307204

HELIKON

44/1998

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Az újhistorizmus

1998

1-2

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
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

HOPP Lajos
társszerkesztő / rédacteur associé

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. 166–4819/12 Fax 1853–876

1998/1–2 — LXIV. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

1998/1–2 — XLIV. année
Revue trimestrielle

307204

Az újhistorizmus

Az 1980-as évek angolszász kritikai gondolkodásának egyik meghatározó iskolája az amerikai újhistorizmus, amely a reneszánszkutatásból nőtt ki, de hamarosan kiterjesztette vizsgálódásainak körét az irodalmi és a kulturális kánonok szinte valamennyi területére, akárcsak a vele többé-kevésbé párhuzamosan fejlődő feminizmus, a textuális revizionizmus vagy a brit kulturális materializmus.

Az újhistorizmus egyik alapvető kritikai módszere a létező szabályok, minták felülvizsgálata, a bejáratott és automatikussá vált társadalom- és eszmetörténeti előfeltevések ideológiai alapjainak, előítéletességeinek feltárása, a humanista hagyomány irodalomtörténet-felfogásának vitatása.

Az újhistorizmus elméleti alapját akár marxistának is nevezhetnénk, de csak annyiban, amennyiben ez az alap az Althusser és a Foucault által kidolgozott ideológiakritikán, a hatalmi technológiák által meghatározott szubjektum elméletein, a társadalmi elméletek nem mechanikus értelmezésén nyugszik.

Az újhistoristák elfogadják azt a marxi tételt, hogy az ideológia, a politika és a társadalmi-gazdasági szerkezet vezető szerepet játszik az irodalom működésében. Azonban élesen visszautasítják a hagyományos marxista megközelítést, amely szerint a társadalmi-gazdasági alap bármilyen egyértelmű módon befolyásolhatná a művészi „termelést". Elvetik a marxizmus mindent az osztályharcra visszavezető kísérleteit; az irodalmi jelenségeket a politikai hatalom, a csoportérdekek, a szexualitás és számtalan más dinamikus ellentét küzdőterének látják.

Válogatásunk az amerikai újhistorizmus legismertebb képviselőinek műveit tartalmazza.

Számunk újhistorista szövegeit KISS ATTILA ATILLA és SZŐNYI GYÖRGY ENDRE szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

The New Historicism

The New Historicism in one of the dominant trends of current Anglo-Saxon critical theory. It has developed out of Renaissance scholarship, and soon enlarged its scope of investigation to include practically all the fields of literary and cultural canons, as did other critical approaches that emerged around the same time, such as feminism, textual revisionism, and the British Cultural Materialism.

Canons are important to note here: the New Historicism employs a methodology that aims at revising the existing canons, exposing the ideological biases and grounds of automatized cultural and historical presuppositions, and problematizing the understanding of literary history in the humanist tradition.

We might argue that the New Historicism relies on a Marxist theoretical foundation, but only in so far as this foundation is built of the critique of ideology and the genealogy of the modern subject as developed by Althusser and Foucault.

The New Historicists accept the Marxist point that ideology, politics and the socio-economic structure play a dominating role in the functioning of literature. However, they straightforwardly reject the traditional Marxist argument that the base structure may directly and mechanically determine artistic „production". They discard the Marxist reduction of every social expressive act to the class struggle; they interpret literary phenomena as the clashing point of political interests, sexual antagonisms and various other dynamic oppositions.

The present volume includes a representative selection of writings by the best known figures of the American New Historicism. The New Historicist texts of this volume were edited by ATTILA ATILLA KISS and GYÖRGY ENDRE SZŐNYI.

THE EDITORIAL BOARD

Le Nouvel Historicisme

Le Nouvel Historicisme est un des courants les plus dominants de la théorie critique anglo-saxonne récente. Il s'est développé des recherches sur la Renaissance mais il a vite fait entrer dans le domain de ses investigations presque tous les domains des canons littéraires culturels, comme e. g. le féminisme, le revisionnisme textuel et le matérialisme culturel britannique qui sont apparus simultanément.

Il est important de remarquer ici que le Nouvel Historicisme emploine une méthode qui vise à réviser les canons existants, à découvrir les préjugés et les fondements idéologiques des présuppositions culturelles et historiques qui sont devenues automatiques, et il vise à mettre en question la compréhension de l'histoire littéraire dans la tradition humaniste.

Nous pouvons dire que le Nouvel Historicisme a un fondement théorique marxiste, mais seulement en tant que son fondement est construit de la critique de l'idéologie et de la généalogie du sujet modern développée par Althusser et Foucault.

Les représentants du Nouvel Historicisme accèptent la position marxiste que l'idéologie, la politique et la structure socio-économique jouent un rôle dominant dans le fonctionnement de la littérature. Cependant ils rejettent catégoriquement l'argumentation traditionnelle du marxisme selon laquelle la structure de base peut diréctement et mécaniquement déterminer la production artistique et refusent l'acte de l'idéologie marxiste de réduire des actes sociaux aux luttes des classes, et ils interprètent les phénomènes littéraires comme étant le lieu de combat des intérets politiques, des antagonismes sexuels et de nombreuses autres oppositions dinamiques.

Notre numéro présente une sélection représentative des écrits des auteurs les plus connus du Nouvel Historicisme. Les textes de ce numéro ont été rédigés par ATTILA ATILLA KISS et GYÖGY ENDRE SZŐNYI.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

ELMÉLETI ALAPOK

KISS ATTILA ATILLA

Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban

„Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek."
STEPHEN GREENBLATT

A magyarországi kritikai közélet súlyos adósságát törlesztjük ismét, amikor a *Helikon* tematikus számában arra teszünk kísérletet, hogy bemutassuk a másfél évtizede újhistorizmus *(new historicism)* néven ismert, vitatott, oktatott és kétségbevonhatatlanul kanonizálódott kritikai gyakorlatot. Az elméletalkotó „ősök" (Foucault, Althusser, Geertz) mára klasszikussá vált szövegeit és az „alapító atya" (Greenblatt) néhány írását leszámítva az újhistorizmus nem létezik magyar nyelven, holott nemcsak az angolszász, hanem általában véve a nyugati irodalom- és kultúraelméletek között is az egyik kitüntetett helyet foglalta el egészen napjainkig. A legelőkelőbb pozíciókért azóta újabb diskurzusok versengenek, olyanok, amelyeknek magyarországi fogadtatása szélesebb körű és jobban dokumentált, bár elméleti és főként *módszertani* alapvetéseik nem kis részét olyan területekről nyerik, melyekre az újhistorizmus hívta fel vagy irányította vissza a figyelmet az 1980-as évek elején. A beszédmódok egyre gyorsabb ütemű lecserélődésének jellegzetes példája, hogy az újhistorizmusnak már nem volt ideje beérni Magyarországon: elé kerültek olyan, vele együtt vagy később induló irányzatok, mint a posztkoloniális kritika, a radikális feminizmus, a társadalmi nemi szerepek vizsgálatának kritikai gyakorlata *(gender studies)*, a kulturális tanulmányok *(cultural studies)*.

A magyarországi visszhang elmaradását sokféle okra vezethetjük vissza. Idehaza vannak, akik jó ideje kitartóan a „nyelvi fordulat" eufóriájában lebegnek, és (jelelméleti szempontból teljes joggal) gyanakodva tekintenek minden kezdeményezésre, amely visszavenné a kritikai beszédmódok kifejezéstárába a történetiség, a *rekonstrukció* már-már végérvényesen száműzött fogalmait. Mások változatlanul a társadalomfejlődés humanista linearitásának, a teleologikus olvasatnak, az átörökített eszmeiségnek a falait rakják a szövegek köré, hogy megóvják a „magasabb irodalom" elhivatottságának magasztosságát. Ilyen közegben nehezen divatozik egy olyan értelmezési eljárás, amely történelmi pontosságra és *aprólékos kontextualizálás*ra törekszik, ugyanakkor igyekszik felülvizsgálni az irodalmi minőség és a társadalmi termelési viszonyok különállóságáról, a társa-

dalmi osztályok alá- és fölérendeltségéről, az egyén szuverenitásáról alkotott hagyományos elképzeléseket. Ráadásul térhódításának kezdeti éveiben az amerikai Berkeley egyetemről útjára induló, angol nyelven publikált újhistorizmus a *kora újkori társadalom* meghatározott periódusára, az angol későreneszánszra koncentrált. Következésképpen az első, az angolszász kritikában klasszikussá vált újhistorista szövegek nálunk jobbára csak anglista körökben lettek ismertté. Az újhistorizmus be is szorult az egyetemi angol tanszékek civilizációs kurzusainak szűkebb keretei közé, holott napjainkra kidolgozott elméleti és módszertani apparátusát nem csupán a reneszánsz, hanem a modern, a posztmodern, illetőleg a középkori berendezkedés szövegeinek vizsgálatára is alkalmazzák.

Az „iskola" kialakulása igazi akadémiai sikertörténet, és nem minden tanulság nélkül való az irányzat művelőinek önreflexiója szempontjából. 1980-ban jelent meg Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare (Reneszánsz énformálás Morustól Shakespeare-ig)* című könyve, innen számítható az a trend, amely mindvégig következetesen tagadta iskolajellegét, mégis, néhány év alatt a kézikönyvekben jegyzett irányzattá fejlesztette magát. Greenblatt többször is kijelenti, hogy az újhistorizmus nem jelent semmiféle doktrinát, Joel Fineman szerint egyetlen programjuk a programszerűség következetes tagadása, Louis Adrian Montrose pedig program nélküli, igen heterogén diskurzusnak tekinti az újhistorizmust. Mégis, mindezen heterogenitás ellenére a 80-as évek közepén már körülhatárolt irányzatként kanonizálják egymástól sok tekintetben különböző tudósok (Greenblatt, Goldberg, Montrose) és szövegek csoportját. Ez egyrészt arra enged következtetni, hogy a sokféleség ellenére vannak olyan alapvető elméleti és módszertani megfontolások, amelyek alapján egy polcra tehetjük ezeket a munkákat. Ahogy a név is sejteti, jórészt a hagyományos, evolucionista történelemfelfogással szemben értelmezett történetiség, kontextualizálás kritikai visszavétele adja ezeknek a megfontolásoknak a lényegét. Másrészt arra is gyanakodhatunk, hogy ez a frappáns kritikai *intézményesülés* nem kis mértékben abból fakad, ahogy az újhistoristák a gyakorlatban is átlátják a *tudás politikájá*nak és szervezésének útját.

Az általános érdeklődés középpontjába nem pusztán azért került hamar az újhistorizmus, mert a kartéziánus hagyomány strukturalizmus utáni kritikája során, a dekonstrukció és a posztszemiotika jelelméleti és pszichoanalitikus gyakorlatának uralkodása idején szinte „szentségtörő" módon ismét a *történetiség* problémáját vette elő. Azért is gyors volt térhódítása, mert az újhistorista szövegek nem ritkán olvasmányosak vagy egyenesen szórakoztatóak, azzal együtt, hogy a világ pántextualitásáról és a történelem diskurzív voltáról alkotott elméleti számvetések nem hiányoznak belőlük.

Ha valaha is abba a helyzetbe kerülnénk, hogy az eszmetörténettel, a kulturális antropológiával, a szubjektumelméletekkel és az irodalomtörténettel nem különösebben ismerős újságdíjbeszedő vagy szerveskémia professzor nekünk szegezi a kérdést: mit olvasson a kortárs kritikaelmélet jellegzetes irányzatai kö-

zül, nos, akkor habozás nélkül ajánljuk az újhistorizmust. Sikerünkben, legalábbis a szövegek bizonyos részeit illetően, szinte bizonyosak lehetünk. Erre a metodológia teszi képessé az újhistorizmust, amelyet természetesen nem Greenblatték találtak ki (Foucault archeológiája és Geertz kulturális antropológiája szolgál előzményül), de ők használták fel arra, hogy számot vessenek az irodalminak és nem irodalminak tekintett szövegek, valamint a társadalom egészét behálózó *hatalmi viszonyok* között működő dialektikával.

Érdemes-e közelebbről megvizsgálnunk azt a tényt, hogy az örökérvényű emberi értékeket felmutató bárdnak, Shakespeare-nek az Első Fólió kiadásban található ábrázoláson pudingképe és iszonytatóan eltúlzott vízfeje van? Irodalomtörténeti szempontból releváns tény-e, hogy Morus Tamás a zene hallgatásának vagy a bélsár ürítésének öröméhez helyezte közelebb a szexualitást? Mond valamit számunkra a puritán hajóskapitány beszámolója az észak-amerikai indiánok vizeletivással egybekötött rítusáról? Érdemes-e tudnunk, hogy honnan származnak a *Lear király*ban található ördögnevek, vagy azt, hogyan gondolkodtak a menstruáció ideje alatt élt szexuális életről a kora újkori Itáliában? Az újhistorizmus az a megközelítés, amely igennel válaszol ezekre a kérdésekre, de nem pusztán a pozitivista *forráskutatás* okából teszi fel őket az irodalommal kapcsolatban, hanem azért, hogy kimutassa, minden irodalmi szöveg elválaszthatatlanul összekapcsolódik más szövegek, diskurzív gyakorlatok előállításával és áramlásával. A *lokális olvasat*, az egyedi eset, a partikuláris összetevők fontosságára irányítja a figyelmet ez a módszertan, és azzal érvel, hogy az *anyagi kultúrá*ba és a hatalmi pozícióharcba való beágyazottság vizsgálata tárja fel számunkra, a konkrét szöveg hogyan vett részt az adott ideológiai kontextus antagonizmusaiban, a „társadalmi energia áramlásában".

Az újhistorizmus kompetenciája nem merül ki tehát pusztán annyiban, hogy importálja a kulturális antropológiát az irodalomtudományba. A történelmi részletek elemzése, a mindennapi élet és társadalmi helyezkedés texturájának feltárása nem arra irányul, hogy a részletekből nagy egészet, mindent felölelő modelleket állítsunk fel. Az újhistorizmus elutasítja a pozitivista totalitást, a nagy narratívákat: nem véletlen, hogy Greenblatt nagyhatású könyvét az Erzsébet-kori énformálásról *(self-fashioning)* úgy fogadták, mint az organikus, rend- és rendszerépítő humanista történelemfelfogással való végső leszámolást. A progresszív történelemszemlélet teleológiája helyett Greenblatt a társadalmi *törésvonalak*ra, a politikai, szexuális, vallásos antagonizmusra, az ideológiai érdekek ütközőpontjaira koncentrál. Tény, hogy az ilyesfajta vizsgálódáshoz a későreneszánsz kínálkozik a legalkalmasabb terepnek. A koraújkori Angliában, az Erzsébet-kor és a Jakab-kor ismeretelméleti válságában a magas szemioticitású középkori világmodell és a deszemiotizálódott felvilágosodás típusú, mechanikus világmodell ütközése olyan *intenzitással hagy nyomokat* a kor szövegeiben, hogy ezek az írások elégíthetik ki legjobban azt a vágyat, amelyet Greenblatt is megfogalmaz egyik

legsikeresebb könyvének *(Shakespearean Negotiations)* első sorában: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek".[1]

Derrida, White, Baudrillard tanítványaiként itt felsikolthatnánk, ha nem tudnánk, hogy az újhistorikusok számot vetnek a posztstrukturalista elméletekkel. A textualizálódott történelem, az interpretációban létező múlt, a mindenkor csak a szövegolvasatban konkretizálódó jelentés nem enged hozzáférhetést a holtakhoz. Nyilvánvaló azonban, hogy az újhistorizmus nem az expresszív realizmus nyelvi transzparenciáját, a referencialitást, a szerzői intenció feltárását, a szövegekben utazó emberi lényegiség kihüvelyezését vagy a társadalom szinkron keresztmetszetének tökéletes rekonstrukcióját igyekszik rehabilitálni. A történelem mindenkori változatának konstrukciója bevallottan saját elváráshorizontunkból, ideológiailag meghatározott érdekeltségünkből fakad az újhistoristák szerint is, és értelmezéseik lényeges részét képezi az a *metaperspektíva*, amellyel önnön befolyásoltságukra, motivációikra próbálnak rálátni. Greenblatt mégsem gondolja, hogy a múlt megismeréséről egyszer és mindenkorra le kell mondanunk. Igenis dialogizálhatunk a holtakkal, ha nem feledkezünk meg arról, hogy ebben a párbeszédben a holtak nyomai, a szövegek is a mi hangunkon, mindig egyfajta *polifóniá*ban szólalnak meg.

A *történetiség visszavétele* tehát nem a maradéktalan rekonstrukció programja. Greenblatt az előbb idézett helyen így folytatja:

> Noha nem hittem soha, hogy a holtakhoz eljut a szavam, és tudtam, hogy azok képtelenek megszólalni, arról meg voltam győződve, hogy módomban áll a velük való beszélgetést újra-alkotni. Még akkor sem szabadultam ettől a vágytól, amikor megértettem, hogy a koncentrált figyelem legintenzívebb pillanataiban sem hallok mást, mint a saját hangomat. Valóban csak a saját hangomat hallottam, de ez a hang a holtak hangja volt, mivel a holtak igyekeznek nyomokat hagyni a szövegen, és ezek a nyomok az élők hangjain át szólalnak meg.

