkotó vagy irodalmi jelenség körüli eszmecsereben sem. E helyzet megváltoztatásához adhat fogódzkodat Susanne Lange-Greve könyve. Nem előzmény nélküli munkáról van szó – meg kell csak nézni gazdag bibliográfiáját –, de kevés hasonló, elméleti összegzésre törekvő könyvvel találkozhatunk.

A könyv első fejezete az eddigi kiállítási koncepciókat elemzi és rámutat gyenge pontjaikra, elégedetlenségükre. A szerző különösen fontosnak tartja, hogy végre leszámoljunk azzal az elgondolással, hogy a múzeumi kiállítás szerepe a tanítás (die Ausstellung als Lernort). Egyrészt más médiumok sokkal inkább alkalmasak az ismeretek átadására. S ha a múzeumok továbbra is ehhez a funkcióhoz ragaszkodnak, akkor eleve kétséges a jövőjük, hisz a többi információátadást végző intézménnyel (iskola, könyvtár stb.) való összehasonlításban létük szinte automatikusan kérdőjeleződik meg. Másrészt a didaktikus célzatú kiállítások általában jelentős mértékben csökkentik a látogatók aktivitását, hisz a kiállítás anyaga számukra mint elsajátítandó ismeret jelenik meg, s ezzel eleve korlátozódik a tárgyak individuális észlelésének és az egyéni jelentésadásnak a lehetősége. A szokványos irodalmi kiállítások ugyanis egy meglehetősen sematikus kommunikáció-elméleti modellre épülnek, amely a jelentést üzenetként értelmezi és azt feltételezi, hogy a feladó és a fogadó kódja azonos. Susanne Lange-Greve kulturális értékértelmezése számos szociológiai (Bourdieu), filozófiai (Foucault), hermeneutikai (Ricoeur, Gadamer), művészetelméleti (Gombrich, Danto) vizsgálódás közös tanulságával találkozik. Eszerint kulturális értékről elsősorban ott beszélhetünk, ahol – Foucault kifejezésével szólva – az egyéni jelentésadás gesztusa is szerepet kap. Álláspontját még a németországi és az amerikai pszichológiai megfigyelésekből és a múzeumlátogatók vizsgálatából adódó következtetésekkel is alátámasztja. Elgondolása többoldalú elméleti beágyazottságát bizonyítja az is, hogy a tárgyak kiállítását minden emberi kommunikációra jellemző tárgyiasítás (Vergegenständlichungszwang) egyik eseteként fogja fel. Vagyis csak a külsővé tett, tárgyiasított élmény, gondolat, vagy stb. érthető meg, válhat az emberi tapasztalat részévé. Ennek tudatosítása után Susanne Lange-

Greve könyvében a *múzeum az emberi és az egyéni élet jelentésének megfejtésére, a sémák elfogadásával szemben egyéni jelentések adására ösztönző intézményként értelmeződik*, s ezt az ösztönzést a kiállítás közvetíti a látogatók felé.

Mindezeket két kiállítási elgondolás szembeállításával teszi világossá. Egyiket a kiállítás-perspektívát érvényesítő kiállítási koncepciónak nevezi (Ausstellungsperspektive), amikor a hatásért csak a kiállítás rendezője, a kiállítási koncepció vagy a kiállított tárgyak a felelősek. Alapjaiban ez határozza meg a mai kiállítási gyakorlatot. A másikat a látogató perspektíváját előtérbe állító, a látogató aktivitására számító és a hatás tervezhetőségének problematikuságát szem előtt tartó kiállítási módnak tartja (Besucherperspektive), amikor is úgy állítják ki a tárgyakat, hogy azok *szemantikai nyitottsága* és ezáltal az *individuális érzékelés és értelmezés* a hangsúlyosak.

E koncepcionális keretek között tárgyalja a szerző az irodalmi kiállítások által felvetődő kérdéseket: az irodalom kiállíthatósága, a tárgyak fajtái (relikviák, dokumentumok, reprezentánsook), felhasználásuk módja (a relikvia magában, illusztráció, enteriőr), a kiállításformák (galériaforma, emlékhely, múzeum) és a mindezekkel összefüggő különböző látogatói magatartások.

Susanne Lange-Greve a jelölők és a jelentés differenciájából, illetve ennek következményeiből, a jelentés rögzíthetlenségéből és a sokjelentésűségből indul ki. Szerinte az eddigi kiállítási gyakorlat ezeket nem vette kellően figyelembe, és a jelölőket egy meghatározott jelentéshez kötötte passzivitásra, az irodalommal ellentétes befogadói magatartásra kényszerítve így a látogatót. Holott épp a kiállítási tárgyak és a kiállítás jelszerűsége ad esélyt arra, hogy az irodalmi kiállítások növeljék hatásukat, és megtalálják saját helyüket az irodalmi kommunikáció rendszerében. Az ugyan igaz, hogy a kiállítás elbeszélés, hisz csak így nyerhetnek jelentést a kiállítási tárgyak, de az is igaz, hogy ennek az elbeszélésnek nem egy jelentése van. A szerző művészi tevékenységnek tekinti a kiállítások készítését, s ennek következtében művészi alkotásnak magukat a kiállításokat. Ennek alapján állítja szembe az irodalmat bemutató kiállításokat (Literaturausstellung) az *irodalmi kiállítások*kal (literarische Ausstellung). Míg az előbbi az

irodalom anyagi hordozóit és körülményeit mutatja be, s ezek eredetiségét, illetve hitelességét hangsúlyozza, addig az utóbbi magának az *irodalomságnak a kiállításra tesz kísérletet*. Ekkor az irodalom nem illusztrációként jelenik meg, hanem maga az *esztétikai hatáspotenciál által létező irodalom a főszereplő*. Így az irodalmi kiállítás lényegében nem más, mint interpretáció, olvasási mód és irodalomkritika, s az olvasáshoz, a színházi előadásokhoz, az irodalomról való beszélgetéshez vagy épp a tudományos igényű eszmecserekhöz lesz hasonló. Vagyis az irodalmi kiállítás valódi hermeneutikai történés, oda-vissza kérdés-felelet-játék, ahol a tárgyak és a látogató igényei egyaránt fontosak lesznek. Susanne Lange-Greve szerint minél gazdagabb a jelölők (tárgyak) játéka, minél sokrétebb a jelöltek és a jelentettek viszonya, annál intenzívebb és tartósabb a látogató érdeklődése és jelentőséadó tevékenysége.

Az ilyen kiállítások hozadéka nemcsak az, hogy valódi étellel töltik meg a múzeumot, hanem az is, hogy az irodalmi kiállítás, sőt az irodalmi muzeológia a *legsajátabb* helyét találhatja meg az irodalmi kommunikáció rendszerében. Nem lexikonokat és (tan-, ismeretterjesztő-, tudományos) könyveket helyettesít többé, hanem mással nem pótolható kulturális-irodalmi jelenység lesz.

A szerző nem marad meg az elméletnél, hanem próbára is teszi elgondolását. Külön fejezetet szentel a wofenbütteli Lessing-ház, a fallerslebeni Bettine von Arnim- és Hoffman-kiállítás és a marbachi Schiller-kiállítás elemzésének és alapos összehasonlításának. Az egyik esetben az érzelmek felkeltését célzó bemutatás, a másik esetben az illusztráló-inszenező kiállítási mód, a harmadik esetben pedig a szövegek argumentatív szerepe kerül az elemzés középpontjába.

A könyv utolsó fejezetének címettjei a múzeumi szakemberek mellett a kultúrpolitikusok. Susanne Lange-Greve saját és mások kutatási eredményei alapján elemzi a múzeumok gazdasági összefüggéseit. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a múzeumokra fordított költségek látszólag nem térülnek meg; s a belépők és a kiadványok eladásából befolyt pénzek is csak töredékét fedezik e kulturális intézmények fenntartásának. De közvetett módon mégiscsak anyagi értéket is termelnek. Igaz, ez nem a múzeumi

pénztárakban jelentkezik, hanem a különböző szolgáltatók, kiskereskedők és az éttermek bevételeiben. Ezek által azonban a fenntartóknak is nőnek a bevételeik. A könyv e fejzetének üzenete kétirányú: egyrészt tudatosítja a múzeumok munkatársaiban, hogy gazdasági értékeket is teremtenek, másrészt felhívja a politikai-gazdasági vezetők figyelmét arra, hogy érdemes a kulturális eseményekbe és intézményekbe invesztálniuk.

Végül hadd utaljak a könyv egy hiányosságára. Susanne Lange-Greve nem számol eléggé azzal, hogy az irodalmi kiállítást eredete az irodalmi kultuszhoz köti, s ez a kötődés még ma is eleven hatóerő. Érdemes lett volna ezzel is számot vetnie, mert akkor az általa felvetett kiállítási koncepció határai is világosabbak lettek volna.

LAKNER LAJOS

Minnesang. A középkori német világi líra gyöngyszemei. Összeállította Lőkös Péter. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó 1998. 140. (Eötvös Klasszikusok, 16.)

A középkori német Minnesang magyar nyelvű műfordításainak antológiája révén az Eötvös Kiadó régi hiányt pótol, mivel a korábban kiadott hasonló célú szöveggyűjtemények mára már részben elavultak (BALOGH KÁROLY: *Lovagköltők.* 1935.), részben hozzáférhetetlenek lettek (LATOR LÁSZLÓ: *Énekelj aranymadár.* 1960.), s ezen túl is a középkori európai irodalom iránt újabban megnövekedett érdeklődés messzemenően indokolta tette a sajátos árnyalatot képviselő német lírai anyag közreadását.

Lőkös Péter válogatása szembetűnően arra törekedett, hogy minél szélesebb spektrumát mutassa be a német lovagi költészetnek. A korai, ismeretlen szerzőktől származó darabok után 28 lovagköltő szövegeit adja közre, többnyire a klasszikussá vált műfordításokban. Így egybe gyűjtve meglepően impozáns a magyar átültetésre vállalkozó költők névsora, többek között Babits Mihály, Illyés Gyula, Jékely Zoltán, Keresztúry Dezső, Nemes Nagy Ágnes, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor fordított minnedalokat magyarra (több helyütt alighanem még emelve is a művészi értéket). De új átkölté-

seket is tartalmaz a kötet, Győrei Zsolt és Mohácsi Árpád munkái itt jelennek meg első ízben, munkáik sikerrel járulnak hozzá a német középkori líra értékeinek magyarországi megismertetéséhez.