A nyomokat ellenben akkor tudjuk a legerőteljesebben megszólaltatni, ha igyekszünk feltérképezni minden olyan mozgatóerőt, társadalmi energiát, amelynek viszonyrendszerében a nyomokat hordozó szöveg működött. Az idealista rekonstrukció úgy gondolja, hogy a keletkezés környezetének a helyreállításával megragadhatjuk azt a pillanatot, amikor a „teremtő elme" esztétikai tárggyá sűríti, és művészi befogadóképességén keresztül totalitásukban képezi le a társadalmi energiákat. Ilyen pillanat azonban, ahogy Greenblatt is rámutat, nem létezik. Minden szöveg egy sor tranzakció szövevényes hálózatába illeszkedik, különféle érdekeltségek, ügyletek diskurzív metszéspontjában helyezkedik el.

[1] STEPHEN GREENBLATT: A társadalmi energia áramlása. = Testes könyv I. Szerk. *Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc.* Ford. *Bocsor Péter.* Szeged, ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport 1996. 355.

Ezt a hálót soha nem bogozhatjuk ki végérvényesen, de lényegesen közelebb kerülünk a szövegben lévő nyomok megszólaltatásához, ha a megjelenítés mögött lévő motivációt, az *áruba bocsátást* vezérlő érdekeltségeket vizsgáljuk.

A koraújkori társadalomban, a korai kapitalista berendezkedésben kezdődik el igazán az irodalmi szövegek kommodifikációja. A piaci viszonyok a művészet valamennyi területét áthatják. Az irodalom, mint minden diskurzus, *piaci erővel* és értékkel ruházódik fel, és ez az erő hívja életre az ekkor megjelenő individuum kategóriájához szorosan kapcsolódó funkciót, a *szerzőiség* társadalmi pozícióját. A nyugati metafizika kartéziánus, önazonos, történelem feletti szubjektuma ekkor alakul ki, ekkor indul útjára a polgári társadalom önmagát igazgató és divathoz igazító, önálló individuumának a mítosza. Az énformálás lehetőségének megengedése, az önállóságba vetett hit mint alapvető *téves felismerés* elengedhetetlen eleme a korai kapitalista berendezkedésnek. A modern termelési viszonyok olyan szubjektumokat kívánnak, melyek üresek, szabadon cserélhetőek, átválthatóak, mint a pénz, az aktuális érdekeltségeknek megfelelően. Az ilyesfajta üres, homogén szubjektumok létrehozására irányul az a *hatalmi technológia*, amely előregyártott identitásmintákat áramoltat a társadalomban. Ezeken a lehetséges, megengedett típusokon keresztül húzza meg az ideológia azokat a határvonalakat, melyek elválasztják a kulturálisan még elfogadhatót a Másiktól, a kirekesztettől, amelyhez képest a társadalom meghatározza önmagát. A polgári berendezkedés homogén szubjektuma olyan diskurzusok és társadalmi gyakorlatok elfojtásának árán jön létre, melyek az ember heterogenitásával kapcsolatosak: a XVIII. században már nem lehet a vad szexualitásról, a testi gyarlóságról nyíltan beszélni. A mindennapi élet, az anyagi kultúra rendjét, a hatalom logikáját írja át a polgári ideológia a későreneszánsz válsága után, és nem meglepő, hogy ennek az átrendeződésnek a leírásában az újhistorizmus legfőképpen Michel Foucault szubjektumfelfogására és Louis Althusser ideológiaelméletére támaszkodik.

Foucault előtt a történészek vonakodva fogadták volna el azt a meggyőződést, hogy érdemes megvizsgálnunk, mennyivel sűrűbben vannak rubrikázva a XVIII. században a nyilvántartási dokumentumok egyes tételei, és hánnyal több mozdulatot tartalmaz a „puskát vállra" parancs végrehajtásának leírása a porosz hadsereg alaki szabályzatában, mint mondjuk az angol királyi flotta rendtartásában. Foucault szerint ugyanakkor ezekben a részletekben lehet tetten érni a hatalom dimenzionalitásának átrendeződését, a hatalom mikrofizikájának a szubjektumok testi és lelki életéig lehatoló tárgyiasító működését. A tudás rendszereinek archeológiai vizsgálata után jut el Foucault a modern szubjektum genealógiájához, amely szerint a hatalom intézményesíti azokat a tudásformákat, melyeken keresztül a társadalom egyedeinek a valósághoz és önmagukhoz való viszonyát szabályozni és felügyelni lehet. Maga a hatalmi technológia azonban nem ragadható meg egyetlen intézményben, melyből kisugározna (Állam, Akadémia, Rendőrség), hanem a hatalom végtelenül lebontott rítusain keresztül átszövi az élettér minden összetevőjét.

„A hatalomnak e formája arra a közvetlen mindennapi életre gyakorolja hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, rákényszeríti az igazság törvényét, amelyet az egyénnek fel kell ismernie és el kell fogadnia, és amelyet őbenne másoknak fel kell ismerniük és el kell fogadniuk."[2]

A genealógus számára gyanús minden végső eredet, alapigazság, haladás, folytonosság: figyelmét az alávetés, az uralom, az érdekütköztetés, a megtévesztés technikáira összpontosítja, amelyek függvényében mindenfajta belső, eredendő, „emberi", önazonosság menedéke nélkül formálódik a történelmileg sajátságos szubjektivitás.

Althusser az ideológiakritika másik nagy klasszikusa, aki alapvető hatást gyakorolt az újhistoristákra. Elméletének hangsúlyos része, hogy az ideológia nem absztrakt elvek, ideák, tanok központi gyűjteménye, hanem az anyagi gyakorlatban, a mindennapiság valamennyi szintjén megvalósuló rögzült viszonyulás, amit nem valamiféle erőszakszervezet erőltet a társadalomra. Ahogy Foucault is többször rámutatott, hatalmat csak szabad szubjektumok felett lehet gyakorolni. Az ideológia Althusser számára olyan reprezentációk rendszere, amely meghatározza a szubjektum viszonyát a valósághoz és a társadalmi fennálláshoz. Ezek a reprezentációk működnek azokban a társadalmi gyakorlatokban, amelyek lehetővé teszik a szubjektum önreflexióját, melyekből önazonosság internalizálható. Az ideológia megszólításon, *interpelláción* keresztül rögzíti előre meghatározott helyzetekbe a szubjektumot, aki az ideológiai csatornákon felkínált identitást tévesen önmagáénak ismeri fel. Ez az ideológiai működés materiális szinten, konkrét társadalmi gyakorlatokban valósul meg, nem merül ki az elvont „téves tudat" kategóriájában. Az ideológia ilyeténképpen olyan alapvető működés, amely történelmi kontextustól függetlenül mindig az interpelláció alapvető logikája szerint működik, de mindenkor konkrét, a kontextustól függő materiális megnyilvánulásai vannak.

„...az ideológiáknak megvan a saját történetük... ugyanakkor alá tudom támasztani azt is, hogy az általában vett ideológiának nincs története, nem negatív értelemben (története önmagán kívül van), hanem abszolút pozitív értelemben.

...mi gyakorlatokba öntött cselekedetekről beszélünk. És megjegyezzük, hogy ezeket a gyakorlatokat olyan rituálék irányítják, amelyekbe a cselekedetek beleíródnak, az ideologikus apparátus anyagi létén belül, legyen ez akármilyen kis része is az apparátusnak: egy kis mise egy kis templomban, egy temetés, egy kis meccs egy sportkörben, egy osztálynap az iskolában, egy politikai párt ülése vagy nagygyűlése stb."[3]

[2] MICHEL FOUCAULT: A szubjektum és a hatalom. = Pompeji 1994. 1–2. 183. – Ford. *Kiss Attila Atilla.*

[3] LOUIS ALTHUSSER: Ideológia és ideologikus államapparátusok. = Testes könyv I. Szerk. *Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc.* Ford. *László K.* Szeged, ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport 1996. 395., 400.

Foucault és Althusser után az újhistoristákat foglalkoztató egyik központi probléma az ellenszegülés, a szubverzió kérdése. Lehetséges-e kilépni, legalábbis részlegesen, az ideológiai beágyazottságból, és áthágni a hatalom/tudás uralkodó „igazságrezsimjének" korlátait? Foucault genealógiája csaknem mindvégig azt állítja, hogy a hatalom már mindig előre bekebelez minden szubverzív kísérletet, az ellenszegülés bele van írva az ideológia lépéseibe. A látszólag felforgató tevékenységeket, diskurzusokat azért nem nyomja el csírájukban a hatalom, hogy az általa megszabott határokig elengedve féken tartsa őket. Az újhistoristák elfogadják ezt az álláspontot, amely úgy teszi összetettebbé a biztonsági szelep elméletet, hogy megvilágítja: minden ideológiai berendezkedés létének alapfeltétele, hogy folyamatosan kitermelje, és így határokon belül tartsa saját szubverzióját. Foucault utolsó írásaiban mintha elmozdult volna egy „intellektuális felelősségvállalás", a tudatos ellenszegülés lehetősége felé.

> „Elő kell segítenünk a szubjektivitás új formáinak kialakulását, mégpedig úgy, hogy elutasítjuk azt az individualitást, amelyet évszázadokon keresztül ránk erőszakoltak." (ibid, 187.)

Az újhistoristák ugyanakkor a „teljes bekebelezés" *(strong containment)* elméletét vallják, és úgy vélik, hogy a fennálló rendszer minden kritikája részt vesz a rendszert fenntartó diskurzus újratermelésében. H. Aram Veeser többek között ezt a meglátást tekinti az újhistoristákat összefogó alapelvek egyikének.[4] Véleménye szerint a számos tekintetben különböző újhistoristák öt pontban mutatnak feltétlenül egyetértést:

1. minden megnyilvánulás beágyazódik az anyagi tevékenységek hálózatába;
2. mindenfajta leleplezés, kritika, szembenállás az általa elítélt eszközöket alkalmazza, és azt kockáztatja, hogy áldozatául esik a leleplezendő tevékenységnek;
3. irodalmi és nem irodalmi „szövegek" egymástól elválaszthatatlanul áramlanak;
4. semmiféle diskurzus nem tesz hozzáférhetővé soha meg nem változó igazságokat vagy alapvető, megmásíthatatlan emberi természetet;
5. a kapitalista berendezkedés alatt működő kultúra leírására alkalmas nyelv és kritikai módszer részt vesz abban az ökonómiában, amelyet leír.

Ezeket az elméleti-módszertani megfontolásokat akár egy dekonstrukciós vagy posztszemiotikai számvetésben is olvashatnánk. A rendszert kívülről támadni képtelenség, mert akkor elvesztjük a nyelvet, a megszólalás lehetőségét. A kritika általában újra előszámlálja, és így még inkább „beerősíti" a bírált beszédmódok kulcsjelölőit. Talán az első és a harmadik alapvetés dominanciája az mégis, ami megragadható irányzattá alakította az újhistorizmust. Egyúttal azonban minden bizonnyal a „nem irodalmi" intertextusok felbukkanásának, a humanista, stabil értékeket aláásó gyakorlatok jelenlétének a „vadászata" az, ami a

[4] The New Historicism Reader. Ed. *Aram Veeser*. New York–London, Routledge 1994. Introduction. 2.

legtöbb kritikának szolgáltatja ki az újhistoristákat. Gyakran vetik szemükre, és nem alaptalanul, hogy elemzéseik menete, módszertana előre kiszámítható, és egy idegen szöveg első egy-két sorából kiütközik, ha újhistorista megközelítéssel van dolgunk. Anekdotikus felütés, egy konkrét egyedi eset bemutatása, felboncolása, a politikai, ideológiai érdekeltségek harcának feltérképezése, a szöveg hatalmi-kulturális tranzakció jellegének szemléltetése. Ezzel a *kulturális poétikával* nem is a kiszámíthatóság az igazi probléma, hanem az eredeti célkitűzésnek, az aprólékos kontextualizálásnak ellentmondó szelektív olvasat, bizonyos fokú szemellenzősség, éppenséggel filológiai-történeti felületesség. Az újhistorista vizsgálat hajlamos csak azokat a kulturális kapcsolódási pontokat, referenciákat feltárni, amelyek illeszkednek a szubverzióra, antagonizmusra, politikai feszültségekre figyelmező gördülékeny olvasatba. Az adott történelmi helyzet különféle diskurzusainak egymásba játszását elemző újhistorista írások gyakran olyan *organicizmus*ba vetett hitet sugallnak, mintha lehetséges lenne teljességében megismerni a múlt szinkron szeleteit. Ez pedig, ahogy az irányzat egyes ellenlábasai érvelnek, nem más, mint maga a *régi* historicizmus. Hogy így van-e, ezt segíthetnek eldönteni az alább következő szövegek.

A jelen válogatás az amerikai újhistorizmus elméleti számvetéseit és a reneszánsz kritika területén megjelent néhány, ma már klasszikusnak számító írását tartalmazza. Külön kötet kellene, hogy foglalkozzon a jelen kötethez kapcsolódóan a brit *kulturális materializmus*sal. A kezdetben Jonathan Dollimore és Alan Sinfield nevével fémjelzett irányzat az újhistorizmussal párhuzamosan alakult ki és alapvető hasonlóságokat mutat vele, de marxista és általában véve politikai értelemben lényegesen elkötelezettebb. Ezúttal csupán utalni tudunk rá ajánló bibliográfiánkban.

SZŐNYI GYÖRGY ENDRE

Az „újhistorizmus" és a mai amerikai Shakespeare-kutatás

Az alább következő tanulmányt 1988-ban írtam, az azt közvetlenül megelőző másfél éves amerikai tanulmányutam élményeinek összefoglalásaként. Akkor az *Új Magyar Shakespeare Tár* első – és azóta is egyetlen – kötetében jelent meg, mely könyvárusi forgalomba nem került, s szakmai berkekben is viszonylag ismeretlen maradt. Ez a tény, valamint az indokolja, hogy újraolvasva úgy érzem, akkor kifejtett gondolataim még ma sem teljesen elavult módon mutatják be az újhistorizmus és a reneszánszkutatás viszonyát, valamint az irányzat bizonyos elméleti problémáit, hogy jónak láttam a cikk újrakiadását a *Helikon* „újhistorizmus" tematikus számában.

Természetesen 1988 óta sokszorosan megváltozott e tanulmány kontextusrendszere, melyre röviden érdemes utalni. Akkor az újhistorizmus az Egyesült Államokban népszerűsége tetőpontját érte el, mely aztán a kilencvenes évek elejére az európai kutatást is jórészt meghódította, hogy aztán 1995 tájától egyre inkább megjelenjen az irányzat kritikája is, valamint egyfajta útkeresés, mely az elméleti továbblépés lehetőségét kutatja. E továbblépés ma sem egészen világos még (lehetőségeivel *Kiss Attila* bevezető tanulmánya foglalkozik), a kritikák nyomán azonban már világosan látszik, hogy ez az irányzat sem hozta meg a világot, de legalábbis az irodalomtudományt megváltó módszert. Produktív és elgondolkodtató kérdésfeltevései, nemkülönben az angolszász világban egy időre elsöprő népszerűsége, valamint az a sajátságos társadalmi háttér, amely felfutásában közrejátszott és amiről cikkem is értekezik, mindenképpen érdemessé teszi a vizsgálatra s a kérdéseivel való szembenézésre.

Azt sem szabad elfelejteni, hogy cikkem írása, sőt megjelenése idején még a rendszerváltás előtt voltunk, s ebből a szempontból a cikk – a közeljövőt még nem is sejtve – inkább a felbomló államszocializmus ideológiájának és kultúrpolitikájának problémáit szem előtt tartva vázolta az amerikai „szubjektív materializmus" eredményeit és kihívásait. Ma természetesen más hazai szempontok alapján rendezném el mondanivalómat, a posztstrukturalizmus vázlatos bemutatását a második részben pedig – mai ismereteink alapján –, jóval árnyaltabban végezném el. Úgy gondolom azonban, hogy írásom ebben a formájában, valóságos tárgyán túl, a rendszerváltás előtti évek magyarországi szellemi életének kordokumentumként, önmagában is egyfajta újhistorista kísérletként változatlanul érdekes lehet a mai olvasónak.

Nem változtatok tehát sem a cikk szerkezetén, sem apparátusán – az újabb szakirodalmat felvonultatják e válogatás recenziói, illetve a bevezető tanul-

mány –, kivéve egy szempontot. Az eredeti írásból kimaradt az újhistorizmus egy fontos tevékenységi területének, a textológiai revizionizmusnak ismertetése, pedig mára már látszik, hogy legfontosabb eredményeiket éppen ezen a területen érték el. Fontosnak láttam tehát, hogy néhány bekezdésnyi terjedelemben e kérdéskör ismertetését beépítsem a cikkbe, az idevágó referenciákat pedig integráltam a hivatkozásjegyzékbe.

I.