Az antológia (nagyjából kronológikusan) a Minnesang fejlődéstörténeti rendjét követi. Először a XII. századi bajor-osztrák terület költészetét *Donauländischer Minnesang*) mutatja be, ebből a csoportból a Kürenbergi és Dietmar von Aist emelkedik ki, noha ők még nem voltak magasabb képzettségű költők, s nem is hivatás szerűen verseltek. Az 1170–1180 körül kezdődő romanizáció során azután átvette a német lovagi költészet is a provanszál–francia formakincset, ezzel új virágkora kezdődött meg, főként a Stauf királyi udvarban, Barbarossa Frigyes idején, a XII. század végén. Ennek a korszaknak legjelentősebb képviselője, Friedrich von Hausen 9 szöveggel szerepel az antológiában, indokoltan, mivel a korra oly erősen jellemző *Frauendienst* koncepciója az ő poézisében teljesedik ki. Természetesen a legtöbb szöveg (32.) a Minnesang virágkorának klasszikusától, Walter von der Vogelweidétől található a kötetben, lírája műfordítóink egész sorát meghihlette. A sort a kései Minnesang képviselőjének, Oswald von Wolkensteinnek négy verse zárja, a meglehetősen harsány hangú XV. századi világotagazó lovag költészetével valóban véget is ért a középkori német irodalom egy fontos szakasza.

A kötethez Lőkös Péter tömör, de alapos és adatgazdag bevezető tanulmányt írt, ebből áttekintést kapunk a Minnesang fejlődésének korszakairól, a provanszál hatás eredményeiről, a német lovagi líra eszmevilágáról és formakincséről, az ilyen jellegű költészet helyéről a német nyelvterület udvari kultúrájában. Utal a tanulmány azokra a vitákra is, amelyek a kutatók között folynak a Minnesang létmódját illetően. Fogas kérdés ugyanis, hogyan terjedt ez a poézis, milyen mértékben írták le a szerzők szövegeiket, mennyiben támaszkodtak az oralításra a hagyományozódásban, s mi volt az oka a sok szövegváltozatnak. A kérdést az is bonyolítja, hogy nemcsak a szövegek használói, memorizálói változtattak rajtuk, hanem – miként Lőkös Péter utal rá – maguk a szerzők is „dalaikat nem mindig ugyanabban a szövegváltozatban adták elő, változtattak, javítottak rajta” (14.). Ez a tény is

magyarázza, hogy a német textológia különösen nagy figyelmet fordít a Minnesang textusainak kritikái kiadására, a szövegvariánsok feltérképezésére, a fennmaradt autentikus szövegek annál inkább fontosak, mivel tudjuk, hogy előadásuk során állandóan alakultak.

A kötet összességében igen jó áttekintést ad a német líra korai értékeiről, újból hozzáférhetővé teszi a magyar átköltéseket, legfeljebb egy tájékoztató jellegű, válogatott bibliográfia járulhatott volna még hozzá információs értékének növeléséhez. Minthogy nemrég a franciaországi trubadúrköltészetről is monográfia jelent meg (SZABICS IMRE: *A trubadúrok költészete*. 1995.), megvan a lehetőség arra, hogy a korszakot tanulmányozó magyar olvasók előtt a német és a francia lovagi irodalom összefüggései világosan kirajzolódjanak, és e sajátos kultúra formavilágának értékei az eddigieknél mélyebben tudatosodjanak.

BITSKEY ISTVÁN

Enzyklopädien frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung. Hrsg. Franz M. Eybl–Wolfgang Hams–Hans-Henrik Krummacher–Werner Welzig. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1995.

A könyv azon előadások átdolgozott változatait tartalmazza, melyek Bécsben 1992. október 21. és 23. között hangzottak el az „Enzyklopädien der frühen Neuzeit” címmel megrendezett szimpóziumon. A recenzens tehát változatos anyagban válogatva emel ki néhány szerzőt, akinek munkáján át bemutatathónak véli a kiadvány legfőbb értékeit. Az olvasás során meggyőződhetünk arról, hogy mennyire megváltozott a történelem során az enciklopédia fogalma és szerkezete.

Wilhelm Schmidt-Biggemann bevezető tanulmányában arra az enciklopédia-hagyományra mutat rá, amelynek filozófiai-teológiai hátterét a keresztény középkorban az tette lehetővé, hogy világ- és történelemszemléletében a teremtés állt a középpontban, és nem a megváltás.

Az innataelmélet hagyományát a következőképpen vázolja: Augustinus mindenekelőtt a *De trinitate* című munkájában ír a velünk született isteni ideákról. Dionysios Areopagita Isten predikátumait határozta meg, Avicenna pedig a

gondolatoknak az intellektusban levő kompozibilitását definiálta. Raimundus Lullus ugyanígy abból indult ki, hogy az elmében megtalálható bizonyos predikátumok és ez általuk definiálható. Mivel azonban minden elme a teremtő Istentől származik, azok a fogalmak, amelyeket feltétlenül gondolnunk kell, egyzersmind Isten predikátumai is. Ezzel megteremtí a lehetőségét annak, hogy a fogalmakról és a dolgokról azt képzeljük, hogy azoknak megvan a természetes helyük a teremtésben. Ennek megfelelően ezekben a korai enciklopédiatervezetekben nem az abc-sorrend, hanem a dolgok „természetes, Istentől származó rendje” szervezi a tudás rendjét. Ennek a teológiai-filozófiai háttérnek a felbomlása által vált lehetővé az a praxisorientált könyv(folyam), melynek ugyan nem első képviselője, de „prototípusa” a d’Alambert és Diderot által szerkesztett, 17 kötetből álló *Encyclopédie*.

Dolgozatában Ulrich G. Leinsle éppen arra kérdez rá, hogy milyen rendszerek alapozták meg a koraujkori német területen írt enciklopédiákat és filozófiai munkákat, amennyiben azokban a filozófia mint különböző diszciplínák enciklopédiája szerepel. Elsőként Clemens Timpler *Technologica* című művét vizsgálja, melyben az egyes tudományok számára a metafizika jelöli ki a vizsgálandó tárgyakat.

Ezek után Johann Heinrich Alstednek a különböző műveiben folyton változó felfogásával foglalkozik. A *Systema mnemonica minus* (1610.) című munkájában a metafizika csak egy a felsorolt 23 tudomány közt, ebben a lullista műben (vö. R. Lullus) mindennél fontosabb azonban a mnemonica mint „pszichológiai alpművészet”. A *Systema mnemonica maius*ban (1610.) az archeologia a princípiumok tanaként már megelőzi a metafizikát.

1612-ben (*Philosophia digne restituta*) archeologia és technologia vannak az élen, ezek alapozzák meg a filozófiát mint enciklopédiát. A technologia osztja fel az egyes tudományokat, de az enciklopédia általános alapelvei az archeológiára tartoznak. Az emberi szubjektum felől pedig a hexilogia – mint a habitusról szóló tan – és a canonica – mint a tanulmányok és intézményeinek metodikája – járnak a metafizika előtt. Ezek Bartholomäus Keckermann felosztása szerint mint „praecognita”, azaz ismeret- és tudomány-

elméleti tudományok, megelőzik az enciklopédiát, sőt, a metafizikát is. Az eztán következő elméleti tudományok közt az első hely a metafizikáé marad, hiszen ez az egyetlen „sapientia”.

Ez változik meg az 1620-ban kiadott *Cursus Philosophici Encyclopaedia* című munkában, itt ugyanis a metafizika már nem is sapientia, és ezáltal Alsted lullizmusának minden teológiai-filozófiai implikációja elmarad – utal Leinsle itt Schmidt-Biggemann *Topica universalis* című könyvének egy gondolatmenetére (125–131.). Ugyanítt a canonica kifejezés helyett már a didactica áll. Az ebben a műben kifejtetteknek felel meg a *Triumphus Bibliorum Sacrorum* (1625.) felosztása is.

Az 1630-as *Encyclopaedia septem tomis distincta*ban már a hexilogia teológiailag megalapozott ismeretelméleti pszichológiaként az első tudományág, és az archeologia nem a dolgok, hanem a tudományok ismeretelméletével és létmódjával foglalkozik. Bár a metafizika a legfőbb princípiumok, valamint az ezekből levezetett következtetések habitusaként (itt kb. forma) mint sapientia jelenik meg és önmagáról azt állítja, hogy ő az abszolút tudomány, az archeologia fenti értelem-ben történő definiálása ennek ellentmond.

Abraham Calovnál a *Tractus novus de methodo-ban* (1632.) is megváltoznak a súlypontok és az elnevezések: nála a gnostologia az általános ismeretelmélet, a noologia az egyes tudományok princípiumtana, míg az „istení” metafizika az egyes tudományokhoz csak azok tárgyait rendel.

Johann Heinrich Bisterfeld – Alsted lányának férje – 1652-ben megjelent *Philosophiae primae Seminariūm*ban a metafizika feladata a dolgok és a tudományok, főként a dolgok és a megismerés rnotiones communes alapján kimutatható harmóniájának, parallelitásának bizonyítása.

Johann Amos Comeniusnál a metafizika – valószínűleg Descartes hatására – az általános képzetek, az ösztönök és az emberi képességek tudománya lesz, vagyis az emberi léleké. Az 1661-ben elkészült és 1681-ben megjelent *Janua rerum*ban a velünk született ideák kapuja a metafizika, ezáltal az universalis eruditioé, majd csak eztán a dolgoké. Sőt, nemcsak a már létező, de a lehetséges világoké is.

A megismerés matematizálásának fordulatát Leinsle az általa legutoljára tárgyalt Erhard Wei-

gelnél – Leibniz jénei tanára – találta meg. Ő a *Corpus Pansophici Pantologiában* (1673.) a megismerésnek két fokát feltételezi: cognitio denominativa és cognitio aestimativa. Az első segítségével beazonosíthatunk valamit, a másodikkal felismerhető lesz a mennyiség és a minőség is. Csak a matematikai szemléletet tartja tudományosnak, és szerinte szemléletők így a metafizikai tárgyai is.