Norman Rabkin egy 1981-es Shakespeare-tanulmánykötetében a következő drámai szavakkal hívta fel a figyelmet az amerikai irodalomelméletben elhatalmasodó válságra:

> Még csak tegnap azt vallottuk, hogy a kritikus feladata feltárni az irodalmi művek jelentését. Ma, egy rendkívülien gyors és többfrontos támadás után ez a konszenzus romokban hever. A befogadásesztétikai elméletek [reader response criticism] szerzői Stanley Fishtől Norman Hollandig megkérdőjelezik azt, hogy a műalkotásoknak a képzeletre ható erejük által a közönségből egynemű reakciót kellene kiváltaniuk; Jacques Derrida és dekonstrukcionista követői a nyelvet és a művészi kifejezést makacsul öntükrözőnek látják, annyira, hogy szerintük a művek jelentésének elemzése teljesen lehetetlen; Harold Bloom azt mondja, hogy minden értelmezés félreértelmezés, s hogy az ember csak azért olvas, hogy mintegy tükörben, minden olvasatban önmagára ismerjen...[1]

Rabkin példái, hét év után, az azóta feltűnt újhistorizmus, feminizmus és kulturális materializmus fényében már kissé elavultnak tűnnek, de diagnózisa ma is helytálló. 1981-ben arra figyelt föl, hogy az új irodalomelméleti tendenciák kontextusában a korábbi korszakok legjobb kritikai teljesítményei is valamiféle gyanús színezetet nyertek, s hogy divattá vált a korábbi Shakespeare-kutatás egészének elvetése. Rabkin pozíciója az amerikai irodalomtörténetben elég érdekes jelenlegi áttekintésem szempontjából: már az idősebb középgenerációhoz tartozik (a hatvanas évek eleje óta publikál rendszeresen), de tanulmányai mindig is új hangot, kísérletező hozzáállást mutattak. Említett könyvében nem az foglalkoztatta elsősorban, hogy miért volt „azelőtt" vagy „azután" annyi rossz, csak visszautasításra méltó kritikai szakmunka, inkább az, hogy miért vált a „régi" Shakespeare-kritika egycsapásra annyira sebezhetővé, s hogy az új irányzatok miként találtak annyira hirtelen olyan széles és szíves olvasóközönségre.

Nem könnyű megválaszolni Rabkin dilemmáját. Mindenekelőtt fel (és el) kell ismernünk, hogy az új irányzatok olyan kérdéseket fogalmaztak meg, amelyek alig férnek össze a hagyományos Shakespeare-megközelítések világképével, ér-

[1] RABKIN, 1981. 1skk.

tékorientációjával és ennek megfelelően a hagyományosan kiemelt és tárgyalt problémákkal. Mindez érthetővé teszi, miért vált például E. M. W. Tillyard klasszikus kis tanulmánya az Erzsébet-kori világképről általános össztűz céltáblájává, a neves szerző pedig afféle mindig kéznél levő bűnbakká.[2]

A helyzet, ha lehet mondani, mára még kritikusabb. A nyolcvanas évek eleje óta elsősorban két irányzat jelentkezik lázadó-trónkövetelő jelleggel, ezek az **újhistorizmus** és a **feminizmus,** melyekhez szövetségesként csatlakozik egy új textológiai iskola, az úgynevezett **„revizionizmus"**. Jelen áttekintésemben az újhistorizmust kívánom bemutatni, és mindenekelőtt kitérek azokra a gyökerekre, melyek a mai angolszász irodalomelmélet identitásválságát okozzák, s melyek nagyban hozzájárultak az említett új irányzatok látványos sikeréhez. Végül, befejezésképpen szeretném felvetni a kérdést, hogy mindezen új irányzatok ismerete mennyiben befolyásolhatja az újra felerősödő magyarországi Shakespeare-kutatást. A magyar olvasó óhatatlanul is választ elé kerül: kövesse vagy elutasítsa az új törekvéseket, esetleg csak tudomásul vegye azzal a fenntartással, hogy a tőlünk gyökeresen eltérő körülmények között működő amerikai kutatás nem lehet jelentős hatással a kelet-európai irodalomtudomány tendenciáira.

Ez utóbbi megjegyzés meghökkentőnek tűnhet, hiszen az elmúlt években azt szoktuk meg, hogy egyfajta őszinte tanulási szándékkal követnünk kell az angolszász irodalomtudomány eredményeit, mondván, hogy ők közelebb vannak a forrásokhoz, sokkal nagyobb apparátussal dolgoznak, objektívabb és árnyaltabb eredményeket tudnak elérni, tehát mi csak tanulhatunk tőlük. Ugyanakkor arra is emlékezhetünk – legalábbis az idősebbek –, hogy nem mindig volt ez így. A hatvanas évek második feléig, úgy nagyjából az új gazdasági mechanizmus bevezetéséig az őszinte tanulási szándékú „monitorozást" nemigen bátorította a kultúrpolitika, hacsak az nem járt együtt a „burzsoá ideológiai áramlatok" bírálatával, de még a hetvenes években is kijutott az értelmiségieknek a hivatalos dorgálásból, gondoljunk csak a „strukturalizmus-vita" késői fejleményeire. Tudjuk azt is, hogy az ötvenes években, amikor például az országban évekre bezártak angol tanszékeket, még ez az ideológiailag megszűrt tájékozódás sem volt lehetséges, s az irodalmi-esztétikai ítéletek legalább annyira előreláthatóak voltak, mint a május elsejei jelszavak.

Hogy jön mindez a mai amerikai Shakespeare-kutatáshoz? Úgy, hogy a fenti vázlatos megfigyeléseket a magyarországi anglisztika változatos sorsfordulóiról (de bővíthetnénk a kört, s anglisztika helyett mondhatnánk modern filológiát vagy irodalomtudományt általában) a mai amerikai Shakespeare-kutatás inspiráló hatására írtam. E kutatás produktumait ugyanis csak felerészben tölti ki a Shakespeare műveiről való gondolkodás, az Erzsébet-kori drámák és kultúra (újra)értelmezése; e kutatásban ma legalább azonos súllyal esik latba az

[2] Ld. TILLYARD, 1946. – A „régi" kritika általános elutasítására jellemző RICHARD LEVIN (1979.) könyve.

elemzők önvizsgálata, folyamatosan és egyre kifinomultabban művelt öntükrözése. Vajon puszta nárcizmus ez csupán? A németes filológián iskolázott magyar irodalomtörténésznek első találkozásra teljesen érthetetlen és meghökkentő a mai amerikai irodalomtudomány módszertana és retorikája, ám ha szemügyre vesszük, hogy az újhistorikusok hogyan magyarázzák saját előtörténetüket, az angol filológia egyesült államokbeli fejlődését, akkor számos dologra fény derül, többek között arra is, hogy amikor a naiv lelkesedéssel szemlézzük eredményeiket, korántsem biztos, hogy valóban objektív, megbízható, érdekmentes tudományt importálunk.

II.

Norman Rabkin idézett megjegyzéséből is kikövetkeztethető, hogy nem a mai újhistorikusok és szövetségeseik kezdték el a hagyományos irodalomtudomány felmorzsolását; ezt előkészítette egy sor nemzetközi irodalomelméleti áramlat, melyek többnyire a strukturalizmusból nőttek ki, azt igyekeztek valamilyen módon kontextuális horizontnyitással továbbléptetni (innen a gyűjtőnév: posztstrukturalizmus).

Emlékezzünk: Jakobson a nyelv poétikai funkciójában, egy objektíven megragadható és tudományos objektivitással leírható nyelvi mechanizmusban vélte megtalálni a költészet lényegét.[3] Talán ez volt az utolsó nagy kísérlet a tudományos módszerek irodalomelméleti honosítására, s bizonyos – legalábbis részleges – eredmények pontos verifikálására. Aztán jött Jacques Derrida és a dekonstrukcionizmus, bevezették az intertextualitás fogalmát, mely szerint nincsenek független szövegek, csak egymással végtelen láncolatban összefonódó, szövegként létező és interpretálandó reflexiók.[4] Ezzel megkérdőjeleztek, visszájára fordítottak mindent, amit a korábbi irodalomtudomány hosszú időn át épített, s a strukturalizmus megpróbált tudományosan igazolni.

Míg a francia posztstrukturalisták a szövegek egymáshoz való viszonyát kezdték forradalmian új módon magyarázni, addig a német befogadásesztétika úttörői a mű és az olvasó kapcsolatát értelmezték újra. E megközelítés legszélső(ségesebb) pontjáig az amerikaiak mentek el, (az amerikai befogadásesztétikai iskolát „reader-response criticism"-nek nevezik, jó magyar fordítása még várat magára), Stanley Fish és Jonathan Culler arra a következtetésre jutottak, hogy objektív eszközökkel teljességgel eldönthetetlen, mi tesz egy irodalmi

[3] Ld. például A grammatika poétikája és a poétika grammatikája című tanulmányát. Magyarul: JAKOBSON, 1969. 270–296.

[4] Magyarul kevés a dekonstrukcionizmus szakirodalma. Ld. FEDERMAYER ÉVA cikkét (1983.); érintőlegesen tárgyalja még DÁVIDHÁZI, 1984; ROZSNYAI BÁLINT ismertetője megjelenés előtt áll a Magyar Filozófiai Szemlében, ZSÉLYI FERENC pedig doktori disszertációt írt ezen irányzat nyelvészeti és irodalomelméleti interferenciáiról.

szöveget irodalmivá. Az egyetlen fogódzó a társadalmi konszenzus. Első hallásra akár cinikusnak is tűnő véleményüket a következőképpen lehetne összefoglalni: ha a szöveget használó közösség az illető szöveget irodalmiként használja, akkor az irodalom.[5]

A franciás iskola (dekonstrukcionizmus) számára a strukturalista szövegközpontúság egy egészen másfajta szövegközpontúságnak adja át helyét; az új szituációban leomlottak a falak a szöveg és a nem szöveg között, az egész érzékelt valóság „irodalmizálódott"; egy regény és egy történelmi szakmunka között már csak fokozati különbségek vannak. A posztstrukturalista irányzatok nem is elsősorban közvetlen elődeik, a strukturalisták ellen fordultak, hiszen Jakobson, Todorov vagy Lodge mindig tudatában voltak elméleteik behatárolt voltának. Az Egyesült Államokban a korábbi fél évszázadban az ott szinte egyeduralkodó irodalomelméleti trend, az **újkritika** vált az első számú közellenséggé. Az az újkritika, mely az irodalmi mű társadalomfelettiségét, örök értékeket hordozó természetét, s misztikus-intuitív úton való megismerhetőségét hirdette.

Ma már az is világos, hogy mi hozta létre annak idején az újkritikát: részben a természetes reakció a filológiai részletekben elvesző, a „lényeg", a nagy összefüggések iránt kevés érdeklődést mutató pozitivizmusra; ugyanakkor kísérlet arra, hogy a fiatal, faji és történelmi gyökerekben teljesen diszparát Amerikai Egyesült Államokban egyfajta kulturális konszenzust teremtsen. Az angol irodalom oktatására hárult a feladat, hogy mint a humán tudományokban hegemóniára törő diszciplína összefogja s egységesítse a nemzeti kultúrát. E diszciplína módszertanát adta az újkritika, látszólag érdekmentesen mutatva fel az irodalmi művek összemberi értékeit, valójában azonban egy ma már jól kivehető ideológia szolgálatában.[6]

Miután a hetvenes évekre már mindenki az újkritika ellen fordult, s a befogadásesztétika követői bebizonyították, hogy a műalkotásnak önmagában nincsen örökös, változatlan, organikus létezésmódja, természetesen merült fel az igény a történelmi aspektus visszahozatalára, a műalkotásoknak – az újkritika és a többi formalista iskola szinkronikus megközelítésmódja után – újra történelmi kontextusban való értelmezésére.[7]

Nem mintha történelmi megközelítés korábban nem létezett volna. Éppenhogy párhuzamosan az újkritika fénykorával, a harmincas évek végétől az ötvenes–hatvanas évek fordulójáig virágzott az Arthur O. Lovejoy nevével fémjelzett „history of ideas", amit csak jobb híján lehet eszmetörténetnek fordítani, mert tartalma így összemosódik a magyar címke által sugallt általános megközelítésmóddal, a „felépítmény" vizsgálatával.

[5] Ld. az ú. n. „konstanzi iskola" mestereinek, Jaussnak és Isernek munkásságát; Culler véleményét jól kifejezi Literary Competence c. esszéje. = CULLER, 1975.

[6] Erről részletesen szól WAYNE, 1987.

[7] Történelem és irodalom kapcsolatának jellemző mai amerikai vizsgálatára jó példa SCHOLZ WILLIAMS, 1987.

Az eszmetörténetnek az irodalomtudományba való befogadását az a feltevés motiválta, hogy a történelem megismerhető, s hogy az irodalom a történelmi realitást tükrözi. Az eszmetörténeti vizsgálódások célja tehát a művek megmagyarázása; az egynemű történelmi igazság segítségével kulcsot nyújtani az olvasónak a sokrétű irodalmi mű labirintusában. A mai irodalmárok szemében ez a gyakorlat az irodalomtudomány trivializálásához vezetett, legrosszabb produktumaiban kizárólag témák és motívumok vadászatává süllyedt (nem sokban különbözve a pozitivizmus legsekélyesebb változatától), de még legnagyobb eredményeiben sem jutott túl azon, hogy bizonyos szövegeket vagy szövegrészeket világítson meg, összevetve őket nagy emberek gondolataival vagy egyes korszakok jellemző eseményeivel, kulturális tendenciáival. Az ilyen egybevetés, mondják az újhistorikusok, mindenképpen a mű elszegényítéséhez, ellaposításához vezet, mintegy elejét veszi további értelmezéseknek. Bár nem tudatosan, de le is kezeli az irodalmat, feltételezve, hogy a műalkotás egyfajta tükörként egy nála fontosabb és valóságosabb dolog reflexiója csupán.

Az egysíkú eszmetörténeti megközelítések fontos alternatívájaként jelentkezett a hatvanas évek végétől a hermeneutikai irodalomelmélet, mely a mű és az olvasó között folyamatos dialógust feltételezve feloldotta a korábbi olvasatok szigorú, egyértelműségre törekvő megfeleltetéseit. Még konzervatívabb formájában is (mint az amerikai E. D. Hirsch rendszerében), mely a „jelentés helyreállítására" törekszik, éles megkülönböztetést nyer az írói szándék (jelentés) és az olvasói interpretáció (jelentőség). Az ennél sokkal relativisztikusabb hermeneutikai irányzatokban (a Heideggerre támaszkodó német Gadamernél, a francia Ricoeur-nél vagy az amerikai Fishnél) a hagyomány összetartó erejének és az egyéni olvasatok polarizáló hatásának egymásba játszásaként olyan dinamikus irodalmi modellhez jutunk, mely a dekonstrukcionisták intertextualitásának végtelen tükörrendszerére emlékeztet.[8]

A látszólagos relativitás ellenére is Gadamertől kezdve szinte minden hermeneutikus megközelítés megegyezik abban, hogy feltételezik örök emberi értékek létezését, s azt vallják, hogy a hagyomány rostáján csak azok a művek kerülnek át, melyek a létezés általános kérdéseivel foglalkoznak.[9] Ennyiben egyetértenek az újkritika klasszikus képviselőivel.

Ez az a pont, ahol az újhistorikusok élesen ellentmondanak. Míg a hermeneutika a fentebb vázolt befogadás- és továbbadás-modelljével kétségtelenül idealista választ ad az irodalmi művek létmódjának kérdésére, az újhistorizmus materialista

[8] Korábban a Helikon szentelt három fontos tematikus számot az irodalmi hermeneutika elméletének (1980. 1–2.; 1981. 2–3.; 1983. 2.). – Gadamer nagy művének magyarul megjelentetése után legújabban FABINY (ed.), 1987. nyújt további magyar fordításokat ebből az irányzatból, reprezentatív válogatást közölve mindenekelőtt Hirsch és Ricoeur munkáiból. Ami a *jelentés* és *jelentőség* megkülönböztetését illeti, ebből idézzük Hirsch újabb definícióját: „A *jelentés* tehát felfogható önmagával azonos sémának, melynek határvonalait egy eredeti beszédesemény határozza meg, míg *jelentőség*nek az ezen önmagával azonos jelentés és valami (bármi) más között húzott összefüggést tekinthetjük". = FABINY (ed.), 1987. 483.

[9] Ld. Fabinyi bevezetőjét: FABINY (ed.), 1987. 6–8.

(rosszmájúan azt is mondhatnánk, hogy machiavellista) magyarázattal szolgál. Elfogadják azt a marxi tételt, hogy az ideológia, a politika és a társadalmi-gazdasági szerkezet dominálló szerepet játszik az irodalom funkcionálásában, de élesen visszautasítják a hagyományos marxista megközelítést, miszerint az alap bármiféle egyértelmű módon befolyásolhatná a művészi „termelést". Nem tagadják, hogy az irodalmon kívüli elemek meghatározzák az irodalom természetét, de tagadják, hogy ezek az irodalmon kívüli elemek bármilyen objektív módon megismerhetőek lennének; tagadják, hogy van olyan biztos történelmi kontextus, amelyből a mű biztosan magyarázható lenne. A tézis megfordul: míg a régi marxisták szerint az irodalom tükrözi a valóságot, tehát a valóság elemzésével következtetéseket lehet levonni az irodalomra nézve is, most a textualizálódott valóság (hiszen, mint mondják, nincsenek „semleges" bizonyítékaink a múltról, minden emlékünk „szövegek", krónikák, leírások, archeológiai leletek formájában marad fenn) reflektál az irodalomra, s az intertextualitás végtelenül bonyolult oszcillálásából csak annyi ismerhető meg, amennyit az adott olvasó birtokában lévő olvasási stratégiák megengednek. Ennek értelmében a politika, a társadalmi aspektus korántsem hiányzik az újhistorikusok műveiből, kulcsszavaik a hatalom, az erő(szak), a politika, az elnyomás és a felforgatás (*subversion:* a következőkben magam is a szubverzió alakot fogom használni). Ugyanakkor irtóznak minden egyirányú és egyértelmű megfeleltetéstől, melyet redukciónak tartanak. Ezért vetik el a marxizmus mindent az osztályharcra visszavezető kísérleteit; az irodalmi jelenségeket a politikai hatalom, csoportérdekek, a szexuális antagonizmus és számtalan más dinamikus ellentét küzdőterének látják, mely küzdőtéren aztán végbemegy a kánonformálás, vagyis az adott közösség által használandó, irodalminak tartott művek kiválasztása. Számukra ez felel meg a hermeneutikusok hagyomány-fogalmának. Megtévesztő lenne azonban mindezt az újhistorikusok találmányaként beállítani. Természetesen nekik is vannak (európai) szellemi előzményeik, melyek a hermeneutika hatvanas évekbeli új hullámával párhuzamosan feltűnt francia társadalomfilozófia és szövegmagyarázat – Barthes, Kristeva, de elsősorban Michel Foucault –, valamint az újmarxizmust képviselőkig – Benjamin, Habermas, s különösen Althusser – nyúlnak vissza. E hatásokról a későbbiekben még szót ejtünk.