Ez a két felvázolt tanulmány tehát az enciklopédiákat és az ún. enciklopédikus műveltséget filozófiatörténeti szempontból vizsgálja.

Franz M. Eybl tanulmánya egy másik területet, a Bibliához kapcsolódó enciklopédiákat elemzi. Ezeket is főleg felekezeti szempontból, valamint a könyvnyomtatásnak a kialakulásukra és megváltozásukra gyakorolt hatását tartva szemlélte.

Egy minél pontosabb bibliaenciklopédia első feltétele az, hogy egyértelműek lehessenek az utalások. Eybl a versek számozását a könyvnyomtatás egyik hozadékának tekinti, korábban bonyolultabb utalási rendszer volt. Tanulmánya szerint egy lexikográfus, Robert Estiebnne (Robertus Stephanus) volt az, aki 1641-ben az első olyan protestáns *Bibliát* kiadta, amelyben nem a hosszabb, illetve rövidebb bekezdések voltak 7 vagy 4 egyenlő részre felosztva és az abc első betűivel ellátva, hanem az egyes mondatok élén már számok álltak. Katolikus részről a számozás fordulata a *Vulgata tridentini* kiadásával (1592.) vált alapvetővé. A korabeli tudósok a tanulmány írója szerint az új bibliaenciklopédiákkal három időszerű kérdésre adtak választ: 1. a felekezetek létrejöttével a bibliaexegézisben új kérdések vetődtek fel (a régebbi konkordanciákban alkalmazott res és verba közi kapcsolat vizsgálatának módszere is elégtelennek bizonyult), 2. a prédikációs és hittani célok miatt hallgatóknak és az egyház képviselőjének egyaránt használnia kellett, 3. a tudás növekedésének hirtelen felgyorsulása új rendszerek kitalálását követelte. Eybl a korabeli anyagot az ezekre a kérdésekre adott különféle válaszokként mutatja be tanulmányában.

Azt a problémát, hogy egyes tudósok miképp birkóztak meg a tudás felhalmozódásának problémájával, Christoph Meinel vizsgálja. Tanulmányában Joachim Jungius módszeréből indul ki, akin keresztül a kor jegyzetelési technikáit és a

jegyzetek rendezési módját mutatja be. A jegyzetelés technikájának kutatása betekintést nyújt abba, a már-már heroikus küzdelemben, amit a kevés papírral rendelkező kor tudósai folytattak a felhalmozódó, megőrzendő információkkal, melyeknek ráadásul állandóan készenlétben kellett állni. Ugyanúgy, mint az enciklopédiák egyes adatait, a jegyzetek információit is olyan rendszerbe kellett szedni, amelyből könnyű bármit előkeresni. Olyan rendszert kellett létrehozni, amely akár állandóan bővítte is átláthatóvá tette a barokk tudós celtjeit. Ebből a célból jöttek létre például a vízszintesen csikokra vágott papírokból utólag összeállított, egyedi készítésű „könyvek” (CONRAD GESNER: *Bibliotheca universalis*. 1545.), a „cettlilada”, melyet Georg Philipp Harsdörffer ajánl a *Mathematische und philosophische Erquickstunden* 3. részében (1653.), a kartoték-rendszerek – a sor egészen Leibniz jegyzetszékéig folytatható. A szerző felhívja a figyelmet Giulio Camillo memóriaszínháza és a jegyzetrendezési technikák közti hasonlóságra is.

Uwe Ruberg az enciklopédikus szövegek narratív integrációjáról ír a *Fausbuch* (1587.) kapcsán. E tanulmányból, melyben Ruberg az enciklopédikus hagyomány (*Lucidaris*, SCHEDEL: *Weltchronik*) irodalmi feldolgozásának egy fajtáját mutatja be, megtudhatjuk azt is, hogy Faust világgörülű útján talán azért nem jár Amerikában, mert szerzője ahhoz az ókori és bibliai-keresztény hagyományhoz ragaszkodik, mely szerint a világ három részből áll (az *Őszövetség*ben Noé három fia: Szem, Ham és Jáfet népesítették be a földet a vízözön után).

Ugyanennek a tanulmánynak az elején olvashatunk korabeli enciklopédiakarikatúrákról is, például Johann Fischart művéről – Rabelais német fordítója –, melynek címe: *Catalogus catalogorum perpetuo durabilis. Das ist: Ein ewigwewende / Gordianischer / Pergamenischer und Tiranonischer Bibliotheken gleichwichtige und richtige verzeichnuß und registratur ...* 1590. Ennek a karikatúrának a megemlézése azért is fontos, hogy megtudhassuk: a tudást és az információgazdagságot nem csak fausti komolysággal kezelték.

Claudia Albert a d’Alambert és Diderot szerkesztette *Encyclopédie* kapcsán a rendszerezés metafizikai kényszerének teljes hiánya után az enciklopédia sajátos hibáinak tárgyalásába kezd.

Ezek: az alfabetikus utalási rendszer gyakorlati célokat szolgált volna, de sokszor nem található meg a hivatkozott hely, tehát ezért nem nevezhető teljesnek; a leírások és a rajzok sokszor nem használhatók fel semmire sem, ezt Albert a szövésszék példájával illusztrálja. A hibákra már többen felfigyeltek, de ezeket a cenzúra kijátszásának szándékával magyarálták. – Claudia Albert ennél izgalmasabb sejtéssel bír: Starobinski idézése után – aki a színházhoz hasonlítja ezt az enciklopédiát (*Remarques*, 288.) – a szinte teljesen önkényes szöveginszenírozás módszerét véli itt felfedezni. (A szimpózium jegyzőkönyve szerint ezek a megjegyzések nagy vitát váltottak ki.)

BALOGH ENDRE

Peter Burke: *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione’s Cortegiano*. Cambridge, Polity Press 1995. 210.

A XVI. századi olasz reneszánsz udvari kultúrájának legismertebb és legnagyobb hatást kiváltó könyve Baldassare Castiglione *Udvari ember* című értekezése Peter Burke számára is az egyik legkedvesebb olvasmány, amelynek történetét, utóéletét, fordításait, utánpótlóit, kritizálóit és újjáélesztőit idézi fel a *The Fortunes of the Courtier*. A könyv a XVI. századtól a XVIII. század végéig terjedő időszakot nyolc nagy tartalmi egység keretében tárgyalja. Először eszméletörténeti áttekintést kapunk, amelyben Burke arra keresi a választ, hogy a különféle etikai, társadalmi és ízlésbeli értékrendszerek milyen egymásraépüléséből és -hatásából született meg Castiglione könyve. Nyilvánvaló, hogy a középkor végére az önmagukban sem monolitikus, klasszikus viselkedési szabályok a századok során többszörösen rekonstruálódtak a különböző társadalmi csoportok céljának megfelelően. A város-csatamező-udvar egymást követő eszmei-szellemi hozadéka, azaz az antik civilitas/urbanitas, a kora középkorban fénykorát élő lovagság és a reneszánsz korban kiteljesedő udvar intézménye érlelték azt az (Elias szavaival) „civilizációs folyamatot”, amely az *Udvari ember* kategóriáiban végig jelen van. Burke számára is nélkülözhetetlen az „előélet” felvázolása ahhoz, hogy a mű utóéletével és hatásával foglalkozzon.

Miből is jött létre Castiglione könyve, milyen körülmények segítették elő és igényelték az etika és az etikett összekapcsolásával való foglalkozást? Ebből a kérdéskörből született az Értékrendszerek története címet viselő alfejezet, amely Arisztotelész, Xenophon, Cicero, Seneca, Quintilianus, Ovidius idevágó műveinek, továbbá a keresztény bölcselet és a középkori lovagideál rövid áttekintésével jut el ahhoz a megállapításhoz, hogy Castiglione könyve valóban egy többszáz, sőt ezeréves hagyomány kiteljesedése. Sőt, mint Burke könyvének címe is sugallja: a későbbi évszázadok etikettrendszere is erre épül.

A második fejezet a dialógus műfaji kérdéseit vizsgálja, Castiglione életrajzából hoz érdekes adalékokat, majd a szöveg sajátos tartalmi bemutatása következik. Mivel az *Udvari ember* itáliai elterjedéséről jelentős irodalom áll rendelkezésünkre, Burke a száraz irodalomtörténeti tényeket a mindenkori (jobbára velencei) kiadók ízlésének, a szerkesztők újításainak, kénye-kedvének kitett értekezés könyvkiadási, nyomdai érdekességeivel fűszerezi. Arra is kapunk példát, hogy a castiglionei terminológia (a „sprezzatura” vagy a „grazia”) más szerzőknél, sőt más műfajokban is teret nyert és követendő mintává vált. Az értekezés XVI. századi külföldi ismertsége és elismertsége Itáliában elért hírnevével volt egyenértékű, olasz nyelven, illetve fordítások révén való elterjedésével kapcsolatban Burke számos, részben már korábban ismert filológiai pontosságú információ mellett érdekes és szórakoztató mikroinformációt is elénk tár. Éppen a fordítások elemzése teszi lehetővé a szerző számára, hogy az *Udvari ember* egyfajta, a fordításokból adódó fogalmi (olykor tartalmi) „átírásával” is foglalkozzon. Mivel a spanyol és a francia nyelvnek az olasszal való hasonlósága miatt a fordítás problémái kevésbé szembeötlőek, a legáltalánosabb nehézségeket felmutató angol verziót tekinti Burke kiindulópontnak – különösen a castiglionei kategóriák tekintetében. A „cortegiana” kifejezés angol fordítása például a korabeli átültetést egy új szó képzésére ösztönözte: mivel a „cortesya” kifejezés már a XIII. század óta használatos volt, másrészt a „courtliness” vagy a „courtship” szavak sem voltak alkalmasak, végső megoldásként a „courtiership” került a fordításba. A castiglionei „sprezzatura”

kategóriája a szerző által kitalált új fogalom volt, ily módon a fordítások során ez csak tovább bonyolította a kérdést. Ilyen és hasonló problémák nemcsak nyelvileg érdekesek, de a különböző történelmi, társadalmi viszonyokba is bepillantást engednek.