Érdekes módon az újhistorizmus az amerikai reneszánszkutatás berkeiben született, s bár ma már minden irányban teret nyer, ma is a reneszánszkutatók, így a Shakespeare-kutatók között a legnépszerűbb. Jellemző megközelítésmódjaira, eredményeire látunk példákat a következőkben.

III.

Hogy mennyire átformálta az utóbbi évek újhistorista hulláma az amerikai irodalomtudomány szemléletmódját, de még szókincsét is, arra a „nagy öreg" tudósok újabb műveinek hangnemváltása a legjobb bizonyíték. A Harvard

Egyetem nyugdíjas professzora, Harry Levin például nemrégiben így nyilatkozott: „Shakespeare műve megszűnt pusztán irodalmi megfontolások tárgyává lenni. Kultúránk integráns része lett, azt is mondhatnám, ideológiánk és vallásunk része."[10] Az újhistorikusok meglepődve veszik tudomásul, hogy az általuk bevezetett s néhány évvel ezelőtt még „szentségtörőnek" tartott terminológia (mint a „hatalom" és az „ideológia" gyakori emlegetése) mára az irodalomelméleti diskurzus szerves részévé vált.[11]

A Levinnél jóval fiatalabb, de saját elméletéhez annál konzekvensebben ragaszkodó Stanley Fish pályamódosítása is érdekes jelenség. A hatvanas–hetvenes évek fordulóján gondolatai még az újkritika egyfajta mutánsának látszottak: ő ugyan nem a szöveget abszolutizálta, hanem az olvasót; ami Cleanth Brooks számára a szövegben „történt", az Fish számára az olvasóban, egy izolált, idealizált olvasóban. 1980-ban *Is There a Text in This Class? [Van szöveg ezen az órán?]* című tanulmánykötetében már interpretáló olvasók közösségéről kezdett beszélni, akik egymással kölcsönhatásban s egy történelmileg megragadható folyamatban alakítják azokat a stratégiákat, amelyek megszabják az irodalom konvencióit.[12] Az irodalmi intézményrendszer Fish számára természetesen nem az az objektíven átlátható szabályozórendszer, aminek a pozitivisták képzelték,[13] de megközelítésmódja éppúgy nem engedi meg azt az idealizált helyzetet sem, melyben – mint némely hermeneutikusok szerint – egy autonóm olvasó konfrontálódik az örök értékekkel.

A fenti példák az idők szelének hatását érzékeltetik, s az idők szelét most, legalábbis Amerikában, az újhistorikusok, mindenekelőtt Stephen Greenblatt és Louis Adrian Montrose fújják. A vihar pedig Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning [Reneszánsz énformálás]* című könyvével (1980.) kezdődött.

Mi az az énformálás és miért fontos Greenblatt számára? Már Michelet és Burckhardt óta ismert a reneszánszkutatásban az a tétel, hogy a középkort lezáró periódus olyan változásokat hozott az európai civilizáció szellemi, társadalmi és pszichológiai struktúráiban, melyek az egyéniség újszerű formálásához vezettek – ezt nevezte Burckhardt az individualizmus győzelmének. Greenblatt ezt, a reneszánsz koncepciója szempontjából központi fontosságú jelenséget teszi vizsgálata tárgyává, s jut el első olvasásban igen meghökkentő magyarázatokig.

A *Renaissance Self-Fashioning* fejezetei az angol reneszánsz kultúra hat kiemelkedő alakjának, kivétel nélkül íróembereknek az énformálásával foglalkoznak, s Greenblatt vizsgálatainak fókuszában mindig a hatalomhoz való viszony áll. Ebből a szempontból a „self-fashioning" kifejezés magyar fordítása nem is a

[10] Idézi FRIEDRICH, 1985. 76.

[11] WAYNE, 1987. 1–2.

[12] Fish fejlődéstörténetére utal GOLDBERG, 1982. 515.

[13] Ld. például HORVÁTH JÁNOS felfogását az irodalmi intézmény szerepéről, amint azt kifejtette A magyar irodalom fejlődéstörténetében (1923., megjelent: 1976.).

legszerencsésebb, hiszen a „fashion", a „form" és a „create" szavakkal ellentétben alkalmazkodást, hozzáidomulást is jelent, s Greenblatt szerint a személyiség kialakulása döntő részben a hatalmi struktúrákkal való konfrontációk, majd az ezekhez való alkalmazkodás során történik meg.

A könyv végére a következő két triád rajzolódik ki: Thomas More és William Tyndale szintéziseként Thomas Wyatt, illetve Edmund Spenser és Christopher Marlowe szintéziseként William Shakespeare. More és Tyndale antagonizmusa természetesen a vallási tekintélyhez, tehát a katolicizmushoz, illetve a reformációhoz való viszonyukban nyilvánul meg, s mindezt komplikálja az, hogy az egyházi autoritás mellett a világi hatalom szférájában is létezniük kellett, mely kettőjük életében Angliában úgy váltott színt, hogy az alapvetően lojális természetű Morus kenyértörésre kényszerült, míg a szubverzió embere, Tyndale, VIII. Henrik elnyomó hatalmát találta saját szövetségeseként, mely bizonyára patronálta volna, ha a kivégzéséhez vezető szerencsétlen körülmények meg nem akadályozzák abban, hogy Angliába visszatérjen. Régebben talán csak a sors iróniájának tekintették volna ezt a kettős paradox életszituációt, Greenblatt számára viszont általánosítható érvénye és elméletalkotó jelentősége van. Hatalom és szubverzió örök dialektikáját látja meg e példában, s arra a következtetésre jut, hogy „a szubverzió kitermelése a hatalom valóságos létfeltétele."[14] A szubverzió tehát nem egyszerűen felforgatást jelent, hanem bármilyen antitézis jellegű reakciót, amelyet egy domináns ideológiai jelenség törvényszerűen termel ki önmagából. Greenblatt mégsem nevezhető kései hegeliánusnak, hiszen számára nincsen harmóniateremtő, konszolidáló szintézis, csak elfojtás, „containment".

Wyatt élete és műve azután egyszemélyben testesíti meg mindazt az ellentétet – valójában ugyanazon viszonyok színét és fonákját –, melynek két pólusán Greenblatt Morust és Tyndale-t látta. Hatalom és szubverzió sokszoros egybejátszása nemcsak Wyatt karrierjében tükröződik – udvaronc, aki egyszersmind a szeretett hölgynél, Boleyn Annánál királyának riválisa –, hanem költészetében is, mely a petrarkizmus első angliai változata. Greenblatt logikáját követve egyébként a petrarkista költészet egésze is (a szerelmi hódítási szándék és az alávetettség hangsúlyozásának dialektikájával) leírható a jelzett viszonyrendszerben.[15]

Visszatérve Greenblatt triádjaihoz, a More és Tyndale antagonizmusában kifejeződő teológiai ellentét szekularizált változatát látja meg Spenser és Marlowe kettősében. Shakespeare pedig, akárcsak Wyatt, a lehető legerősebben és legösszetettebb módon fejezi ki irodalmi műveiben (is) a mindenkori paradox történelmi léthelyzetet, az állandó konfliktus állapotát, s énformálása is e léthelyzet eredménye.

[14] Bár az egész Renaissance Self-Fashioning erről szól, ennek tételes megfogalmazásáig egy évvel később, egy cikkében jutott el: GREENBLATT, 1981. 57.

[15] E leírást el is végezte egy sokszor idézett újhistoricista cikk: MAROTTI, 1982.

Látható, hogy míg a hermeneutikus kutatás számára a hagyomány által szentesített konvencionális elemek, az analógiák és az azonosságok voltak fontosak a művekben, addig az újhistorikusok az eltérőt, az antagonizmusokat, a normákat romboló elemeket, a „másságot", a szubverziót és a konfliktust keresik az irodalomban. Bár itt pontosítani kell, és az „irodalom" terminust „szövegre" cserélni, ugyanis Greenblatt nem hajlandó különbséget tenni szöveg és valóság/történelem között. Számára nem létezik semmi olyan történés, amiről nem valamilyen szövegből szereznénk tudomást. S a dialektika itt újra érvényesül: a textualitás ugyanis nemcsak antagonizmust tartalmaz, hanem azonosságot, kohéziót is, a másság is belül van, különben érthetetlen, felfoghatatlan lenne. Ezért mondhatja, hogy a hatalom önmagából termeli ki a szubverziót.

Greenblatt jellegzetes elemzési módszere, hogy egy (természetesen) szövegben fennmaradt történelmi eseményből indít, melyhez párba állít egy irodalmi művet, s a kettő egymásba játszatásával igazolja filozófiai-ontológiai tételeit. A *Renaissance Self-Fashioning* Shakespeare-fejezetét például azzal a történettel kezdi, hogy a spanyolok Hispaniola szigetén milyen eszközökkel vitték végbe egy indián törzs gyarmati alávetését. S közben könyvének bevezető problémáján is töpreng: mi okozta, hogy a nyugati civilizáció olyan sikeresen hódította meg a világot, miben különbözött a reneszánszban kifejlődött individuum dinamikája a meghódítandó más fajokétól? A hagyományos válasz erre az európai ember vállalkozó szellemének, alkalmazkodó képességének emlegetése, amit empátiának is szoktak mondani. Greenblatt, nem kismértékben Machiavelli, Mandeville és Swift nyomdokain járva elfogadja e feltételezést – kis módosítással: az empátia valójában szerepjátszó készség, megtévesztési hajlam, improvizációs és manipulatív képesség. Ezek után nem is nehéz kitalálni, hogy a fejezet „irodalomorientált" részét az *Othello* Jágójának elemzése teszi ki, ennél a figuránál hálásabb alany pedig aligha található felforgatás és hatalomépítés dialektikájának illusztrálására, melyhez járul még e gazember híres szerepjátszó képessége, Greenblatt szerint az énformálás „nyugati útjának" legfontosabb építőeleme.

Ha Greenblatt és az általa képviselt újhistorizmus filozófiai ihletforrását keressük, akkor azt két iskolára utalva két tézismondatban lehetne összefoglalni. A mentalitáskutatás és a kulturális antropológia egyik vezető történésze, Clifford Geertz szerint: „Nem létezik kultúrától független emberi természet, s kultúra alatt itt nem elsősorban konkrét viselkedési minták – szokások, hagyományok – értendők, sokkal inkább a viselkedést kormányzó ellenőrző rendszerek: tervek, előírások, szabályok, instrukciók..."[16] Greenblatt ennek értelmében definiálja az énformálást, melyben az irodalom három egymással összefüggő módon funkcionál: (1.) mint az adott szerző konkrét viselkedésének manifesztációja; (2.) mint a viselkedést (is) formáló kódrendszer megtestesülése (e kódrendszer Greenblatt szerint a hatalmi manipulatív mechanizmus, amely meghatározza az énformá-

[16] GEERTZ, 1973. 49.

lást); (3.) s ugyanakkor mint reflexió erre a kódrendszerre.[17] Ha az interpretáció csak az első funkcióra koncentrál, akkor irodalmi biográfia lesz az eredménye. Ha a kódrendszer rekonstruálása a cél, akkor fennáll a veszély, hogy az irodalom egyszerűen beolvasztódik az ideológiai felépítménybe, mely *per definitionem* a társadalmi szabályokat és instrukciókat fejezi ki. Greenblatt szerint Marxnak a *Grundrisse*ben kifejtett figyelmeztetései ellenére a marxista kutatás a mai napig ebbe a csapdába esik. Végül, ha a művet csak a valóságra reflektáló elkülönült rendszernek tekintjük, az eszmetörténet és az újkritika hibáját ismételjük: a kontextus háttérré degradálódik, a mű pedig vagy egy időtlen, egyetemes emberi eszencia vagy egy önmagába zárt autonóm rendszer státuszát nyeri, s mindenképpen a társadalmi élettel ellentétes pólusra kerül. Az újhistorikus számára tehát a hagyományos megközelítések – akár elvonatkoztattak a szociológiai szempontoktól, akár érvényesítették azokat – hibásak voltak, mert különneműnek tekintették irodalom és élet minőségeit. Az intertextualitás „felfedezése" valóban kopernikuszi fordulatnak tekinthető az irodalomtudományban, melynek szemszögéből minden korábbi vizsgálat – imponáló részeredményeik ellenére is – hibás premisszákon alapulónak bizonyul.

Geertz tézisét elfogadva Greenblatt „kulturális poétikának" nevezi elemzési módszerét, s a fent említett mindhárom aspektust igyekszik feltárni.

Gondolatainak másik ihlető forrása Michel Foucault; elsősorban is a francia filozófus azon tézise, miszerint minden hatalom csak nyelvhasználaton, diskurzuson keresztül létezik, következésképpen minden szöveg hatalmi relációkat (is) kifejez.[18] Ezt a tézist Greenblatt az énformálásra is alkalmazza: „Az énformálás mindig, bár nem kizárólagosan, nyelvileg történik."[19] Ugyancsak kulcsfontosságú Greenblatt történelemszemléletében az a foucault-i tétel, hogy a történelem kutatásában fel kell ismerni és le kell küzdeni a jelent a múltba visszavetítő olyan tendenciákat, amelyek mintegy automatikusan folyamatos történetet konstruálnak. Foucault új korszakot nyitott azzal, hogy kérlelhetetlenül elutasította a régi típusú szellemtörténeti „hatásvizsgálatokat", s ehelyett a történelmi jelenségek magánvalóságát, másságát, differenciáltságát igyekezett felderíteni. További fontos tétele volt a jelenségek pluralitásának hangsúlyozása, tehát sohasem egy történetről beszélt, hanem történetek egymással a

[17] GREENBLATT, 1980. 4.

[18] Greenblattra azidőben elsősorban FOUCAULT: Discipline and Punish: The Birth of the prison [Fegyelmezz és büntess: a börtön születése], amerikai kiadása New York, Pantheon 1977. – Igen rossz fordítású magyar kiadása: Felügyelet és büntetés. A börtön története [Budapest, Gondolat 1990. Társadalomtudományi Könyvtár] című műve hatott, a szubverzió elméletének kidolgozásánál viszont Foucault alapmunkája, a The Order of Things [A dolgok rendje.] New York, Pantheon 1970.) volt fontos ihletője. A könyvtárnyi amerikai Foucault-irodalomból a következő, Foucault történelemszemléletét és amerikai recepcióját tárgyaló világos cikkek lehetnek a magyar olvasónak hasznosak: HAYDEN WHITE, 1973.; POSTER, 1982.

[19] GREENBLATT, 1980. 9.

legkülönbözőbb módokon összefonódó sokaságáról. Greenblatt tézisei a következőképpen tükrözik ezeket a meggondolásokat:

> – Az énformálás mindig magában foglal egy abszolút hatalomnak való alávetést is, mely hatalom az egyénen kívül van: Isten, egy szent könyv, egy intézmény, mint például az egyház, gyarmatosító vagy katonai szervezet stb.
>
> – Az énformálás folyamata mindig egy másvalamivel összefüggésben történik, melyet az egyén idegen s fenyegető másságként érzékel. E fenyegető másságot – eretnek, vadember, boszorkány, csábító, áruló, antikrisztus – fel kell fedezni vagy ki kell találni, annak érdekében, hogy le lehessen *győzni*.
>
> – A másságot az autoritás kétféleképpen érzékeli: (1) vagy kaotikus formátlanságként (a rend hiánya); vagy (2) hamis, negatív formaként (a rend paródiája). Miután az első esetről készült beszámolók igyekeznek a jelenséget tematizálni és rendszerbe foglalni, a kaotikus általában a démonikus kategóriájába csúszik át. Ugyanakkor az idegen forma úgy képeződik le, mint az autoritás torzképe.
>
> – Ami egyvalaki számára autoritás, egy másik számára idegenség.
>
> – Mikor egy autoritást vagy idegenséget elpusztítanak, egy másik foglalja el annak helyét.
>
> – Mindig egynél több autoritás és idegenség hat egy adott időszituációban.
>
> – Az erő, mely az autoritás nevében jön létre, hogy legyőzze az idegenséget, mindig túltermelődik, s fenyegeti az autoritást, melyet védelmezni hivatott. Így az énformálás a félelemérzetet is jelenti, s az „én", a személyiség bizonyos mértékű elvesztését is.