Burke könyvének ötödik fejezete a Castiglione-epigonokkal foglalkozik. Meggyőző érvelést olvashatunk mindenekelőtt az imitáció kérdéséről, hiszen ahogy az *Udvari ember* is szól az ún. kreatív imitációról, Burke számára is nyilvánvaló, hogy az utánzás kérdése sokkal bonyolultabb annál, mint ahogy az első pillanatban látszik. Egyrésztől ugyanis fennáll a veszély, hogy mindenhol Castiglionét keressük, ahol csak az udvar/udvari ember/udvariasság téma felmerül, másrészt, fordított esetben, csak azt tekintjük imitációnak, ahol nevén nevezik Castiglionét vagy művét. A számos pro és contra példa után Burke négy könyvet ismertet, amelyek különböző kultúrákhoz (francia, spanyol, lengyel, portugál) és korokhoz (1561–1630) tartoznak, és amelyeken keresztül a kreatív imitáció bizonyítható.

Természetes, ahogy a kritika figyelme sem kerülte el Castiglione művét, úgy Burke-t sem, vajon az *Udvari ember* itáliai recepcióját mennyire befolyásolta az ellenreformáció szellemisége: elsősorban az egyik legnagyobb korabeli kiadó, a velencei Gioliti tevékenységén keresztül követi nyomon a „megtisztított” *Udvari ember* sorsát. A kritikához kapcsolódik, bár csak áttételesen, az udvarellenesség néhány XVI. századi megnyilvánulása is. A Burke által idézett Aretio Cortigianaja ugyan jellemző példa, mégis úgy vélem, hogy az udvarellenes megnyilvánulások a Cinquecento irodalmában nem Castiglione művét vették célba, hanem az udvari társadalom egészét, amely már az értékrendszer válságának is egyik jele volt.

Az udvarellenességgel párhuzamosan az udvarszisztéma továbbélése és megszilárdulása következtében természetesen az udvari emberről szóló irodalom is tovább élt. A „felfrissített” udvari ember témájáról szól a hetedik nagy gondolati egység, amelyben Burke vitatja az udvari irodalom kiváló szakértőjének, Amedeo Quondamnak a megállapítását, mely szerint az *Udvari ember* a francia forradalomig az ancien régime kézikönyve maradt volna. Burke a kiadások

gyakoriságát vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a XVII. század végére a könyv iránti érdeklődés csökkent. A szerző három, a kultúra terén végbement változással magyarázza ezt: egyrészt mind a reformáció, mind az ellenreformáció – más okokból természetesen – több kivétel nélkül talált Castiglione könyvében, másrészt hanyatlóban volt az olasz kulturális modell hatása (a XVII. század közepétől nyilvánvalóan Versailles lett az udvari viselkedés modellje). A harmadik, talán legfontosabb ok Burke szerint az, hogy a castiglionei kellelem ellátott udvari ember helyét egyre inkább az okos, bölcs világi vette át. Az *Udvari ember* könyve mégis túlélte a századokat, és később maga Burke állapítja meg, hogy „tovább élt a viselkedésről, illetve a conversatióról folytatott beszélgetések, értekezések hosszú sorában”. Castiglione értekezése a civilizációs kézikönyvek alapját képezte Európaszerte. Nyilván Quaondam megállapításait is így kell érteni, hiszen kétségtelen, hogy az *Udvari ember* már a XVI. század végére olyan klasszikussá vált, amelyet (Tassót idézem) mindaddig olvasni fognak, amíg csak udvariasság él az ember szívében. Másrészt Castiglione hatásának is köszönhetően, Európa-szerte születtek olyan kézikönyvek, amelyek az udvarban való túlélés művészetére tanítanak.

Peter Burke könyvének utolsó nagy fejezete az *Udvari ember* európai kultúrában elfoglalt helyéről értekezik háromféle – időrendi, földrajzi és szociológiai – dimenzióban. A szociológiai recepció például azt a társadalmi kört határoolja be, amelyben az *Udvari ember* szinte kötelező olvasmányá vált. Magyar vonatkozásokkal is találkozunk, hiszen Burke utal arra, hogy Pázmány Péter és Balassi Bálint is olvasták a könyvet. Végkövetkeztetésként levonhatjuk, hogy az *Udvari ember* Európa „europaizálásában” töltött be nagy szerepet, azaz a kulturált viselkedési formák és az etikai normák egységesítése irányába hatott. Ebből a szempontból, Burke vizsgálódásai szerint, Európa három fő területre oszlott: Itália, Spanyolország és Franciaország nagyon gyorsan befogadta, sőt asszimilálta a castiglionei téziseket; Észak-, Közép-Európában és Skandináviában csak a XVI. század közepétől vagy még később fejtette ki hatását, míg a törökök megszálta keresztény területeken és ettől keletre teljesen ismeretlen volt. A függelékekben

Burke felsorolja az *Udvari ember* valamennyi kiadását 1528 és 1850 között, valamint a mű 1700 előtti olvasóiról tájékoztat. Részletes, magyar vonatkozásokat is hozó bibliográfia és mutatók egészítik ki e rendkívül széles tájékozottsággal megírt könyvet, mellyel Burke bevallott szándéka az volt, hogy összefoglalást nyújtson azoknak, akik ismerik és szeretik Castiglione könyvét. Úgy vélem, e munkát azok is nagy haszonnal forgathatják, akik számára Castiglione eddig csak egy név volt az olasz reneszánsz számos kimagasló alakja között. Burke műve olvastán bizonyára sokkal többen lesznek olyanok, akik kezükbe veszik az *Udvari ember* könyvét is...

VÍGH ÉVA

Vittorio Mathieu: *Il nulla, la musica, la luce.* Milano, Spirali/Vel s. r. l. 1996. 210.

Vittorio Mathieu 1983-ban publikált *La voce, la musica, il demoniaco* című könyve volt az apropója az 1995 áprilisában, a milano-senagói Villa San Carlo Borromeóban megtartott kétnapos filozófiai diszkurzusnak. A közönséget alkotó irodalmárok, zenetörténészek, zenészek, filozófusok, tudósok, kutatók és pszichoanalitikusok arra voltak kíváncsiak, hogy az eltelt 12 év alatt mennyiben változtak a filozófiaprofesszornak a zene és a semmi viszonyáról vallott korábbi nézetei. A beszélgetést követő évben az *Il nulla, la musica, la luce* címmel napvilágot látott kötet ennek a maratoni filozófiai beszélgetésnek a jegyzőkönyve.

A semmihez való viszonyunk – hangzik az alaptézis – tulajdonképpen a zenében érhető tetten. A zene, sokkal inkább, mint a költészet, a csend hallgatása. Van benne valami, ami a hangon túl a csendet szólaltatja meg, és figyelmünket a semmi létezésére irányítja. A zenének ugyanis nincs tárgyi megfelelője a reális világban, nem a dolgokra, hanem elsősorban, ahogy azt a Settecento zeneelmélete is megfogalmazta, az érzelemre (*sentimento*) vonatkozik, ami egyszerre jelent érzést, érzetet, értelmet, nézetet és véleményyt. Ugyanakkor, ez a XVIII. századi meghatározás is csak egy újabb, *horror vacui* által diktált kísérlet a zene által keltett űr kitöltésére. Mivel a zene, ahogy azt Metastasio számos le-

velében írja, nem jelent semmit, a költészet hivatott kitölteni a zene nyomában keletkezett semmit. Mégis, ez a semmi a dolgok létalapja. Az érzelme ugyanis a végtelen dimenziójává tágítja a konkrét, megfogható valóságot. Jóllehet a létezőkhöz fűződő viszonyból születik, a tartalmak, és nem a jelentések végtelen, kimeríthetetlen együttesét alkotja. A zene úgynevezett jelentése pusztán átjárója, kapuja annak a végtelenbe nyíló térnek, ami a zene. A zene mindazt, ami véges, végtelenné alakítja, a pusztán ürügyként neki tulajdonítható jelentésen, mondjuk, az érzelmen keresztül, bontja le a létezők világát. Teljesen analóg a Pseudo-Dionüsziosz Aeropagitával kezdődő negatív teológia egyik sarkitételével, miszerint Istenre nem lehet rámutatni. Ha Istenre rá lehet mutatni, akkor Isten bálvány, vagyis létező (*ente*). Ha a zenének konkrét jelentést tulajdonítunk, durván becsapjuk a végtelenbe nyíló kaput. Isten azonban nulla, semmi. Az olaszban két szó jelöli a semmit. Az egyik a niente, ami annyit tesz, non ente, vagyis nem létező, tehát nem dolog, nem tárgy, nem élőlény, nem ember. A nulla, ami semmi esetre sem azonos a zéróval, non ullus, vagyis nem egy, valamely, valaki vagy valami, Isten nem létezik, mert csak a létező létezik, Isten ellenben van. Amikor Nietzsche Hegelt idézve kijelenti, hogy Isten halott, akkor – Matheu értelmezése szerint – azt állítja, hogy Isten mint létező halott. Isten nulla, semmi, vagyis a dolgok létalapja. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a zene nem jelent meghatározott dolgot, tárgyat, nincs jelentéshordozója, megragadhatatlan, vagyis semmi. Mint a félhomályban, pontosan meghatározható körvonalak nélküli tárgyak. A félhomály átmenet a fény és a semmi között, lét és nemlét között. Istennek semmivé kellett válnia, hogy valóban Istenné válhasson. A zene, a Monteverditől Brahmsig tartó időszakban erre a semmire, a végtelen dimenzióra, a dolgok létalapjára irányítja a figyelmet.

A zenéről való beszéd valamiképpen maga is zenévé, zeneivé válik, ahogy a motívumok, az asszociációk lassan gyűrűző sodrásából megszületnek a gondolatok. Ugyanakkor feltárul a gondolkodás mibenlétének egy olyan aspektusa is, amelyben a gondolkodás együttlétté, menedékké válik a semmiben, félhomályban tapogatózó ember számára, mint egy valódi koncert,

azzal a különbséggel, hogy itt a hallgatók maguk is belépésre váró hangszerek.

A kötetet, mintegy a diskurzus kommentárjaként, Vittorio Mathieu ötven oldalas, *Lo'opera d'arte musicale come organismo* című tanulmánya zárja. Ha az eddigi beszélgetés többszólamú madrigál volt, akkor ez az esszé monodikus formában veszi sorra az elhangzottakat. Bővebb magyarázatot kapunk arról, mi is a lényege az organikus és a történeti zene közötti különbségnek, melynek végső konklúziója, hogy a zene-történetre nem alkalmazható a művészettörténeti korszakolás. Mathieu sajátos zenefelfogása szerint például nem beszélhetünk barokk zenéről, mivel a barokk időszakban született zene nem írható le azzal a meghatározással, amelyet a művészettörténet használ e korszakkal kapcsolatban. A zene önállóan, a többi művészettől függetlenül fejlődik, és különösen az opera műfajában a szöveg, vagyis az irodalom értelmezési stratégiájává válik.

Vittorio Mathieu, a torinói egyetem morálfilozófia tanszékének professzora Leibnizcel, Kanttal, Bergsonnal, Plótinossal, Rilkével foglalkozó tanulmányai mellett írt *Filozófiatörténetet* (*Le Mounier*). A *Giornale* című kulturális és politikai lap főszerkesztője. Számos tanulmány mellett immár két könyvet szentelt a zenének: *La voce, la musica, il demoniaco* (Spirali/Vel. 1983. – *Hang, zene, démoniség*), illetve *Il nulla, la musica, la luce* (Spirali/Vel. 1996. *A semmi, a zene, a fény*) címmel.

KLING JÓZSEF

Rodolfo Celletti: Storia del belcanto. Discanto/Contrappunti. Firenze, La Nuova Italia Editrice, Scandicci 1996. 247.

Zene és irodalom szerencsés találkozásából született ez a könyv. Ahogy a vallomásjellegű utószóából is kiderül, Rodolfo Celletti elsősorban regényíró és publicista, nem hivatásos zenész, aki a '70-es évek eleje óta az operaszínpadok számos sztárjelöltjét tanította énekelni. Amikor ezért a *Piano Time* című lapban egy hivatásos torinói zenetanár dilettantizmussal vádolta, azzal vágott vissza, hogy saját lehetőségeinek határain belül kizárólag olyasmivel foglalkozik,

ami örömet is okoz neki, ebben az értelemben tehát valóban igazi *dilettante*.

A rendkívüli felkészültséggel megírt, a zene mellett elsősorban az irodalomból merítő *Storia del belcanto* lebilincselően szuggesztív olvasmány, filozofikus gondolatmeneteivel egyetlen pillanatra sem válik tudományos tények és információk pusztá katalógusává. A barokk érzésvilág, a csoda poétikájának útkalauza. Kimerítő elemzést nyújt egy olyan korszakról, amit lehetetlen a reális időben egyetlen történeti-esztétikai időszakként megragadni, hiszen Marino költészetétől Maria Callas lenyűgöző énektechnikájáig terjed.

A kötet bevezető fejezetében a szerző felvázolja a belcanto létrejöttének eszmetörténeti hátterét, a későreneszánszból a barokkba hajló időszak szellemiségét és történelmi hátterét, amiben a belcanto két alapvető vonása – hedonizmus és virtuozitás – megszületett. Az emberi hang egyeduralka a valóságot az érzelmek víziójává alakítja. Az énekhang nem egyszerűen esztétikai jelenség, hanem annak az új világképnek a hordozója, amely a Caccini, Peri, Monteverdi tevékenysége nyomán megszülető barokk melodrámban bontakozik ki: a madrigálok polifón álmóvilágából kilépő ember magányos dala.

A barokk melodráma zenei világát a szerző egészen apró részletekből, feledésbe merült zeneszerzők portréjából páratlan, zenetörténészeket meghazudtoló alaposággal tárja fel. Miközben a korszak szelleméből fakadó kérdést, a szöveg és a zene viszonyát boncolgatja, aprólékos operaelemzése új megvilágításba helyezik az énekesekről, a zeneszerzőkről, a költő-librettistákról alkotott eddigi fogalmainkat.

Celletti fejtegetéseinek középpontjában a kasztrált énektechnikájának kérdésével foglalkozó fejezet áll, amelyet a korszak két legfontosabb, iskolát teremtő énekmesterétől, P. Fr. Tositól és G. B. Mancinitől származó idézetekkel és gazdag zenei példatárral illusztrál. A kasztráltak hangképzéstechnikája, az *emissione sul fiato* vagy a *voce di petto* nem egyszerűen énektechnikai kérdés, hanem a belcanto lényegét alkotó kultúrtörténeti jelenség. A zenei barokk szellemiségét alkotó, tipikusan az olasz lélek lényét kifejező látásmódról van szó, ami igazi műfaját a barokk

operában, a recitatívókból és áriákból álló zárt-számos sémában, az intellektus és a lélek állandó párviadalának kifejezésében találta meg. Az individuum ezt a teljes egzisztenciát megrázó öntudatra ébredést a szerelemben éli át. Ez az a pont az európai kultúrtörténetben, ahol a tér embere kilép az időbe. A zene birtokba veszi a szöveget, és a korszak teoretikusainak szándéka ellenére megnyitja a végtelen időt az ember előtt. Az öröklételet idéző boldog befejezésben az abszolút világrend pusztán a szövegek szintjén valósul meg, amit a zene folyamatosan ismét káosszá alakít. A káosz átélésének egyik ilyen eszköze volt az érzelmi skála teljes terjedelmét kimerítő viharária. Celletti többszólamú téma-vezetése itt is meggyőző. Zeneesztétikai fejtegetéseivel újraértelmezi a korszak irodalmát. A viharáriák első megjelenésétől (Trissino, Giralldi), Zeno és Metastasio szövegeinek alapos elemzésén keresztül az áriák improvizatív díszítésének értelmezéséig jut el. A zenetörténetek és a zeneesztétikák túlnyomó többsége előszeretettel minősíti a barokk melodráma áriadíszítéseit néhány kasztrált sztár és primadonna öncélú magamutogatásának, üres sallagnak. Celletti szerint a belcanto lényegének megértéséhez a vokális ornamentika és a hangakrobatika vezethet el, melyek végső formájukat majd Rossini zeneművészetében nyerik el. A hangok hierarchiájában az istenihez legközelebb fekvő szoprán és alt megpróbálja áttörni a valóság, az intellektus határait. A valóságnak új dimenziót kívánó érzelmeket nem leírni és kifejezni akarja, hanem megteremteni. A vokális ornamentika a dallam legbelső lényegének kifejeződése, nem hiú, kívülről a zenére kényszerített maskara, hanem természetes és szerves következménye a melódiának, mely a XIX. század elején, Rossini zeneművészetében teljeseedik ki. Rossini megfosztja az énekeseket attól a szabadságtól, hogy maguk alkották meg a díszítéseket, mivel felismeri, hogy a koloratúra a benne megszülető zene legbenső lényegéből fakad. Ezért mondja Celletti, hogy valójában Rossini az utolsó barokk zeneszerző, aki fonákja és kritikája is mindannak, amit a barokk melodráma képviselt.

Jacques-Pierre Amette: *Stendhal Une journée particulière*. Paris, Lattès 1994. 148.

Jacques-Pierre Amette korunk írója, drámaszerző, regényíró és irodalomkritikus egyszerre. Könyvét elolvasva ezért talán nem is hangzik idegenül a felmerülő kérdés: mit tart kezében az olvasó?

Első pillantásra Stendhalról szóló monográfiának tűnik a könyv, az *Une journée particulière* (*Egy különleges nap*) alcím azonban, mely Stendhal egyetlen, Volterrában töltött napjára utal, arra enged következtetni, hogy elbeszéléssel állunk szemben. A könyv besorolásának kérdése további nehézségekbe ütközik, ha a szerkezetét kezdjük el vizsgálni; mintha forgatókönyvet tartanánk a kezünkben, mely jelenetekből és az azokhoz kapcsolódó „technikai” magyarázatokból (*Chambre noire*) állna. Bátran állíthatjuk, hogy ez a mű sem egyik, sem másik, hanem éppen e három műfaj rendkívül érdekes ötvözete.

Az elbeszélés gyújtópontjában Stendhal áll, de nem egész életének ívén, hanem egyetlen napján keresztül; középpontjában pedig az írás maga. A könyv első fejezete hét részre tagolódik, melyben szabályosan váltakoznak Stendhal napjának, illetve a szerzői énen keresztül átszűrt reflexióknak egységei. Stendhal e különleges napjának felidézését az író nem irodalomtörténet-szerűen, hanem az elbeszélés szabályainak megfelelően tárja elénk. A regény in medias res kezdődik, hősünk éppen imádottja után utazik a legnagyobb titokban. Utazik, azt hiszi azért, hogy megtalálja és végleg elbűvölje kedvesét Matilde Dembowskit, valójában viszont azért, hogy eljusson az írásig.

Stendhal kalandja, az 1819. június 3-i kiruccanás Volterrába, még nagy regényeinek megírása előtt történik. Ez az a pont, ahol megleshetjük, hogyan készül elő az író nagy feladatához, az íráshoz. A történet azonban nem vele esik meg, hanem benne játszódik le. Egyfajta hiányból születik, de nem egyszerűen a kedves távollétéből fakadó hiányból, hanem a beszéd képességének hiányából. Jacques-Pierre Amette ezt a hiányt rendkívül finoman érzékelteti, az én, te, ő, ön és mi személyes névmások használatával. Mind az öt személyes névmás Stendhal jelöli. Stendhal énje megsokszorozódik; kettéválik benne a társadalom szintjén kudarcot vallott,

elutasított szerető, illetve az író hangja. Matilde hangja is benne szólal meg. Matilde ebben a történetben csak hangján keresztül van jelen, s ez a hang Stendhalban szólal meg.