Összefoglalva ezeket a megfigyeléseket [...] azt mondhatjuk, hogy az énformálás az autoritás és az idegenség találkozásának fókuszában jön létre, s ami ebből a találkozásból termelődik, abban van valami mind az autoritásból, mind pedig a támadásra kiszemelt idegenségből. Következésképpen az ily módon formálódott személyiség mindig magában hordozza saját maga szubverziójának és elvesztésének jeleit is.[20]

E hosszabb idézet – a fordítás fogyatékosságainak ellenére is – adhat talán némi ízelítőt Greenblatt gondolkodás- és írásmódjának sajátosságaiból. Utóbbi műveiben mindinkább a szubverzió kérdése izgatja, s figyelme szinte kizárólagosan az Erzsébet-kori színházra irányul, melyet a hatalom által dotált szubverzió modellterepének tekint. Újabb kérdésfeltevéseit így parafrazeálhatnánk: miként termel egy kultúra vezető ideológiái elleni kihívásokat, s miként bánik el ezekkel a kihívásokkal? Hogyan tartja fenn magát egy kultúra azáltal, hogy kizárja, exorcizálja vagy betiltja a jelzett kihívásokat? Greenblatt válasza az Erzsé-

[20] GREENBLATT, 1980. 9.

bet-kor esetében az, hogy az akkori irodalom, s különösen a nyilvános színház *[public theater]* szándékosan produkált szubverziót annak érdekében, hogy elfojtsa azt. Greenblatt egyébként nem érvel azzal, hogy ez a fajta biztonsági szelepfunkció minden kor minden színházára kötelezően jellemző lenne. Gondolkodásmódja lényegéhez tartozik, hogy óvakodik az általános szabályok sugalmazásától – szerinte a jelzett szerep egy adott kultúra partikuláris céljait szolgálja; „ez a kultúra nem rendelkezett az ellenőrzés és az elnyomás kifinomult intézményeivel, ehelyett egy olyan uralkodóra épült, kinek hatalmát és dicsőségét teátrális ünnepségek reprezentálták, dicsőségének ellenségeit pedig teátrális kegyetlenséggel intézték el."[21]

IV.

Az utóbbi idézetből az Erzsébet-kori hatalmi politika és a *public theater* viszonyának dialektikája sejlik fel. Az újhistorikusok másik jelentős egyéniségét, Louis Adrian Montrose-t ugyancsak (az Erzsébet-kori) hatalmi viszonyrendszer és az azt dicsőítő irodalom érdekli. Montrose számára az irodalomnak közvetítő s dialektikus szerepe van. Szerinte az udvari pasztorálköltészet például felfedi azt „a dialektikát, melynek során a költői erő segít megteremteni és fenntartani a politikai hatalmat, melynek alárendeltje".[22] A figyelemre méltó ebben a megfogalmazásban az, ahogyan Montrose arról beszél, miként teremti és tartja fenn a felépítmény a politikai alapstruktúrát, tehát a szövegek termelésének mikéntjéről jóval összetettebb módon gondolkozik, mint a „tükrözéselméletet" valló marxista esztétika. Lukács gondolatainak ellenében itt Althusser hatására ismerhetünk.[23]

A pasztorál dialektikáját Montrose ott ragadja meg, ahol az agrár és az udvari világ találkozik: nevezetesen abban a paradoxonban, hogy a rusztikus pasztorálvilágot egy olyan uralkodó réteg termeli, mely az agrárosztályok elnyomásából él, hiszen az udvari költők legtöbbje feudális arisztokrata volt. A helyzetet természetesen bonyolítja, hogy nem feudális, középosztálybeli költők, mint Spenser vagy Peele is művelték a pasztorál műfaját – ez bizonyítja Montrose számára, hogy a szövegek mindig „több szólamban" beszélnek, s ezért bírálja a hagyományos marxizmust, mely redukcionista módon többnyire direkt megfeleléseket keresett a művek és az ideológia, illetve a társadalmi alapstruktúrák között.

[21] GREENBLATT, 1981. 57.

[22] MONTROSE, 1980. 168. – vö. GOLDBERG, 1982. 525.

[23] Amerikában rendkívül nagy hatásúnak bizonyult Althusser esszéje: Ideology and Ideological State Apparatuses. (= Lenin and Philosophy and Other Essays. New York, 1971.); az angol kutatók közül gondolatait elsősorban Terry Eagleton, majd a kulturális materialisták, Sinfield és Dollimore munkásságát befolyásolták.

Más, nagy hatású esszéiben Montrose az Erzsébet-kori színház kulturális funkcióját elemezte, s a Greenblatthéhoz hasonló következtetésekre jutott. Szerinte a *public theater* mindenekelőtt egy jól kimódolt „játék" (*ludus* és reprezentáció) színtere volt, az így előadott dráma sokféle funkciót betöltött: „semlegesítette a szociális elégedetlenséget; csillapította a személyes nyugtalanságot; s kritikai reflexiót provokált a társadalom és az egyén természetéről."[24] Montrose szerint Shakespeare nem azért kedvelte annyira a „színház az egész világ" metaforát, mert azzal valami időtlen filozófiai önreflexiót akart kifejezni, sokkal inkább azért, mert ez volt az Erzsébet-kori élet minőségének és realitásának egyik legszembetűnőbb vonása. „Egyszerűen azáltal, hogy kivetítette a belső lényegéből fakadó *homo ludens*-modellt, Shakespeare színháza felmutatta a kétértelműségeket és konfliktusokat, a nehézségeket és lehetőségeket, amelyek a történelmi változás ideológiailag visszás realitásaiból fakadtak – ezáltal segítve heterogén közönségét a társadalmi alkalmazkodás- és kontroll-mechanizmusokban."[25]

Montrose központi problematikáját Jonathan Goldberg a következőképpen összegezte; a kutatásnak számot kell adni arról, hogy miért történnek a változások; a változás lehetőségét bele kell olvasni szövegekbe, melyek támogatni látszanak a hatalmat, illetve magukba a társadalmi intézményekbe – udvar, színház –, melyek fenntartani látszanak a hatalmat.[26] Montrose érzékeny az elnyomottak és a frusztráltak sérelmeire, legyenek azok félreállított arisztokraták, a hatalomért kapaszkodó középosztálybeli elemek vagy akár a legális hatalomból kiszorított nők és fiatalabb fivérek. Egyik legizgalmasabb Shakespeare-tanulmánya (1983.) épp ez utóbbi problémával foglalkozik: az *Ahogy tetszik*ben elemzi a fiatalabb fivér, Orlando helyzetét, arra a paradoxonra koncentrálva, hogy a természet jogán – rátermettsége folytán – őt illetné meg az, amit a szokásjog idősebb fivérének juttat. Montrose-t itt természetesen nem az igazságtalanság elméleti aspektusai érdeklik, hanem az a konkrét s rendkívül összetett ideológiai mechanizmus, amely a társadalmi és az egyéni elégedetlenséget termeli, szabályozza és levezeti. Szerinte az *Ahogy tetszik* ezt úgy oldja meg, hogy míg az elsőszülötti jogot elméletileg a darab nem kérdőjelezi meg, Orlando csodával határos módon az idősebb hercegben szerető apára lel, aki mindazt (feleség, vagyon, kegy) ráruházza, ami az idősebb testvért illetné. A létező szokásjog és társadalmi struktúra további megerősítést nyer a darabban azáltal, hogy az idősebbik hercegtől öccse bitorolja a trónt, ráadásul az a darab végére önként visszavonul, a társadalmi konszenzus ezzel megpecsételtetik.[27] A jelzett összefüggésben Montrose számára a Szűz Ki-

[24] MONTROSE, 1980a. 65. – Ld. még újabb színházi tárgyú esszéit, melyekben a problémákat mindig az erzsébeti politikai és ideológiai kontextussal összefüggésben vizsgálja: MONTROSE, 1981.; MONTROSE, 1983.

[25] MONTROSE, 1980a. 64.

[26] Vö. GOLDBERG, 1982. 528.

[27] Montrose e cikkét elemzi HOWARD, 1985. 33.

rálynőt körülvevő udvari rituálék és a nyilvános színházak hangsúlyozott, ceremoniális teatralitása ugyanannak az éremnek két oldala.

Az újhistorizmus filozófiai és módszertani hatására az utóbbi években a Shakespeare-kritika szinte minden ága és részterülete átértékelődött, legalábbis születtek olyan művek, amelyek minden területen megkérdőjelezték a korábbi tudományos konszenzust. Az utóbbi években a Magyarországon is különös intenzitással művelt ikonológia területén az ikonoklazmus hangsúlyozása tekinthető az újhistorizmus inspirálta újdonságnak. Amerikában e témakörben James R. Siemon *Shakespearean Iconoclasm (A shakespeare-i képrombolás.* 1985.) című könyve a legjellegzetesebb produktum.

Vizsgálatai kiindulásaként Siemon két Shakespeare-kritikai hagyományt állít egymással szembe. Egyrészt a romantikusok, elsősorban Coleridge által megalapozott tézist, miszerint a Shakespeare-művek egyik leglényegibb tulajdonsága a belső koherencia, a tematikai, a formai és a szellemi egységesség. Ezzel szemben a késő XVII. századi neoklasszikusok, Rymer és Dennis,[28] majd a továbbiakban olyan különböző irodalmi tekintélyek, mint Voltaire, Tolsztoj vagy Eliot vetették fel az egység hiányának problémáját Shakespeare művészetében, s ez a tradíció – bár kétségtelenül kisebbségben – de olyan neves mai irodalomtörténészek tollából is támogatást nyert, mint Alfred Harbage és Norman Rabkin.[29]

Shakespeare képalkotása tekintetében a század első felének nagy tudósgenerációja, mint Caroline Spurgeon, G. Wilson Knight vagy Una Ellis-Fermor megpróbálták a drámákat összetartó schlegeli „vezéreszme" gondolatát a költői nyelv textúrájára érvényesíteni, s e kísérletek a mai napig folytatódnak Wolfgang Clemen munkásságától Maurice Charney, Inga Stina Ewbank vagy John Doebler elemzéseiig.

Ez utóbbi megközelítések hátterében az ikonológia elmélete és gyakorlata található, mely a hagyomány kohéziós szerepét emelte ki a műalkotások keletkezésének magyarázatában. A középkor ikonológiájában így elsősorban a tradicionális szimbolizmus tűnt fontosnak, míg a reneszánsz humanizmus esetében a történet, a história: „Alberti szerint a művészet elsődleges és legfontosabb szerepe az, hogy történetet mutasson be. Ezt tekintéllyel bíró vallásos vagy profán irodalmi forrásokból kell válogatni."[30] Korunk eszmetörténészei mindkét esetben a vizsgálandó műalkotást az ideológiai előzmények felől próbálják megmagyarázni, s így a mű mint előzményeinek szintézise jelentkezik. „Megmagyarázni bizonyos eszmék – komplikált és sokszor zavaros – genezisét, illetve azt állítani,

[28] THOMAS RYMER: A Short View of Tragedy (1693.) erőteljesen támadta Shakespeare Othelloját, annak antiklasszikus vonásai miatt. John Dennis (An Essay on the Genius and Writings of Shakespeare. 1712.) ugyan elutasította Rymer szélsőséges véleményét, de ő is annak adott hangot, hogy Shakespeare darabjaiból hiányzik a koherencia.

[29] HARBAGE, 1947.; RABKIN, 1967. és 1981.

[30] Idézi BIAŁOSTOCKI, 1986.: „Ikonográfia" – eredetileg megjelent mint címszó a Dictionary of the History of Ideas enciklopédiában (New York, Scribner's 1973.) – magyarul: PÁL (ed.), 1986. 2:348.

hogy a genezis feltárásával a mondott eszmék teljesen meg is magyarázhatók, az két különböző, össze nem keverhető dolog." Paolo Rossi a Francis Bacon eszmeiségéről folyó tudománytörténeti vitában élt ezzel a figyelmeztetéssel,[31] de érvelése adaptálható a vulgárikonográfiai szemléletmód fogyatékosságaira is.

Természetesen már sokan felfigyeltek arra, hogy Shakespeare gyakran a tradicionális jelentéssel ellentétesen használ bizonyos bevett szimbólumokat, s ezáltal hajtja végre az irodalmi toposzok és az ideológiai konvenciók szubverzióját. Bár S. K. Heninger még nem használta a ma divatos terminológiát, de lényegében ezt a jelenséget írta le a *II. Richárd* és más Shakespeare-darabok kapcsán.[32] Siemon az ő nyomdokain haladva – egyébként sokszor vitatható módon, de nem teljesen jogtalanul – az ikonográfiai szubverzió eseteit elemzi öt Shakespeare-darabban *(V. Henrik, Július Caesar, Hamlet, Lear, Téli rege).*

A hagyományhoz való ellentmondásos viszony elismerése vezetett napjainkra az ikonoklazmus vizsgálatának divatjához. A szempont felvetése már azért sem jogtalan, mert Shakespeare kora az angol puritanizmus kora is volt, s míg az irodalmi életben erősen hatottak a középkori szimbolika hagyományai, az ideológiai-vallási életben éppen a megfelelő középkori szimbólumrendszer megsemmisítése zajlott. E két ellentétes tendencia dialektikáját vizsgálja számos újabb tanulmány, többek között Ernst Gilman könyve (1986.), aki az Erzsébet-kori költészetet helyezi el a protestáns ideológia és a humanista metodológia keresztútján, míg Michael O'Connell cikke (1985.) a színház ikonológiáját vizsgálja az újhistorista perspektívából. Montrose-t követve, aki felvetette, hogy a protestantizmus teremtette vákumban a *public theater* a vallási látványosságok szerepét is betöltötte, O'Connell világi rítusoknak nevezi Shakespeare és kortársai darabjait. Érvelése új dimenzióba emeli a sokat elemzett reneszánsz toposzt a színház és az univerzum kölcsönös megfeleléséről. A makrokozmosz-mikrokozmosz analógia ebben az olvasatban nemcsak egy egyetemes, statikus világkép eleme, de kiindulásul szolgál a kor forró ideológiai vitáinak is. A színház, mivel azt állítja magáról, hogy a kozmosz modellje, ezzel átvesz egy, a reneszánsz egyház által feladott funkciót, ugyanis korábban a jelzett modellérték csak egyházi épületeknek, a középkori templomoknak volt fenntartva.

V.

Az újhistorizmus „harci telepeinek" szemléjéből nem maradhat ki a „textológiai revizionizmus" említése. A korábban bemutatott filozófiai és kultúraelméleti dilemmák hatására a nyolcvanas évek elejétől a régi szövegekhez való viszony egy teljesen új formájával találkozunk a textológiai-filológiai gyakorlatban, s

[31] ROSSI, 1975. 257.
[32] HENINGER, 1973. 346–347.

ennek feltűnését joggal sorolhatjuk az újhistorizmus hajtásai közé. Mint e tanulmány II. részében bemutattam, a posztstrukturalista elméletek egyik fő problémája a történelemhez való viszony, illetve a történelmi tudás realitása, vagyis a múlt rekonstruálhatóságának kérdése. E dilemmákat átfordítva a textológiai problémákra, azzal a kérdéssel szembesülünk, hogy vajon előállítható-e egy szöveg végleges, tökéletes, ideális változata, különösen olyan esetekben, amikor a szerző által véglegesen lezárt kézirat nem áll rendelkezésünkre. Az angol reneszánsz drámatermése bővelkedik ilyen példákban, különösen szélsőséges esetnek tekinthető Marlowe *Doktor Faustus*a, melynek A és B kvartó változata többszáz sornyi eltérést mutat, valamint olyan különbségeket, melyek perdöntőek a darab értelmezése szempontjából. De említhetnénk a *Lear királyt*, melynek az Első Folióban megjelent változata 133 sorral hosszabb, mint az 1608-as kvartóé, ez utóbbiban viszont van 288 sor, mely kimaradt a Folióból. A korábbi, „historista" vagy „eszencialista" kiadói gyakorlat az volt, hogy a meglévő variánsokból a kiadók megpróbáltak egy „ideális" egészet előállítani, legjobb tudásuk szerint, de mindenképpen valami olyan tudást vindikálva, melynek elérhetőségét a posztstrukturalista elmélet keményen megkérdőjelezi. Ennek kapcsán alakult ki a nyolcvanas évek elején az a hatalmas Lear-vita, melynek tétje csak másodsorban volt egy új szöveghagyomány megteremtése, a valódi kérdés a textológia és az elmélet viszonya volt.[33]

Az újhistorista kritikusok kérlelhetetlenül megkérdőjelezték a szövegkiadók azon gyakorlatát, miszerint magukat szinte teremtő szerzőnek tekintve válogattak a szövegváltozatok között, s igyekeztek eldönteni, hogy melyik volna a leghitelesebb vagy legtökéletesebb. Ha a múlt objektív historista módon rekonstruálhatatlan, akkor az elveszett szövegek is azok. Ilyen előfeltevések alapján jelent meg 1986-ban Stanley Wells és Gary Taylor szerkesztésében a *Complete Oxford Shakespeare*, mely radikális pluralizmusával több szempontból is sokkolta a Shakespeare kánon ismerőit. Mindenekelőtt két párhuzamos kiadásban jelent meg: modern és korabeli, betűhív helyesírással,[34] mert már az e kettő közti választást is szerkesztői önkénynek érezték a kiadók. Nem kis meglepetésre, egy egészen új kánon rajzolódott ki a kötetből: megjelentek új darabok, de ez volt még a kevésbé sokkoló, hanem például a *Lear*ből három változatot is közöltek: *King Lear, The History of King Lear* (Quarto), *The Tragedy of King Lear* (Folio). Döntésük értelmében itt három, a szöveghagyományban egyforma jelentőséggel fennmaradt darabról van szó, melyeket nem lehet egybegyúrni. További érdekesség, hogy a szerkesztők elvetették az Első Fólio óta követett műfaji csoportosítást, s szigorú kronológiát alkalmaztak, némileg megzavarva az olvasókat, akik a szonetteket most a *Troilus és Cressida*, valamint a *Sir Thomas More* című darabok

[33] Ld. a következő műveket: STONE, 1980.; URKOWITZ, 1980.; BLAYNEY, 1982.; TAYLOR–WARREN, 1986. – a vita késői összefoglalása: HONIGMANN, 1996.