A történet során csupán egyszer szólal meg Matilde, ekkor viszont Stendhal hallgat. Nagy csönd veszi körül, s Matilde értetlensége ezzel csak nő. Az író, aki regényeiben lebilincselő, elkápráztató; magánemberként teljes csődöt mond. Tudja, hogy már nincs számára esély, s mégis itt kezdődik minden. A mélyponton, ahol elveszíti reakcióképességét, kommunikációképessége pedig a nullára redukálódik, megszólal benne Matilde hangja, ami végül a sajátja lesz. Ezért zárulhat majd a tizenharmadik rész a „La femme c„est moi.” (A nő én vagyok) mondattal.

A mű szerkezetét vizsgálva egy különös beosztás hívja fel a figyelmünket arra, hogy nem anyyra regényről, mint inkább elemzésről van szó. A könyv két nagy fejezete tizennégy részre tagolódik. Az első a Volterrában töltött napot, a második pedig a közvetlenül utána lejátsszó eseményeket beszéli el. A két fejezet szimmetrikusan hét-hét részre tagolódik, melyet a szerző római számokkal jelöl. Minden egyes rész után következik egy ún. *Chambre noire* (*Camera obscura*), mely se nem a Stendhallal történő eseményeket, se nem Stendhal hangját, hanem a szerzői reflexiót hivatott rögzíteni. Ezek azok a részek, amelyek miatt e művet kritikai irodalomként olvashatjuk, mivel az elbeszélés menétét megakasztva kulcsként szolgálnak a biográfia és az irodalmi események megértéséhez.

A történéseket így egyszerre két szemszögből láthatjuk. Nem beszélhetünk két szálon futó cselekményről, mely egy pontban összeér, hanem inkább egy történés két aspektusáról. Ahogyan a táj leképeződik a filmre, úgy illeszkedik az egyes részek után az elmélkedő, szerzői hang. A történet jelen ideje a Stendhal-regények előzménye Stendhal életében, a *Chambre noire* jelen ideje pedig azok utóélete a szerző korában. Ami Stendhalban megszületett, az regényeiben öltött formát, ez a forma pedig úgy válik élővé, ha a szerző megszólaltatja azt saját jelenében.

Éppen ezért a *Chambre noire*-ok, nem egyszerűen a szerzői én hangját, hanem a szerzői én korának hangját tolmácsolják. Így kerül be például a negyedik rész után egyes szám 3. sz.-ben egy Roland Barthes-i kritika, az ötödik rész után a gondolatok

általános érvényét hangsúlyozó „on” általános névmás vagy a tizedik rész után a szerzői én vallomás-szerűvé váló „én”-je. A szerzői én a *Chambre noire*-ok fejezeteiben akkor van a legtovább, amikor „ő”-ként kortársai hangját szólaltatja meg, ekkor e mögé a hang mögé kerül, azután amikor általános névmást használ, „mint egy a többi között” szólal meg. A következő lépésben Stendhal íróársaihoz hasonlítja, végül az „én” névmásban vallomással oldódik, hogy a végkifejlet előtt újra az egyetemesség hangján szóljon.

A *Chambre noire* részei tehát leképeződései a Stendhal-történetnek, de más és más „anyagon” keresztül. A stendhali életművet így láthatjuk a kortárs kritikusan keresztül, az írótarshoz, Flauberthez, valamint saját korunk eseményeihez képest. Bizonyos értelemben tehát a történet történetéről van szó, mely csak addig az, ami (vagyis történet) amíg továbbbíródik bennünk úgy, ahogy Stendhalban továbbhangzik Matilde hangja.

A történet részeit Stendhaltól vett idézetek vezetik be, melyek Naplójából, Matilde-nak, Mériméennek, Balzac-nak írt leveleiből származnak. Ez az egyetlen fajta idézet, amelyet alkalmaz a szerző. Nincsenek lábjegyzetei, egyéb, más szerzőktől vett idézetei. Formáját tekintve tehát közelebb áll a mű az irodalomhoz, az elbeszélést megakasztó *Chambre Noire*-okon keresztül azonban az irodalomkritika hangja szólal meg, s a szerző a stendhali életművet a kortárs irodalom és az azóta megjelent kritikák ismeretében helyezi el.

SZAMOS KRISZTINA

Jeong-Yong Kim: *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváths*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Lang Verlag 1995. 218. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1529. Zugl.: Bonn, Univ. Diss. 1995.)

Ingrid Haag: *Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie: Beschreibung einer theatralischen Form*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Lang Verlag 1995. 227. (Literaturhistorische untersuchungen; Bd. 26).

A Peter Lang Kiadó Ödön von Horváth színműveit tárgyaló két tanulmányt jelentetett meg, amelyek témájukban igen közel állnak egymás-

hoz. Mindkettőben szó van a szerző ún. „kis-asszony tragédiáiról” és a nála „népszínműként” értelmezett darbjairól. Egyaránt foglalkoznak a Horváth munkáiban oly fontos „műveltségi rétegv nyelv”-vel, a párbeszédes elemek közé iktatott „csendek” szerepével, s nem egyszer még az elemzésre kiválasztott munkák címe is megegyezik. Mindazonáltal a tanulmányok mégsem látszanak egymás ismétléseinek, mert alkotóik eltérő kérdésfeltevésekkel és érezhető hangsúlyeltolódásokkal közelítenek a témához. Ennek következtében pedig – miközben új részleteket tárnak fel – eltérő eredményre jutnak. S következtetései sem feltétlenül ellentmondóak, hanem inkább kiegészít(het)ik egymást. Értékelhető továbbá, hogy mindkét könyv a benne foglalt tartalomnak megfelelő, áttekinthető külső formával rendelkezik, a felépítésbeli és a fogalmazásbeli letisztultság egyaránt közös bennük.

Horváth darbjait „groteszk”-nek nevezni nem újdonság a szakirodalomban, bár eddig rendszerint lemondtak a fogalom bővebb magyarázatáról; s még inkább arról, hogy a drámákat ebből a szempontból kiindulva elemezzék. A tanulmányait egykoron Szöulban és Bochumban végző Keong-Yong Kim ezt a hiányt igyekezett disszertációjával pótolni. A „groteszk”-nek mint műfajnak a kérdését a monográfia szerzője – tudatosan – nyitva hagyja; munkájában a „groteszk” azon változatára koncentrálnak, amely nem műfajilag kötött és inkább stíluselemként (mondhatni: „groteszk-ként”) nyilvánul meg.

A dolgozat szerkezeti középpontját (lényegében az 1932-ig terjedő időszakból választott darabok konkrét vizsgálatát) jól előkészítik a megelőző fejtegetések. Az értekezés előbb a groteszkre vonatkozó elméleteket veszi sorra, miközben – egyértelmű definíciók hiányában – maga jelöli ki vizsgálódásának szemléleti kereteit, amelyek kidolgozása közben Arnold Heidsieck „pragmatikus” elméletére támaszkodik, kiegészítve azt Carl Pietzcker értelmezési kísérleteivel.

Jeong-Yong Kim az „abszurd”, a „tragikomikus” és a „karikatúraszertű” mozzanatokat kizárja kutatásainak köréből; a legutóbbi stílus-elem ugyan részlegesen beleillene saját definíciójába, ám nélkülözi – a groteszkben meglévő – „megütöztető” elemet. A szatírák feltérképezé-

sétől szintén eltekint, minthogy ez a műfaj a benne rejlő kritikai él ellenére optimizmust sugall; s a groteszokban vele szemben a művet megalkotó szellem szkeptikus-pesszimista beállítottsága érhető tetten. A következő lépés ezeknek a feltevéseknek a tárgyalt szerző esetében történő bizonyítása, ahol is a drámaíró valóságához való viszonyát vizsgálja, hozzászámítva ehhez még a történelmi és személyes hátteret is (önéletrajzi jegyzetek és levelek bevonásával). Ilyen módon Ödön von Horváth világszemlélete és a Weimári Köztársasághoz való viszonya is vizsgálhatóvá válik, s ezt követi annak szemléletes kimutatása, hogyan tükröződik mindez alkotói magatartásában. Horváth az „Új tárgyiasság” (Neue Sachlichkeit) mozgalmához való állítólagos odatarozását a dél-koreai germanista kritikus szemmel felülvizsgálja, majd az osztrák szerzőnek a hagyományos felfogástól eltávolodó népszínmű-felfogását taglalja. A harmadik fejezet tengelyében a drámaíró saját, a „groteszk”, a „tragikum” és a „komikum” fogalmait körüljáró, elméleti szándékú megnyilatkozásai állnak. Az értekezés teoretikus bevezető része ezen a ponton lezárul, a következőkben Jeong-Yong Kim azt az elképzelését mutatja be, miszerint „a groteszk egyfajta társadalomkritikai igényű realisztikus megformálási elv”. Ehhez az alábbi műveket hívja segítségül: *Mord in der Mohren-gasse; Revolte auf Cote 3018; Zur schönen Aussicht; Sladek oder Die schwarze Armee; Rund um den Kongress; Italienische Nacht; Geschichten aus dem Wienerwald; Kasimir und Karoline; Glaube Liebe Hoffnung.*

A groteszk szövegkialakítás Horváthnál a deformáció, az eltorzult társadalmi jelenségek a perverz, az antihumánus tudat és a megtartás láthatóvá tételére szolgál. Ennek bemutatásában a tanulmányíró az egykorú nézői reagálások, vagyis a hatás felmérésére is gondot fordít.

A befejező rész a groteszk jelleg egyes hatásesztétikai aspektusait térképezi fel, többek között a zene és a színpadi látvány megelevenítő funkciójáról beszél. Itt a drámák végkifejlete kitérített figyelmet kap, és a szerző Horváth darabjaiban az elidegenedést kiváltó hatásait elemzi, továbbá az epikus szerkezet vonatkozásában azokat Brecht meg Dürrenmatt alkotásai-val veti össze.

Ingrid Haag az újabb német irodalom professzora a franciaországi Aix-en-Provence-ban. Jelen munkájában Ödön von Horváthnak az emigráció előtt írt népszínműveit vizsgálja dramaturgiai vonatkozásában. Érdeklődése középpontjában a *Geschichten aus dem Wienerwald*, a *Glaube Liebe Hoffnung*, a *Die unbekannte aus der Seine*, valamint a *Kasimir und Karoline* című színművek állnak.