[34] WELLS–TAYLOR (eds.), 1986.

között találják. Az már inkább csak piaci szempontokkal magyarázható, hogy a *Complete Oxford Shakespeare* egy szó magyarázó jegyzetet sem tartalmaz, az apparátus egy külön kötetbe költözött, melyet egy évre rá adtak ki.[35]

Az újhistorista textológia igen jól argumentált teljesítménye Michael Keefer *Doctor Faustus* kiadása, mely az „A" szövegváltozatot adja közre (szemben a hosszabb „B" változattal vagy a kettőt elegyítő eljárásokkal), de eközben alapos eligazítást ad a régi- és az újhistorista textológia ideológiai harcáról is. Nem kevésbé érdekes a dráma interpretációja, melynek során Keefer is a Shakespeare-kiadókhoz hasonlóan érvel: valójában két *Doktor Faustus* létezik, s egyikről sem lehet azt állítani, hogy ez lenne Marlowe autentikus műve. Szerinte azonban sem lehetőség, sem szükség nincs a szerzői szándék rekonstrukciójára. Inkább úgy kellene kezelni a két szövegváltozatot, mint amelyek egy-egy történelmi és színháztörténeti pillanat dokumentumai. Az 1604-es rövidebb, „A"-változat egy keményebb, szubverzív ideológiát tükröz, ezt sugallhatták a darab előadásai az Erzsébet-kor végén, a kilencvenes évek alkonyán. A korai Jakab-kor ideológiai változásai politikai vetületben is tükröződtek: az új cenzúratörvények sokkal szigorúbban kezelték például Isten nevének kiejtését a színpadon stb. Keefer szerint tehát a „B"-változat a cenzúra tevékenységének lenyomatát viseli magán, pontosabban azt a *Doktor Faustus*t érzékelteti, melyet 1606, vagyis az Act of Abuses után lehetett eljátszani.

VI.

Az újhistorizmus jellegzetes arculatát felvillantó példák után szólni kell még az irányzat amerikai kritikai fogadtatásáról, hiszen hét éves története során már nagy mennyiségű értékelő szakirodalom és polemikus vitaanyag gyűlt fel pro és kontra.

Időben az első, úgy is mondhatnánk, az újhistorizmust legitimizáló írás Jonathan Goldberg 1982-es, már idézett cikke volt, mely az 1981-es MLA konferencia „a reneszánsz irodalom politikája" című műhelyvitájából nőtt ki. Ebben a szerző – egyébként meglehetősen sematikusan – három fő iskolára osztja az akkori amerikai Shakespeare-kutatást: (1.) a hagyományos eszmetörténet és az új kritika követőire; (2.) a marxistákra; és az (3.) újhistorikusokra. A pálmát nekik juttatja, csakúgy, mint Jean E. Howard 1986-os, Goldbergénél kevésbé provokatív hangvételű, viszont nagy elméleti felkészültséggel megírt értékelése. 1987 végére jelent meg az a tanulmánykötet, amely teljességgel az újhistorizmus filozófiájának és a Shakespeare-kutatásnak a kapcsolatát lenne hivatva megvilágítani. E kötetben az ismert újhistorikus, Don E. Wayne cikke a mozgalom önreflexív történetét adja, s igen világos okfejtéssel tárja fel iskolájának tudománypoliti-

[35] WELLS–TAYLOR (eds.), 1987.

kai és társadalom-ideológiai kontextusát – nagy hangsúlyt fektetve az intertextualitás elveinek betartására.[36]

Személyes élményeim alapján is azt mondhatom, hogy az 1986–87-es esztendők az Egyesült Államokban az újhistorizmus diadalmenete jegyében teltek. A Folger Shakespeare és a Huntington könyvtárakban nem múlt el hónap, hogy Greenblatt, Stephen Orgel, Don Wayne, Jonathan Goldberg vagy Coppélia Kahn ne tartson előadást; a téli MLA-kongresszuson a Dominick La Capra vezetésével szervezett újhistorista kör vonzotta a legtöbb érdeklődőt; a Shakespeare Association of America évi közgyűlésén Jonathan Dollimore nyilvános vitára hívta ki Huntert, a „tradicionalisták" egyik legismertebb professzorát; 1987 őszén, a Duke Egyetemen tartott történelmi érdeklődésű irodalomelméleti kollokviumon Terry Eagleton volt a díszvendég – és sorolhatnám még a példákat, melyek az irányzat meglehetősen újkeletű központi szerepét illusztrálnák. Mostanra azonban az újhistorizmus komoly elméleti kritikája is kezd kikristályosodni, azt mondhatjuk, mindkét vitatkozó fél hasznára.

Talán Edward Pechter cikke a *PMLA*-ben (1987.) az eddigi legigényesebb, filozófiailag is árnyaltan közelítő tanulmány, mely az újhistorizmus egyoldalúságaira figyelmeztet. Kritikája lényegét ott ragadhatjuk meg, amikor amellett érvel, hogy az újhistorikusok elméleti feltevései semmivel sem objektívabbak, mint elődeik hite abban, hogy a múlt – történelmi vagy irodalmi, egyre megy – rekonstruálható. Az újhistorista tézisek a hatalom meghatározó szerepéről tehát végsősoron éppúgy hit tárgyát képezik, mint az örök emberi értékeket posztuláló elvek, s mint minden más társadalomtudományi s különösen irodalomelméleti trend premisszái.

Az izgalmasan paradox helyzet azonban az, hogy az újhistorizmus szinte minden kritikája egyben az újhistorizmus igazát is bizonyítja, ugyanis mi sem egyszerűbb és természetesebb, mint ideológiai töltést és hatalmi struktúrák lenyomatait találni társadalomtudományi elméletekben. Az intertextualitás elvének megfelelő végtelen oszcillációban aztán ezek a struktúrák relativizálódnak, s az eredmény – saját terminusommal – szubjektív materializmus lesz.

Az újhistorizmus „örök igazát" mutatja, hogy számos kutató, miközben a régi Erzsébet-kori világképet és a hagyományos elemzéseket igyekszik védeni, maga is az újhistorikus terminológiába csúszik át. Például M. M. Reese így reflektál Tillyard trónfosztására: „ez a világkép talán valóban halott és diszkreditált. Mégis sokat vesztünk, ha Shakespeare-t enélkül olvassuk".[37] S hogy bizonyítsa, a sok rendelkezésre álló ellenérvvel szemben is az Erzsébet-koriak ragaszkodhattak a hierarchiákon alapuló hagyományos világképhez, Reese modern párhu-

[36] WAYNE, 1987., HOWARD (ed.), 1987. – E cikk kötött keretei sajnos nem teszik lehetővé Wayne érdekes megfigyeléseinek részletesebb ismertetését, mely már a Shakespeare-historiográfia területéről kivezetne az amerikai ideológiatörténet berkeibe.

[37] Idézi WAYNE, 1987. 3.

zammal él: [olyan ez], „mint a demokrácia mai nimbusza és szinte talizmánszerű használata a nyugati népek körében, miközben a gyakorlat egyre inkább, s valószínűleg már megfordíthatatlanul kollektivista" (i. h.). Íme, az akaratlan újhistorista érvelés: a tradicionális világkép mellett úgy érvel, hogy annak ideológiai meghatározottságát bizonygatja, s ráadásul végső érvként a mai ideológiai viszonyokra hivatkozik.

Befejezésül szükséges feltennünk a kérdést, hogy a belterjes, az egyetemes emberi értékekkel szemben a partikuláris jellegét hirdető mai amerikai kritika mennyiben lehet érdekes, tanulságos, netán követésre méltó a magyar Shakespeare-kutatás számára. Az első reakció valószínűleg az elutasításé lesz: nem is egészen jogtalanul úgy érezhetjük, hogy a sokszor erőszakos, a hatalmi viszonyokat abszolutizáló, meglehetősen tendenciózus vizsgálatok már ismerősek számunkra az ötvenes évek örömtelen gyakorlatából. Ám ha megfigyeljük az intertextualitás elvének érvényesítését az újhistorikus munkákban, akkor hamarosan észrevehetjük a lényegi különbségeket az új irányzat és a zsdanovista elmélet között: míg az utóbbi redukcionista módon próbálta megfeleltetni a társadalmi jelenségeket és a műveket egymásnak, addig a „szubjektív materializmus" lényegéből következik, ahogy bármiféle ideológia és irodalom domináns és szubverzív elemeinek komplex leírására törekszik.

A hetvenes évektől egyre erősödő mértékben lehettünk tanúi a magyar irodalomtudományban az ideológiamentességre törekvésnek. Az anglisztikában ez például az *újkritika* (New Criticism) örvendetes átértékelésében nyilvánul meg. Az utóbbi években újjáéledő Shakespeare-kutatásban pedig azt figyelhettük meg, hogy a hatvanas évekig kötelező érvénnyel vizsgálandó „Shakespeare, a feltörekvő angol középosztály képviselője" alapállást[38] felváltotta az egyetemesebb témák és a hagyományra építő elemek, például az ikonológia vizsgálata. Az elméleti alapállás tekintetében ma az eszmetörténeti megközelítés jellemző, a modern irányzatok között pedig a hermeneutika alkalmazása.[39]

Mindez sok, szakmai szempontból is számottevő eredménnyel járult hozzá a magyar Shakespeare-kutatás gazdagodásához, s elősegítette a magyar irodalomtudomány szellemi horizontjának tágulását, sokszínűbbé válását. Hibát csak ott követnénk el, ha úgy képzelnénk, hogy ezek a nálunk újabbnak számító irányzatok általánosabb érvényű mondanivalót, „örökebb" értékeket jelentenek, mint a szociológiai vagy a szorosabban vett történelmi indíttatású megközelítések. E. D.

[38] Például az 1965-ös Shakespeare-tanulmányok (KÉRY–ORSZÁGH–SZENCZI/eds., 1965.) sok írása tükrözi ezt a redukcionista szemléletet. E megközelítés a mai napig is él. Mihail Barg szovjet irodalomtörténész nemrég magyarul megjelent könyvében ugyan sok érdekes szempontot is felvet, például figyelmeztet, hogy nemcsak a múlt jelentős a jelen megértésében, de hiba lenne lebecsülni a jelen szerepét a múlt értelmezésében; alapállása mégis redukcionista: „Miként mutatkozik meg Shakespeare királydrámáiban a XVI. századi angol történelmi gondolkodás". (BARG, 1986. 7.)

[39] Mivel e cikknek nem célja az újabb magyar Shakespeare-kutatás szemléje, a bibliográfiai hivatkozásokat itt mellőzöm.

Hirsch terminológiájával élve azt hihetnénk, hogy míg a korábbi marxista kutatás csak a művek jelentőségének szintjéig jutott el, most az újabb kísérletek már a jelentés szintjét ostromolják.

Az újhistorizmus arra tanít bennünket, hogy mindez csak illúzió. Az újhistorizmus szemszögéből az újabb magyar Shakespeare-kutatás eredményei nem mint önálló gondolati konstrukciók vagy filológiai eredmények lesznek érdekesek, hanem mint a merev, erős ideológiai represszió gyakorló és az irodalomelméleti/történeti módszereket több-kevesebb szigorúsággal, receptszerűen előíró kultúrpolitikára adott természetes válaszok. Elvakultság lenne azt hinni, hogy ez az egyetlen érvényes vizsgálati szempont, de az is aligha tagadható, hogy egy efféle szemlélet bekapcsolása a magyar irodalomtudományba frissítően hathat nemcsak a Shakespeare-kutatók számára, de az egész magyar szellemi életet új, releváns felismerésekhez vezetheti el.

HIVATKOZÁSOK

BLAYNEY, PETER: The Texts of King Lear and Their Origins. Cambridge – New York, Cambridge University Press

CULLER, JONATHAN: 1975. Structuralist Poetics. Ithaca, Cornell University Press

BARG, MIHAIL: 1986. Shakespeare és a történelem. (1979.) Budapest, Gondolat

DÁVIDHÁZI, PÉTER: 1984. A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben. = Filológiai Közlöny 30. 394–414.

FABINY, TIBOR (ed.): 1987. A hermeneutika elmélete 1–2. Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 3.)

FEDERMAYER, ÉVA: 1983. Konstrukció – dekonstrukció. = Filológiai Közlöny 29. 470 skk.

FRIEDRICH, OTTO: 1985. 'Shall I die? Shall I fly...' = Time December 9. 76.

GEERTZ, CLIFFORD: 1973. The Interpretation of Cultures. New York, Basic Books

GILMAN, ERNST B.: 1986. Iconoclasm and Poetry in the English Reformation: Down Went Dagon. Chicago, University of Chicago Press

GOLDBERG, JONATHAN: 1982. The Politics of Renaissance Literature: A Review Essay. = ELH 49. 514–542.

GREENBLATT, STEPHEN: 1980. Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. Chicago, The University of Chicago Press

GREENBLATT, STEPHEN: 1981. Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion. = Glyph 8: Johns Hopkins Textual Studies. Baltimore, Johns Hopkins University Press

HARBAGE, ALFRED: 1947. As They Liked It. New York – London, Macmillan

HENINGER, S. K.: 1973. Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics. San Marino, The Huntington Library

HONIGMANN, E. A. J.: 1996. The Texts of „Othello" and Shakespearian Revision. London, Routledge

HOWARD, JEAN E.: 1985. The New Historicism in Renaissance Studies. = English Literary Renaissance 16. 13–43.

JAKOBSON, ROMAN: 1969. Hang-jel-vers. Budapest, Gondolat

KEEFER, MICHAEL (ed.): 1991. Christopher Marlowe's Doctor Faustus. A 1604-Version Edition. Peterborough – Ontario, Broadview Press

KÉRY–ORSZÁGH–SZENCZI (eds.): 1965. Shakespeare-tanulmányok. Budapest, Gondolat

LEVIN, RICHARD: 1979. New Readings vs. Old Plays. Chicago, University of Chicago Press

MAROTTI, ARTHUR: 1982. Love is not love': Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order. = ELH 49. 396–428.

MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1980. 'Eliza, Queene of Shepheardes' and the Pastoral of Power. = English Literary Renaissance 10. 153–182.

MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1980a. The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology. = Helios 7. 51–74.

MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1981. The Place of a Brother' in As You Like It: Social Process and Comic Form. = Shakespeare Quarterly 32. 28–54.

MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1983. „Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. = Representations 1/2. 61–94.

O'CONNEL, MICHAEL: 1985. The Idolatrous Eye: conoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theatre. = ELH 52. 279–310.

PÁL, JÓZSEF (ed.): 1986. Az ikonológia elmélete: szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 1. – újra kiadva: 1997.)

PECHTER, EDWARD: 1987. The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. = PMLA 102/3. 292–303.

POSTER, MARK: 1982. The Future According to Foucault: The Archeology of Knowledge and Intellectual History. = Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives. Eds. *Dominick LaCapra – Stephen L. Kaplan.* Ithaca, Cornell University Press

RABKIN, NORMAN: 1967. Shakespeare and the Common Understanding. New York, Free Press

RABKIN, NORMAN: 1981. Shakespeare and the Problem of Meaning. Chicago, University of Chicago Press

ROSSI, PAOLO: 1975. Hermeticism, Rationality, and the Scientific Revolution. = Reason, Experiment, and Mysticism in the Scientific Revolution. Eds. *M. L. Righini Bonelli – W. R. Shea.* London, Macmillan 247–275. (Science History Publications)

SCHOLZ WILLIAMS, GERHILD: 1987. Történeti kérdések és irodalmi válaszok; dialógus. = A reneszánsz szimbolizmus: Ikonográfia, Emblematika, Shakespeare. Eds. *Fabiny–Pál–Szőnyi.* Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 2.)

SIEMON, JAMES: 1985. Shakespearean Iconoclasm. Berkeley – Los Angeles, The University of California Press

STONE, P. W. K.: 1980. The Textual History of King Lear. London, Scolar Press

TAYLOR, GARY – MICHAEL WARREN (eds.): 1986. The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear. Oxford, Clarendon

TILLYARD, E. M. W.: 1946. The Elizabethan World Picture. London, Macmillan

URKOWITZ, STEVEN: 1980. Shakespeare's Revision of King Lear. Princeton, N. J. Princeton University Press

WAYNE, DON E.: 1987. Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States. = Shakespeare Reproduced. Eds. *Jean E. Howard – Marion O'Connor.* London, Methuen

WELLS, STANLEY – GARY TAYLOR (eds.): 1986. The Complete Oxford Shakespeare. Modern Spelling Edition / Old Spelling Edition. Oxford, Clarendon

WELLS, STANLEY – GARY TAYLOR (eds.): 1987. William Shakespeare. A Textual Companion. Oxford, Clarendon

WHITE, HAYDEN V.: 1973. Foucault Decoded: Notes From the Underground. = History and Theory 12. 23–54.

HAYDEN WHITE

Megjegyzés az újhistorizmushoz

Az újhistoristák úgy tekintenek a vállalkozásukra, mintha az alig volna több, mint egy kísérlet, hogy az amerikai irodalmi életbe visszahozza a történelmi távlatot. Látszólag csak ki akarja egészíteni az uralkodó formalista gyakorlatot azáltal, hogy kiterjeszti a figyelmet arra a történelmi kontextusra, amelyben az irodalmi szövegek létrejöttek. Így aztán, Louis Montrose szerint, az újhistorizmus pusztán azt az erőfeszítést testesíti meg, hogy *újrateremtsék* „azt a szociokulturális mezőt, amelyben a kanonikus ... irodalmi és drámai művek eredetileg létrejöttek", és hogy *elhelyezzék* ezeket a műveket „nemcsak a más műfajokhoz és diskurzusfajtákhoz való viszonyukban, hanem a jelenkori szociális intézményekhez és nem diskurzív tevékenységekhez való viszonyukban is..."

Vajmi kevés az, amit itt másfajta kritikus, legyen az hagyományos irodalomtudós, „kulturális materialista", feminista vagy „társadalomtörténész" indokoltan kifogásolhatna. Eme vállalkozás elméletének, módszerének, technikájának és céljának kidolgozása közben azonban az újhistorikusok – akarva vagy akaratlanul –, megtámadták az irodalmi és történeti tudományok néhány uralkodó ortodox alapelvét.

Így például Louis Montrose, miután meglehetősen hagyományos fogalmakkal bemutatja az újhistorizmus programját, ezt mondja: „Hatásában ez a vállalkozás átállította az intertextualitás tengelyét, fölcserélve egy autonóm irodalomtörténet diakronikus szövegét egy kulturális rendszer szinkronikus szövegével..." De itt Montrose az újhistorizmus érdeklődését és alapelveit is átváltotta. Először is, most a „kulturális rendszer", és nem a „jelenkori szociális intézmények és a nem diskurzív tevékenységek azok, amelyekhez az irodalmi műveket viszonyítják. Másodszor pedig, most irodalom és „kulturális rendszer" kapcsolatának inkább „szinkronikus", mint „diakronikus" aspektusai kerülnek az újhistoristák figyelmének középpontjába. Harmadszor, Montrose azáltal, hogy az újhistorizmus „vállalkozását" az „intertextualitás tengelyének" „állításaként" jellemzi, arról az elképzelésről, hogy az „irodalom" „művek" sokaságából áll, impliciten áttér arra az elképzelésre, hogy az „irodalom" „szövegek" sokasága, mindazzal együtt, amit a „szöveg" fogalma a nyelv, a diskurzus és a kultúra jelenkori posztstrukturalista vitájában magában foglal. És negyedszer, a „szöveg" elképzelése mostantól egyértelműen egyfajta *tertium comparationis*-szé válik, mely alapján jellemezni lehet a különbségeket, és amely segítségével össze lehet kapcsolni egy „autonóm irodalomtörténet" formalista elképzelését az irodalom „kulturális rendszerként" való újabb, historista felfogásával. A „kulturális rendszer" „szövege" helyettesít-

hető be egy „autonóm irodalomtörténet" „szövege" helyett. Következésképpen, amit eredetileg irodalmi művek és szociokulturális kontextusuk kapcsolatának vizsgálataként állítottak be, hirtelen radikális újjáfogalmazásává válik irodalmi műveknek, szociokulturális kontextusuknak, e kettő viszonyának, és ezáltal magának a „történelemnek" – mindegyiket valamiféle „szövegnek" tekintve.

Ez a fajta megfogalmazás egy sor irodalomtudományi és történettudományi ortodoxiát sért. Először is az újhistorikusok véleménye szerint irodalmi szövegek világosabbá válhatnak történelmi kontextusukhoz való viszonyuk vizsgálata által – ezzel vétenek a még mindig erőteljes újkritika formalista tantétele ellen. Aztán az újhistoristák mintha visszatérnének az irodalmi szövegek tanulmányozásának régebbi filológiai megközelítéséhez, és közben elkövetik azt, amit az újkritikusok „genetikus tévedésnek" neveztek. Másodszor, azt sugallják: lehetséges különbséget tenni szöveg és kontextus között, ezzel vétenek a formalizmus újabb keletű, posztstrukturalista változata ellen. A posztstrukturalizmus elmélete szerint nincsen semmi a szövegen „kívül", következésképpen az újhistoristák azon fáradozása, hogy különbséget tegyenek szöveg és kontextus között, a „referenciális tévedés" vétségéhez vezet. Harmadszor, az a mód, ahogyan a történelmi kontextus természetét értelmezik, megbotránkoztatja a történészeket. Az újhistoristák számára a „kulturális rendszer" lesz a történelmi kontextus. A szociális intézményeket és tevékenységeket, beleértve a politikát, ennek a rendszernek a funkciójaként értelmezik, nem pedig fordítva. Így aztán az újhistorizmus mintha arra épülne, amit a „kulturalizmus tévedésének" lehetne nevezni, és ez az irányzatot a történelmi idealizmus egyik fajtájává teszi. Negyedszer pedig, ahogyan az újhistoristák az irodalmi szövegek és a kulturális rendszerek közötti viszonyokat értelmezik, egyaránt megbotránkoztatják a történészeket és a hagyományos irodalmárokat. Az újhistoristák szerint ez a viszony természete szerint „intertextuális". Kétféle „szöveg" között a viszony: egyfelől „irodalmi", másfelől „kulturális". Innen ered az a vád, hogy az újhistorizmus kettős értelemben egyszerűsít: a szociálist a kulturális egy funkciójának szintjére fokozza le, majd a kulturálist tovább fokozza a szöveg szintjére. Mindez annak a vétségnek az elkövetéséhez vezet, amit „textualista tévedésnek" lehetne nevezni.

Így, mint láthatjuk, az újhistorizmus minden, csak nem szintézis az irodalom tanulmányozásának formalista és történelmi megközelítési módja között. Ellenkezőleg, inkább olyan kísérletnek tűnik, amely megpróbálja összekapcsolni azt, amit *néhány* történész a történelem tanulmányozásában a „formalista" tévedésnek tart (kulturalizmus és textualizmus) azzal, amit *néhány* formalista irodalomelmélet-író az irodalomtudományok „historista" tévedésének tart (genetizmus és referencialitás). Így például Fox-Genovese számára, aki a kulturális jelenségek tanulmányozásának rendes, „történeti" megközelítésmódját képviseli, az újhistoristák nem eléggé genetikusak vagy referenciálisak. Kulturalogikus („irodalomelméleti") megközelítésmódjuk és textualista („posztstrukturalista") előítéleteik vakká teszik őket a történelem „szociálisan strukturált" és „politikus" természete iránt.

És hasonlóképpen, nem annyira az újhistorista megközelítésmód formalizmusa, mint inkább a konkrét formalizmus fajtája (geertzi, de mani, derridai, foucault-i) az, ami bántja a különböző „kulturális materialistákat" (Newton, Thomas, Klancher, Pecora). Ezen kritikusok számára az újhistoristák egyszerűen nem eléggé „materialisták" formalizmusukban. Eszerint úgy tűnhet, hogy az újhistoristák egyszerre túl historisták és mégsem eléggé azok; túl formalisták és mégsem eléggé azok, attól függően, hogy a történelemírás elméletének vagy az irodalomelméletnek mely irányzata alapján kritizálják őket.

Nos, sok jó indok hozható fel kultúra, társadalom vagy egy adott korszak tanulmányozásának textualista megközelítésmódja ellen, ám az az állítás, hogy a textualizmus alapvetően történelmietlen vagy történelemellenes volna, nem tartozik ezek közé. Függetlenül attól, hogy a „történelmet" egyszerűen „a múltként" értelmezzük vagy ezen múlt dokumentáris emlékeiként vagy a múltról szóló megbízható információk hivatásos történészek által elrendezett egészeként, nincsen olyan kitüntetetten „történelmi" módszer, amelynek segítségével tanulmányozni lehetne ezt a „történelmet". Valójában a történelemtudományok története bőséges bizonyítékkal szolgál arra nézve, mennyire szükségszerű az elméleti modellek, az analitikus módszerek és a reprezentációs stratégiák behozatala más tudományágakból ahhoz, hogy az elsősorban történelmi természetűnek tartott struktúrákat és folyamatokat elemezhessük. Elvben tehát nincsen semmi különlegesen történelmietlen vagy történelemellenes abban, hogy modelleket, módszereket és stratégiákat hoznak be, amelyeket a geertzi kulturális antropológiából, a foucault-i diskurzuselméletből, a derridai vagy a de mani dekonstrukcióból, a saussure-i szemiotikából, a lacani pszichoanalitikus elméletből vagy a jakobsoni poétikából kölcsönöztek. Természetesen ezeket a modelleket, módszereket és stratégiákat használva, a történelemnek másmilyen változatát fogják kapni, mint amit a marxista dialektika vagy a valaha „új társadalomtörténetnek" nevezett módszerek alapján dolgoztak ki. De nem lesz kevésbé „történelemszerű" történelem, föltéve, ha a „múlt" valamilyen aspektusát választja kutatása tárgyának, különbséget tesz eme tárgy és annak különböző kontextusai között, periodizálja az ezek közötti viszonyt meghatározó változások folyamatát, ezeket a folyamatokat irányító különleges ok-okozati erőket tételez föl, és a tanulmányozás számára így kijelölt történelmet viszonyok komplex rendszereként mutatja be, amely viszonyok bármelyik adott pillanatban integráltak, és ugyanakkor ilyen pillanatok sorozata alatt fejlődnek és változnak.

Természetesen az, hogy a történelmi tanulmányok eligazításához inkább kulturologikus modellt használnak a szociologikus modellel szemben, kifejezetten ideologikus következményeket rejt magában. Ezeket az implikációkat részletezi Vincent Pecora, Brook Thomas, Betsy Fox-Genovese, Jon Klancher és Frank Lentricchia, az újhistorikusok konkrét kritikai gyakorlatát különböző mértékben véve figyelembe. De ezeknek a következményeknek az azonosítása, mint ahogy történelmietlenekként való elutasításuk alapja is, a fönti kritikusok ideológiai

pozíciójából ered. És valóban, ezen kritikusok újhistorizmus elleni konkrét kifogásai legtöbbször politikai és etikai témákban merülnek föl. Ám el kell mondani, hogy a történelem tanulmányozásának szociologikus megközelítésmódját a kulturologikussal szemben előnyben részesítő álláspont nem igazolható a történelem „tényeire" való hivatkozással, hiszen pontosan ezeknek a tényeknek a természete és annak eldöntése, hogy *minek* a tényeiről van szó, alkotja a két megközelítésmód közötti vitát.

Így tehát nyilvánvalóan nem annyira a történelem tanulmányozásának kulturologikus megközelítésmódja, mint az újhistorizmus által éppen alkalmazott konkrét kulturológia az, ami ingerli ellenzőiket. Legyen az a geertzi kulturológia a „sűrű leírás" technikájával, a politikai realitások iránti állítólagos vakságával és konzervatív etnocentrizmusával (Pecora); vagy a foucault-i kulturológia az episztémék elméletével, a szociális és a kulturális folyamatok „diskurzív gyakorlatokká" való egyszerűsítésével, politikai pesszimizmusával és etikai „egotizmusával" (Lentricchia); mindig az a *fajta* kulturológia a bántó, amit az újhistorikusok használnak a történelem tanulmányozásához. És itt a geertzi és a foucault-i kulturológia közös „textualizmusa" – bármi legyen is egyébként a kettő között a különbség – köti őket össze egymással.

Van-e valami különlegesen ahistorikus abban, ha „szöveget" használnak modellül ahhoz, hogy elemezzék egyrészt a történelemtudományok elsődleges egységeként elgondolt kulturális rendszert, és másodszor, az ekképpen elemzett egység elemeit és aspektusait? A történelem tanulmányozásának mindegyik megközelítése föltételez valamiféle modellt, amely szerint tanulmányának tárgya fölépül, azon egyszerű oknál fogva, hogy mivel a „történelem" magában foglalja mindazt, ami valaha is történt a „múltban", szüksége van valamiféle *tertium comparationis*ra, ami alapján eldöntheti, mi az, ami történeti, és mi az, ami nem, és túl ezen azt is, hogy mi az, ami „fontos" és mi az, ami aránylag érdektelen ebből a „múltból". Ez a funkciója a „szociális struktúrák" modelljének, amelyre Fox-Genovese professzor hivatkozott az újhistorikusok „irodalomelméleti" előítéleteit kritizálva. És ez a funkciója az alap-fölépítmény kapcsolat modelljének is, amelyre az újhistorizmus „kulturális materialista" kritikusai hivatkoznak többé-kevésbé nyíltan; olyanok, mint Thomas vagy Pecora. Az újhistorikusok számára nyilvánvalóan az általános értelemben vett nyelv, különösen a diskurzív nyelv, és egészen pontosan a textualizált diskurzív nyelv szolgál *tertium comparationis*ként, amely nélkül nem képes elvégezni vagy eljátszani a történelmi tanulmányok munkáját vagy játszmáját. Így a kérdés az marad, hogy a „szöveg" fogalma legitim módon használható-e valódi *tertium comparationis*ként, ami segítségével azonosítható egy specifikusan történelmi jelenség, és hogy – amennyiben használható –, szolgálhat-e bármilyen jelentős adalékkal a történelmi események, struktúrák és folyamatok relatív történelmi fontosságát vagy érdektelenségét illetően.

Először is el kell mondani, hogy a múlt tanulmányozásának minden megközelítési módja föltételezi vagy maga után vonja valamiféle történelmi realitás

textualista elméletének valamilyen formáját. Ez főként azért van így, mert a történelmi múlt, Fredric Jameson érvelésével, „csak korábbi textualizációin keresztül" tanulmányozható, legyenek ezek dokumentumok vagy a dokumentumok tanulmányozására alapozott, történészek által készített feljegyzések arról, hogy mi történt a múltban. Másodszor pedig, a múlt történelmi feljegyzései maguk is arra a feltételezésre épülnek, hogy az események írott reprezentációi és textualizációi megbízhatóan közvetítik az események realitását. A történelmi események olyan események – függetlenül attól, hogy azon kívül még mik –, amelyek valóban megtörténtek vagy amelyekről azt hiszik, hogy valóban megtörténtek, de amelyek már közvetlenül nem érhetők el az észlelés számára. Így ahhoz, hogy a reflexió tárgyává válhassanak, le kell őket írni, mégpedig valamiféle természetes vagy technikai nyelv segítségével. Így az események később nyújtott analízise vagy magyarázata, legyen az monologikus vagy narratív, mindig az előzőleg *leírt* események analízise vagy magyarázata lesz. A leírás olyan nyelvészeti sűrítő, elmozdító, szimbolizáló és másodlagosan átértékelő folyamatok eredménye lesz, amelyek a szövegek létrejöttét befolyásolják. Pusztán ennek alapján igazoltan beszélhetünk a történelemről mint szövegről.

Ez nyilvánvalóan metafora, de nem metaforikusabb Marx kijelentésénél, hogy „minden korábbi történelem az osztályharc története", vagy Fox-Genovese kijelentésénél, amely szerint „a történelem, legalábbis a jó történelem, elkerülhetetlenül strukturális". Ennél is fontosabb, hogy a kijelentés: „a történelem szöveg", semmilyen módon nem mond ellent a történelem természetéről vallott fönti kijelentéseknek. Ellenkezőleg, nem más vagy legalábbis metodológiai célokból elképzelhető, hogy nem más, mint a fönti kijelentések módosítása. Ilyetén elgondolva az újhistorikusok textualizmusa, csakúgy mint Geertz és Foucault strukturalizmusának és posztstrukturalizmusának textualizmusa, azt az előnyt hordozza magában, hogy explicitté és ezáltal a kritika számára szabaddá teszi a történelem tanulmányozásának bármely, módszerében benne rejlő textualista elemét. És ezen túl lehetővé teszi, hogy lássuk: az újhistorizmus és kritikusai közötti konfliktus – különösen, ha ezek a kritikusok az irodalomtudományok vagy a kulturális tanulmányok művelői voltak – valójában a textualitás különböző elméletei közötti konfliktus.

Érdemes ismét fölidézni, hogy az újhistorikusok számára az alapvető probléma, amit a historizmus általuk javasolt formája hivatott megoldani, nem annyira a formalizmus volt, mint az a fajta irodalomtörténet, amely létrehozta a formalizmust. Az irodalmi művek régebbi formalista megközelítése egyaránt föltételezte az irodalom „autonómiáját" a történelmi kontextushoz képest, és az egyes művek egymással való összehasonlíthatatlanságát, kivéve, ha ugyanolyan vagy hasonló „stilisztikai" jegyeket hordoznak. Következésképpen az irodalom „történetét" csak különleges stilisztikai pillanatok sorozataként tudták elgondolni, amelyek közül mindegyiket meg lehetett ragadni paradigmatikus struktúraként, ám a közöttük fönnálló viszony az egyes pillanatok egyedisége miatt, lényegében meghatározhatatlan

maradt. Az újhistorizmus, ha jól értem Montrose-t, szeretné folytatni az irodalomtörténetet egyedi pillanatok sorozataként elgondoló elképzelést, mely pillanatok közül mindegyik megragadható paradigmatikusan rendezett viszonyok különálló struktúrájaként, ám a paradigmatikus strukturáltság elvét is bővíteni szeretné, hogy egyrészt nem irodalmi szövegek, másrészt a történelmi kontextusokat meghatározó társadalmi intézmények és gyakorlatok is beletartozzanak.