Mivel a színházi szféra feltárásán kívül a szerzőnő figyelme főként a pszichoanalitikus szövegelemzésre irányul, szinte törvényszerű, hogy párhuzamot von Sigmund Freud álommagyarázataival, és elmélyed az egyes rész(let)ek – csak úgy, mint a műegészek – szimbolikájában. Ingrid Haag Horváth drámaírói gyakorlatát módszeresen alkalmazott és továbbfejlesztett „homlokzat-dramaturgiaként” fogja fel, aminek következtében a színpadi kompozíciók sajátos elemzése válik lehetővé számára. Ilyen alapon aztán visszaterő szabályszerűségek és párhuzamok mutatkoznak meg a vizsgált darabokban. A kulisszák (= homlokzatok) ebben az univerzumban nemcsak megmutatnak valamit, hanem el is takarják, el is rejtik azt – és pedig aligha csupán konkrétan. Tehát magukat a „nyelvi homlokzatokat” tekintve sem áll másként a helyzet, a megcsontosodott formulákat, szófoszlányokat és sztereotípiákat illetően. Amennyiben az olvasó fogékonnyá vált arra a szerzői szándéokra, amelyet a megmutatás és az elrejtés, a figyelemelterelés és a direkt utalás fényébe s a látómezőből a kulisszák mögé csúszó jelenségek hangsúlyozása alakít ki, úgy könnyűszerrel követni képes az értekezés íróőnének ezeket a Horváthnál oly gyakori monumentumokat érintő fejtegetéseit; még akkor is, ha időnként felmerül benne a kérdés, vajon az osztrák drámaíró mindig tudatosan élt-e az így magyarázott mechanizmusokkal. A különféle eljárások és effektusok használatában Ödön von Horváth részéről mutatkozó következetesség azonban pontosan ezt látszik alátámasztani.

Amikor Ingrid Haag az általa választott dramaturgiai álláspontját igyekszik meghatározni, nemcsak a nyelv (a dialektus, a különböző rétegekhez kötődő beszédmódok) jelentőségét húzza alá, hanem kitér a vizsgált Horváth-műveknek Brecht epikus modelljével és Franz Xaver Kroetz munkásságával történő szembeállítására is.

A zárófejezet a Horváth művészetében a későbbiek folyamán észlelhető törést, illetve folytonosságot taglalja. Haag következtetése szerint az emigráció idején létrejött alkotás az addigiaktól szükségképpen eltérő vonásokat mutat, hiszen a drámaíró a továbbiakban nélkülözi azt a népszínműveivel elengedhetetlen élményvilágot, amely addigi dramaturgiai rendszerének alapját képezte.

Az itt bemutatott két könyv azt bizonyítja, hogy egyelőre még a Horváth-kutatás legfontosabb vizsgálódási iránya, azaz a szerző színpadi munkássága sem bizonyult kimerített területnek. Új és új kérdésfelvetéseket állít elénk, és ezek többsége méltán igényel részletesebb kidolgozást.

ISABELLA KESSELHEIM

IN MEMORIAM

Vladimír Macura
(1945–1999)

Váratlanul, súlyos betegségben elhunyt a cseh irodalomtudományi intézet (*Ústav pro českou literaturu AV*) igazgatója, a nálunk is jól ismert Vladimír Macura, aki a tudomány, a szépirodalom és a kritikai közírás területén egyaránt maradandót alkotott. 1983-ban adta ki a *Jelek születése (Znamení zrodu)* című, korszakos jelentőségű monográfiáját, amely radikális irányváltást kezdeményezett a XIX. század első felével foglalkozó cseh tudományosságban. Könyve kihívásként volt értékelhető a „nemzeti újjászületés” korára apologetikusan tekintő szakmai tradícióval szemben, mivel a szemantikai elemzés segítségével olyan, mai szemmel magától értetődő kérdéseket tett fel, amelyek átvilágították a hagyományosan rögzült nemzeti mítoszokat. Hatalmas anyagismerettel, szellemesen bizonyította be, hogy a „nemzetébresztő” írók és filológusok egy mesterségesen megkonstruált kultúrát igyekeztek létrehozni a cseh nemzet új típusú (nyelvi alapon álló) önazonossága számára. Az így létrejövő irodalom nem a valóságosan létező (jobbára német nyelvű) kultúra vérkeringésébe került bele, hanem maga körül alakított ki egy kultúrát – mint fikciót. A híres-hírhedt kézirat-hamisítási ügy tökéletesen beleillett ebbe az összképbe, mivel a misztifikáció az egész cseh műveltséget áthatotta. A „hamisítás” nem a múltra, hanem a jelenre irányult.

Macura természetesen nem utasította el a tradíciót, de a megértés, vagyis a belső elsajátítás folyamatát a legújabb irodalomelméleti iskolák eredményeivel dúcolta alá. A cseh „újjászületés” korához fűződő személyes érintettségét mi sem bizonyítja jobban, mint három regényből álló (s folytatás nélkül maradt) regényciklusa: az *Informátor* (1992.), a *Kommandant* (1994.) és a *Guvernantka* (1997.). Mindhárom mű huncut játék a múlt lehetőségeivel és a mai cseh olvasó tudatában kísértő közhelyekkel. Kiemelkedik a sorból a harmadik regény, amely Čelakovský, az ünnepelt nemzeti költő balul sikerült második házasságát ábrázolja a fiatal feleség, az 1840-es évek eszményi lányalakjának szemével, aki belerokkan a férje által mérért terhekbe. Ezért a könyvéért és a *Cseh álom (Český sen, 1998.)* című tanulmánykötetért Macura tavaly elnyerte a legrangosabb cseh irodalmi díjat.

Publicisztikai írásai, melyek rövid szemiotikai esszék a cseh közgondolkodás „minimítoszairól”, széles körben ismertek. A szocreál korszakról szóló *Boldog idők (Šťastný věk, 1992.)* mellett kiemelést érdemel a *Masaryk cipői (Masarykovy*

boty, 1993.) című kötete, amelynek jó néhány darabja magyarul is megjelent a 2000 hasábjain. Magyar barátai nem csupán a bohemisták köréből kerültek ki, hiszen 1991-ben részt vett az irodalmi kultuszok létrejöttével és hatásmechanizmusával foglalkozó – intézetünk által rendezett – konferencián, ahol Julius Fučík, a németek által kivégzett kommunista mártír 1945 utáni glorifikálásáról – mint politikai ikonográfiáról – tartott előadást. (Angol nyelvű tanulmánya megjelent a *Literatura and its Cults* [1994.] című kötetben.)

Utolsó nyilvános szereplése 1999. március 7-én volt, amikor az Olšany-i temetőben szenvedélyesen méltatta a kétszáz éve született František Ladislav Čelakovskýt, akiről legutolsó regénye is szólt. A költőről rendezett májusi konferencián, amelynek fővédnöke volt, már nem vehetett részt. Korai halála intellektuális körökben nagy megdöbbenést keltett.

Berkes Tamás

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1999

- ABÁDI NAGY ZOLTÁN: Világregény – regényvilág. Amerikai íróinterjúk. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 1997. 250.
- DE ABIADA, JOSÉ MANUEL LÓPEZ–GUSTAV SIEBENMANN: Lateinamerika im deutschen Sprachraum – America Latina en el ambito cultural aleman. Eine Auswahlbibliographie – Selección bibliografica. – Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1998. 399.
- ASSMANN, ALEIDA: Erinnerungsraume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses. – München, Verlag C.H. Beck 1999. 424.
- BÉNYEI TAMÁS: Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 1997. 417.
- ÁRPÁD BERNÁTH–MICHAEL KESSLER–ENDRE KISS (Hrsg.): Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Tübingen, Stauffenburg Verlag 1998. 326.
- BEST, OTTO F.: Die blaue Blume im englischen Garten. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag 1998. 261.
- BITSKEY, ISTVÁN: Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn. Frankfurt am Main, Peter Lang AG, Europaischer Verlag der Wissenschaften 1999. 209.
- Was ist ein Bild? Hrsg. von *Gottfried Boehm*. München, Wilhelm Fink Verlag 1994. 458.
- COMPAGNON, ANTOINE: Le demon de la theorie. Litterature et sens commun. Paris, Editions du Seuil 1998. 306.
- DANIEL, VALENTINE–PECK, JEFFREY M. (Eds.): Culture/Contexture. Berkeley–Los Angeles–London, Univ. of California Press 1996. 410.
- PÉTER DÁVIDHÁZI: The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective. London, Macmillan Press Ltd 1998. 240.
- FAUSER, MARKUS: Intertextualitat als Poetik des Epigonalen. Immermann Studien. München, Wilhelm Fink Verlag 1999. 443.
- Frühe Neuzeit, Band 39. Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit. Hrsg. von *Klaus Garber*. Bd. I–II. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1998. 546., 1145.
- Magyar irodalom fordításokban (1920–1970). II. Hankiss János Tud. Ülészak (Debrecen, 1997. okt. 16–18). Szerk. *Gorilovics Tivadar*. Debrecen, KLTE 1998. 212.
- GRUBER, B.–PLUMPE, G. (Hrsg.): Romantik und Asthetizismus. Festschrift für P. G. Klussmann. Würzburg, Verlag Königshausen und Neumann 1999. 343.

- GRUETTNER, MARK MARTIN: Intertextualitat und Zeitkritik in Günter Grass' Kopfgeburten und Die Rattin. Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 1997. 151.
- HALÁSZ KATALIN: Egy műfaj születése. A középkori francia regény. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 1998. 348.
- HIMA, GABRIELLA: Dunkle Archive der Seele in hellen Gebarden des Körpers. Bern, Peter Lang Verlag 1999. 276.
- Freiheitsstufen der Literaturverbreitung. Zensurfragen, Verbotene und verfolgte Bücher. Hrsg. von József Jankovics–S. Katalin Németh. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag In Kommission. 1998. 184.
- JAUSS, HANS ROBERT: Wege des Verstehens. München, Wilhelm Fink Verlag 1994. 434.
- KATONA GÁBOR: Vallás, szerelem, diplomácia. Sir Philip Sidney élete és művészete. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 1998. 235.
- KÁLMÁN C. GYÖRGY: Te rongyos (elm)élet. Budapest, Balassi Kiadó 1998. 293.
- Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840). Szerk. Kecskés András–Vilcsek Béla. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó 1999.
- KISS ENDRE: A negatív univerzalizmus filozófiája és irodalma. Intellektuális monográfia Hermann Brochról. Carmen Saecula re V. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány 1999. 199.
- Modernist Anthropology. From Fieldworld to Text. Ed. and intr. Marc Mangano. Princeton, N. J., Princeton U. P. 1990. 337.
- PÖGGELER, OTTO: Hegels Kritik der Romantik. München, W. Fink Verlag 1999. 239.
- MARCEL PROUST: Ecrire sans fin. Textes reunis et presentes par R. Warning–J. Milky. Paris, CNRS Editions 1996. 215.
- D. RÁCZ ISTVÁN: Költők és maszkok. Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben. Orbis Litterarum Világirodalmi sorozat 1. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 1996. 184.
- RINCÓN, CARLOS: Mapas y Pliegues. Los limites de Macondo. Santa Fe de Bogota, Carlos Rincón, Colcocultura 1996. 266.
- SCHULTE, CHRISTOPH: Psychopathologie des Fin de Siecle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main, 1997. 399.
- SZABICS IMRE: A trubadúrlíra és Balassi Bálint. Budapest, Balassi Kiadó 1998. 116.
- SZEGEDY MASZÁK MIHÁLY: Irodalmi kánonok. Debrecen, Csokonai Kiadó 1993.
- SZILI JÓZSEF: „Légy te, ha bírsz, világköltő...” A magyar líra a XIX. század második felében. Budapest, Balassi Kiadó 1998. 213.
- WENINGER, ROBERT–ROSSBACHER, BRIGITTE: Wendezeiten – Zeitwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945–1995. Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 1997. 259.

TARTALOM

Kulturális antropológia és irodalomtudomány

TANULMÁNYOK

N. KOVÁCS TÍMEA: Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány	479
JAMES CLIFFORD: Bevezetés: Részleges igazságok (Fordította: <i>Jakab András</i>)	494
VINCENT CRAPANZANO: Hermész dilemmája: A szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban (Fordította: <i>Jakab András</i>)	514
RICHARD HANDLER–DANIEL SEGAL: A plurális valóság elbeszélése. (Fordította: <i>Jakab András</i>)	540
FRANCESCO LORIGGIO: Antropológia, irodalomelmélet és a modernitás tradíciói (Fordította: <i>Jakab András</i>)	572

SZEMLE

VÖRÖS MIKLÓS: „Not Fieldwork – J.” James Clifford és az antropológia termékeny illúziói	591
KÁLMÁN C. GYÖRGY: A kultúra és kontextusai	600

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA 605

KÖNYVEK

After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology. Ed. by <i>Allison James–Jenny Hockey–Andrew Dawson</i> / VÖRÖS MIKLÓS	615
Anthropology and Literature. Ed. by <i>Paul Benson</i> . Introduction by <i>Edward M. Bruner</i> / MÁTHÉ ANDREA	616
MARC MANGANARO: Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority. A Critique of Frazer, Eliot, Frye, and Campbell / GÁCS ANNA	619
JOHN W. GRIFFITH: Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. ‘Bewildered Traveller’ / KISS GÁBOR ZOLTÁN	620
Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Hrsg. von <i>Hartmut Böhme–Klaus Scherpe</i> / SÁNDORFI EDINA	622
Hyper/text/theory. Ed. by <i>George P. Landow</i> / MEDGYES TAMÁS	624
Bohemia et Hungaria. Tanulmányok a cseh–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Szerk. <i>Berkes Tamás</i> / BALOGH MAGDOLNA	626

Zur Geschichte der österreichisch–slowenischen Literaturbeziehungen. Hrsg. von <i>Andreas Brandtner–Werner Michler</i> / Fried István	628
SUSANNE LANGE-GREVE: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen / LAKNER LAJOS	629
Minnesang. A középkori német világi líra gyöngyszemei. Összeállította <i>Lőkös Péter</i> / BITSKEY ISTVÁN	631
Enzyklopädien frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung. Hrsg. <i>Franz M. Eybl–Wolfgang Harms–Hans-Henrik Krummacher–Werner Welzig</i> / BALOGH ENDRE	632
PETER BURKE: The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's <i>Cortegiano</i> / VÍGH ÉVA	634
VITTORIO MATHIEU: Il nulla, la musica, la luce / KLING JÓZSEF	636
RODOLFO CELLETTI: Storia del belcanto. Discanto/Contrappunti / KLING JÓZSEF	637
JACQUES-PIERRE AMETTE: Stendhal Une journée particulière / SZAMOS KRISZTINA	639
JEONG-YONG KIM: Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváth. – INGRID HAAG: Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie: Beschreibung einer theatralischen Form / ISABELLA KESSELHEIM	640
IN MEMORIAM	643
BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1999	645

INHALTSVERZEICHNIS

Kulturanthropologie und Literaturwissenschaft

STUDIEN

TÍMEA N. KOVÁCS: Kultur – Text – Repräsentation: Kulturanthropologie und Literaturwissenschaft	479
JAMES CLIFFORD: Einleitung: Teilwahrheiten (Übersetzt von <i>András Jakab</i>)	494
VINCENT CRAPANZANO: Das Dilemma des Hermes: Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung (Übersetzt von <i>András Jakab</i>)	514
RICHARD HANDLER–DANIEL SEGAL: Narration vielstimmiger Wirklichkeiten. Dialog und Übersetzung (Übersetzt von <i>András Jakab</i>)	540
FRANCESCO LORIGGIO: Anthropologie, Literaturtheorie und die Traditionen der Moderne (Übersetzt von <i>András Jakab</i>)	572

BERICHTE

MIKLÓS VÖRÖS: „Not Fieldwork - J.“ James Clifford und die fruchtbaren Illusionen der Anthropologie	591
GYÖRGY C. KÁLMÁN: Kultur/Kontext	600

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

BÜCHER

IN MEMORIAM

EINGETROFFENE BÜCHER 1999

SUMMARY

Cultural Anthropology and Literary Studies

STUDIES

TÍMEA N. KOVÁCS: Culture – Text – Representation: Cultural Anthropology and Literary Studies	479
JAMES CLIFFORD: Introduction: Partial Truths (Trans. <i>András Jakab</i>)	494
VINCENT CRAPANZANO: Hermes's Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description (Trans. <i>András Jakab</i>)	514
RICHARD HANDLER / DANIEL SEGAL: Narrating Multiple Realities. Dialogue and Translation (Trans. <i>András Jakab</i>)	540
FRANCESCO LORIGGIO: Anthropology, Literary Theory and the Traditions of Modernism (Trans. <i>András Jakab</i>)	572

REVIEW

MIKLÓS VÖRÖS: „Not Fieldwork - J.” James Clifford and the Fruitful Illusions of Anthropology	591
GYÖRGY C. KÁLMÁN: Culture/Contexture	600

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

IN MEMORIAM

BOOKS RECEIVED 1999

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok
1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom
 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

- 1984.
- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985.
- 1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
 - 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány
- 1986.
- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
 - 3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában
- 1987.
- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
 - 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988.
- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
 - 3 – 4. sz. A modern stilisztika
- 1989.
- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 - 2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3 – 4. sz. A modern textológia
- 1990.
- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 - 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991.
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992.
- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 - 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993.
- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 - 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994.
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 - 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 - 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995.
- 1 – 2. sz. Posztsemiotika
 - 3. sz. A stílus diskurzív elmélete
 - 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
- 1996.
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet

**„KANYÓ ZOLTÁN
IRODALOMELMÉLETI ALAPÍTVÁNY”**

H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.

Telefon: 00-36-62-45-43-87 Fax: 00-36-62-421-843

A Kanyó Zoltán Irodalomelméleti Alapítvány Kuratóriuma 1999-ben Bényei Tamást, a KLTE Angol Tanszékének docensét részesítette a KANYÓ ZOLTÁN IRODALOMELMÉLETI Díjban. A díjat 1986-ban alapította a magyar irodalomelmélet iskolateremtő, meghatározó egyénisége, Kanyó Zoltán emlékére özvegye, Soós Enikő.

A díjat az Alapítvány Kuratóriuma minden évben annak a 35 évnél nem idősebb, az irodalomtudományt bölcséleti igénnyel művelő kutatónak ítéli, aki szakmájában nemzetközileg is jelentős eredményeket ér el. Bényei Tamás nemrég megjelent monográfiájában (APOKRIF IRATOK – MÁGIKUS REALISTA REGÉNYEKRŐL) – eltérően a korábbi értékelésektől – a mágikus realizmust a posztmodern regénynyelv egyik legfontosabb részbeszédéként határozza meg, így teljesíti a díj odaítélésének követelményeit.

Kanyó Zoltán-díjasok:

Hárs Endre, Kálmán C. György, Kertész András, Kiss Attila Atilla, Komlói László, Kovács Sándor s. k., Kulcsár-Szabó Zoltán, Odorics Ferenc, Orosz Magdolna, Szerdahelyi Zoltán, Tarnai László

A Kanyó Zoltán Irodalomelméleti Alapítvány Kuratóriuma
(elnök: Odorics Ferenc, tanszékvezető egyetemi docens,
tagok: Bernáth Árpád, tanszékvezető egyetemi tanár és Csúri Károly,
tanszékvezető egyetemi tanár)

Folyóiratunknak ez a száma a Nemzeti Kulturális Alapprogram
támogatásával jelent meg.



A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

Szedte és tördelte: Markó Sándorné

Budapest, 1999

Terjedelem: 16,09 A/5 ív

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme

Felelős vezető: Roznai Zoltán

ISSN 0017 – 999X

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII. Lehel u. 10/A. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 11991102–02102799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég Könyvklubjában és könyvesboltjában* (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTÉ, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 318-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42–44., tel.: 349-4152), valamint a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 1999-re: 1000 Ft

Egy szám ára: 250 Ft

Ára: 250 Ft
Előfizetés egy évre: 1000 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