Mindezek eredménye egy olyan szemlélet, amely a történelmet sajátságos „kulturális rendszerek" sorozatának látja, melyeknek az irodalom és a társadalmi intézmények, illetve tevékenységek egyaránt manifesztációi vagy kifejeződései, és amely rendszerek közötti kapcsolatokat kölcsönösen meghatározónak és meghatározottnak kell tekinteni. Innen Montrose megjegyzése:

> Elfogadhatjuk azt a javaslatot, hogy a szubjektivizálás és a strukturálás kölcsönösen egymástól függő folyamatai egyaránt megkerülhetetlenül szociálisak és történelmiek; hogy egyének és csoportok interaktív társadalmi tevékenysége által keletkeznek és ismétlődnek a társadalmi rendszerek; hogy kollektív struktúrák éppúgy képesek fölhatalmazni, mint korlátozni az egyén mozgásterét; hogy a cselekedetek lehetőségei és mintái mindig szociálisan és történelmileg beágyazottak, mindig korlátozók és korlátozottak; és hogy nincs szükségszerű kapcsolat egy cselekedet indítéka és a cselekedet kimenetele között.

Úgy tűnik számomra, hogy itt nincs semmi – vagy csak nagyon kevés –, amin Fox-Genovese professzor vagy a „strukturális" társadalomtörténészek serege, akiknek nevében beszél, megbotránkozhatnának. Bőségesen van helye a Fox-Genovese szerint helyes történelmi szemléletnek, mely szerint az irodalmi szövegek „a kontextus funkciói vagy artikulációi", és nem fordítva, tehát nem a kontextus az irodalmi szöveg funkciója és artikulációja – véleménye szerint ez utóbbit gondolják az újhistorikusok. Egészen pontosan ennek a „funkciónak vagy artikulációnak" a természete a kérdés. Lehet-e az irodalmi szövegnek bármilyen különleges státust adni, mint kontextusának „funkciója vagy artikulációja"? Működhet-e az irodalmi szöveg különlegesen privilegizált történelmi adatként, amely nemcsak kontextusának természetébe ad bepillantást, hanem példaként is szolgál eme kontextus tanulmányozásához? Montrose szerint igen, Fox-Genovese szerint nem.

Ám a közöttük lévő lényeges különbségek annak a kontextusnak a természete kapcsán kerülnek elő, amelynek az irodalmi szöveg volna a „funkciója vagy artikulációja". Montrose egyértelműen elutasítja azt a nézetet, amely szerint az irodalom „autonóm esztétikai rendszer, amely független az anyagi javak és az érdekek változó nyomásától". És míg azt az elképzelést is elutasítja, hogy „'valódi' események puszta diskurzív leírása" vagy csupán „valamilyen gazdasági alap agyonstrukturált tükrözése volna az irodalom, fölteszem, mégpedig az ő megjegyzései alapján, hogy ezek olyan elképzelések, amelyekkel Fox-Genovese

könnyen egyetértene. Abból, hogy az irodalmi szövegek csak történelmi kontextusuk „funkciói vagy artikulációi", még nem következik, hogy nem volnának egyebek, mint ezen kontextusok „leírásai" vagy 'reflexiói". Valójában Montrose csak az irodalmi szövegek „részleges autonómiája" mellett érvel, a szövegek állapota a bizonyítéka annak az emberi képességnek, hogy ne csak reagáljon, de érzékelje is annak az időnek és helynek a szociális és kulturális feltételeit, amelyben ezek a szövegek létrejöttek.

Montrose javaslata teljesen összeegyeztethető Fox-Genovese azon állításával, hogy „a történelem, legalábbis a jó történelem elkerülhetetlenül strukturális". Elfogadom ezt az újhistorizmus elveire és gyakorlatára vonatkozóan is, ahogyan azt Catherine Gallagher és Stephen Greenblatt munkái is példázzák. Általánosságban az újhistorizmus csak amellett érvel, amit Montrose az irodalom „részleges autonómiájának" nevez, s ezt még marxista történészek és társadalomtudósok is nehezen utasíthatják el, mivel éppen az emberi öntudatnak és cselekedeteknek, valamint az irodalmat is magába foglaló kulturális felépítménynek a „részleges autonómiája" az, ami történelmi kutatásaik egyik központi problémáját jelenti, és ami jogosulttá teszi a „dialektikus" módszer alkalmazását minden specifikusan történelmi jelenség vizsgálatához. Ha a történelmi valóság résztvevői és hajtóerői nem volnának „részlegesen függetlenek" az adott helyen és időben önnálló domináns struktúráktól, akkor ezek a struktúrák nem mennének keresztül semmiféle specifikusan „történelmi" változásokon – itt a „történelmi" változás szemben áll valamiféle általános „természetes" változással.

Mindez arra enged következtetni, hogy amennyire az újhistorizmusban megmaradnak annak a formalizmusnak a maradványai, amit revideálni, illetve kiegészíteni akar, annyira elmondható ez a marxista történelemírásról is. Marxizmus és újhistorizmus egyaránt elkötelezettek egy adott történelmi korszakon belül, egyfelől a kulturális formák, másfelől a termelés szociális kapcsolatai közötti paradigmatikus kapcsolat valamilyen eszméje iránt. És a baloldali kritikusok számára (hozzájuk értve a „kulturális materialistákat", a különböző ellenzéki kritikusokat, a feministákat és az etnokritikusokat is), az újhistorizmus pellengérre állítása annak elmélete, módszere vagy gyakorlata formalista, és ebből következően antihistorikus természete miatt nem vezet máshoz, mint saját elméletük, módszereik és eljárásaik azon jellegzetességeinek figyelmen kívül hagyásához, amely jellegzetességekben egyeznek magukkal az újhistorikusokkal.

Ám van az újhistorizmusnak egy másik aspektusa, amelynek kapcsán lehetséges eredeti elvi különbségtétel a hagyományos „polgári" történészekkel és azok marxista ellenfeleivel szemben. Ez azzal a modorral hozható kapcsolatba, ahogyan az újhistorikusok – akikre ebben az esetben Montrose a példa – megfogalmazzák az irodalomtörténet *szintagmatikus* dimenzióját, és – az irodalomtörténetet kitágítva – kultúra és társadalom hasonló dimenzióját is.

Idézzük vissza, hogy Montrose azt mondta: „fölcserélve egy autonóm irodalomtörténet *diakronikus* szövegét egy kulturális rendszer *szinkronikus* szövegé-

vel..." Idézzük vissza azt is, hogy ez a fölcserélés hivatott gondoskodni az irodalomtörténet-írás formalista módszerének – amely az irodalmiság egyedi pillanatainak diakronikus sorozatát tételezi – óhajtott „történelmi" kiegészítéséről. A megfogalmazás furcsán hangzik, mivel hagyományosan a „diakronikust" egy jelenség speciálisan „történeti", míg a „szinkronikust" egy általános értelemben véve „történetietlen" megközelítésével szokták megfeleltetni. Így aztán hogyan lehetne az irodalomtörténet tanulmányozásának elsősorban formalista megközelítésének egyensúlyát orvosolni azáltal, hogy behelyettesítjük vagy kiegészítjük egy speciálisan „szinkronikus" eljárással?

Itt hasznos lehet fölidézni Roman Jakobson híres leírását a nyelv „költői" és „metanyelvi" funkciói közötti hasonlóságokról és különbségekről. Jakobson szerint: „*A költői funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről* [azaz a paradigmatikus tengelyről] *a kombináció tengelyére* [azaz a szintagmatikus tengelyre] vetíti." Az egyenlőség elve így a megkülönböztetetten költői szekvencialitás mintáit és időszakait megalapozó eszközként szolgál. Ezzel szemben a nyelv metafunkciója arra a „kódra" utal, és azt a „kódot" határozza meg, amelyben a kijelentés működhet. Szintén „szekvenciálisan használ egyenértékű elemeket, mikor szinoním kifejezéseket egyenletszerű mondatokba rendez: A = A (*„A kanca nőstény ló."*)" Ám Jakobson érvelése szerint „Költészet és metanyelv ... diametrikusan szembenállnak egymással: a metanyelv esetében egy szekvenciát arra használnak, hogy egyenlőséget építsenek a segítségével, míg a költészetben az egyenlőség segítségével építenek szekvenciákat." (*Closing Statement: Linguistics and Poetics.* = *Style in Language.* Ed. *Thomas Sebeok.* Cambridge, MIT Press 1960. 357–358.)

A nyelv költői és metanyelvi funkciói közötti kapcsolat megfogalmazásakor hasonló gondolat állhat Montrose azon elképzelése mögött, amely különbséget tesz „egy autonóm irodalomtörténet diakronikus szövege" és „egy kulturális rendszer szinkronikus szövege" között. Ilyetén szemlélve az, ami első pillantásra a történelmi folyamatok „diakronikus" és „szinkronikus" konceptualizálása közötti konfliktusnak tűnik, alaposabb meggondolás után mintha a *történelmi szekvencialitás* természetéről vallott eltérő elképzeléseket érintené. Az első, formalista esetekben az irodalmi periódusok, szerzők, művek, életművek, műfajok stb., szekvenciáit arra használják, hogy egyenlőségek sorozatát hozzák vele létre. (A = A [„Shakespeare klasszikus szerző", „Az Erzsébet-kori reneszánsz az angol irodalom egyik csúcspontja", „A *Hamlet* tragédia", „Wordsworth volt a kvintesszenciálisan romantikus brit költő" stb.]). Az így fölépített sorozat magyarázó hatása annak a progresszív klasszifikációnak az eredménye, amely történelmi entitásokat (Shakespeare, Wordsworth, *Hamlet*, az Erzsébet-kori reneszánsz) az angol irodalomtörténet „kódját" alkotó kategóriák ('klasszikus, tragédia, reneszánsz, romantikus, líra" stb.) példájaként szerepeltet. Bár mindegyik példát lehet úgy kezelni, mint egy különleges pillanatot a sorozatban, az angol irodalomtörténet alapvető struktúrájának (vagy kódjának) „funkciójaként vagy artikulációjaként" betöltött státusa az, ami fölfedi jelentését.

Ezzel szemben a második, az újhistorista esetben az egyenlőségeket valahogy így: „Az irodalom a kulturális termelés és csere aránylag önálló közege, amelynek formái és funkciói a kulturális rendszerben végbemenő nagyméretű változásokkal együtt változnak" – arra használják, hogy különálló pillanatokból építsenek sorozatot, amelynek mintája visszamenőleg ugyan fölismerhető, ám soha nem jelezhető előre magának a sorozatnak egyetlen pillanatából sem. Ez nem hordozná magában azt, hogy a szekvencia létrehozása során nem lehetne fölismerni semmilyen alapvető struktúrát vagy kódot, pusztán annyit, hogy a kódra nem lehet hivatkozni annak érdekében, hogy megmagyarázzák a szekvenciát tartalmazó sorozat különleges pillanatainak egyedi vonásait. Így értelmezve egy történelmi szekvenciát, azt kétféle szigmatikus folyamat közötti összetett interakcióként kellene elképzelni: az egyik Jakobson nyelvi modelljének „metanyelvi", míg a másik ugyane rendszer „költői" dimenziójának felelne meg.

Nyilvánvaló, hogy az újhistorizmus ellen felhozható alapvető kritika sokat nyer azzal a föltételezéssel, hogy a történelmi szekvenciákat inkább „kódszerű", mint „költői" jellegű erők funkciójaként lehet megérteni. Továbbá, ennek a kritikának a lényege, hogy az újhistorikusok osztoznak ebben a föltételezésben, ám egyszerűen félreismerték annak a kódnak vagy kódoknak a természetét, amelyek meghatározzák a történelmi pillanatok struktúráit és folyamatait, megpróbálva kulturális, irodalmi, diskurzív vagy „költői" kódokkal fölcserélni a fontosabbakat – mint amilyenek a politikai, a szociális, az osztály, az etnikai, a nemi stb. kódok.

Ám – legalábbis az én értelmezésem szerint – az újhistoristák továbbfejlesztették a „kulturális poétika", illetve továbbmenve, a „történelmi poétika" eszméjét, hogy segítségével azonosítani lehessen a történelmi szekvenciák mindazon aspektusait, amelyek előmozdítják a történelem során bizonyos helyen és időben domináns – szociális, politikai, kulturális, pszichológiai és így tovább – kódok széttörését, revízióját vagy gyengülését. Innen ered érdeklődésük a történelmi adatok epizódszerű, anekdotikus, esetleges, egzotikus, elutasított vagy egyszerűen rejtélyes aspektusai iránt. A történelemnek ezeket az aspektusait „költőinek" lehet ítélni – költői a szó „kreatív", nem „ábrándos" vagy „képzeletbeli" értelmében –, amennyiben mintha elszöknének, túllépnének, ellenszegülnének; mintha aláásnák vagy kétségbe vonnák a társadalmi szervezetek, a politikai alá- és fölérendeltség struktúráinak és a föllépésük idején uralkodó kulturális kódok módjainak szabályait, törvényeit és elveit. Ebben az értelemben lehet azt mondani, hogy hasonlítanak a költői beszédre, amely bár ellentmondhat a nyelvtan és a logika szabályainak, nemcsak értelmes, de mindig implicit módon kérdőre is vonja a nyelvi kifejezés föllépése idején önnálló kanonikus szabályait. Nem mintha eme „költői" aspektusok képeznék a történelem minden tartalmát. És nem mintha a történelem ne mutatná jelét annak, hogy a költőinél logikusabb jellegű folyamatok befolyásolják. Pusztán arról van szó, miként Vico is érvelt az *Új tudomány*ban, hogy a történelem „logikája" éppannyira „költői", mint amennyire „grammatikai" természetű.

A humán- és a társadalomtudományok különféle területeinek (szociológia, közgazdaságtan, politológia, nyelvészet vagy az irodalmi tanulmányok) művelői különböző okokból és különféleképpen fordulnak a történelemhez. Amikor ez megtörténik, általában a saját területük által tanulmányozott jelenségek – társadalmi struktúrák, gazdasági gyakorlatok, politikai intézmények, nyelvhasználat, irodalmi művek – valamilyen jellegzetességéhez keresnek információt. Ugyanakkor gyakran valamilyen tudományág művelői nem azért fordulnak a történelemhez, hogy saját kutatásuk tárgyához találjanak információt, hanem olyan tudásért, amit ezeknek a tárgyaknak egy speciálisan „történelmi" megközelítése adhat a számukra. Ilyenkor arra kényszerülnek, hogy kijelentéseket tegyenek a „történelem" természetéről (értik ezalatt vagy egyszerűen a „múltat" vagy a múlt dokumentáris emlékeit, vagy azt, amit történészek hiteles információnak minősítettek a múltról), és hogy világossá tegyék, mit értenek speciálisan „történelmi megközelítésen" saját érdeklődési területük tanulmányozásához. És itt a legnagyobb a kockázata annak, hogy kihívják maguk ellen a történészek – az egyetlen olyan humán tudományág művelői, akik a „történelmet" választják magának a kutatásnak a tárgyává –, valamint saját területük egyéb kutatóinak haragját, akiknek vagy megvan a saját változatuk arról, hogy miből áll a „történelem", vagy úgy gondolják, hogy a saját területük érdeklődésében álló dolgok megközelíthetetlenek más tudományágak segítségével, beleértve ebbe a történelmet is.

Ez a helyzet az újhistoristákkal. [Írásaik tanulsága] szerint úgy tűnik, hogy a történelemhez fordultak, nem is annyira az érdeklődésük középpontjában lévő irodalomról szerezhető információért, hanem azért a tudásért, amit egy speciálisan történelmi megközelítés adhat. Amit fölfedeztek ugyanakkor, az az, hogy a történelem tanulmányozásának különlegesen történelmi módszere nem létezik, csak módszereknek a sokasága; legalább annyi, mint ahány álláspont elfoglalható a jelenlegi ideológiai spektrumon; hogy valójában bármely dolog vizsgálatának történelmi megközelítési módja maga után von és magában hordoz egy megkülönböztetett történelemfilozófiát; és végül, hogy valakinek a történelemfilozófiája éppannyira függvénye annak, ahogyan tudományos érdeklődésének speciális tárgyát értelmezi, mint ahogyan magának a „történelemről" vallott tudásának is.

(Hayden White: New Historicism: A Comment. = The New Historicism. Ed. H. Aram Veeser. London, Routledge 1989. 293–303.)

(Fordította: Nemes Péter)

STEPHEN GREENBLATT

A kultúra poétikája

Kissé fonák helyzetben érzem magam, ami nem túl bíztató kezdés, ezért talán jobban is teszem, ha megmagyarázom ennek az okát.[1] Saját munkámat mindig is az jellemezte, hogy egyszerűen érzem, mit kell tennem, és aztán megteszem, anélkül, hogy először pontosan meghatároznám az elméleti alapállásomat. Néhány évvel ezelőtt a *Genre* című lap felkért egy reneszánsz-szám szerkesztésére, amit elvállaltam. Összegyűjtöttem egy csokor tanulmányt, és a bevezetés írása közben kétségbeesésemben azt találtam írni, hogy az írások valami olyasmit képviselnek, amit én „újhistorizmusnak" nevezek. Sohasem jeleskedtem efféle kifejezések népszerűsítésében; a név mégis sokkal jobban megragadt, mint azok, amelyeket gondosan megpróbáltam kikísérletezni az évek során, és ennek okait egyszer magam is szívesen feltárnám. Az elmúlt egy év során valóban igen sokat hallottam az „újhistorizmusról" (amit valamilyen okból kifolyólag Ausztráliában neohistorizmusnak neveznek); cikkek jelennek meg róla, támadják, disszertációkban hivatkoznak rá: mindez roppant mód lenyűgöz. Mindenesetre, e különös jelenség részeként felkértek, mondjak valami elméleti dolgot a munkámmal kapcsolatban. Így hát, ha nem is definiálom az újhistorizmust, legalábbis megpróbálom elhelyezni mint gyakorlatot – sokkal inkább gyakorlatot, semmint doktrínát, hiszen, amennyire én megállapíthatom (és nekem aztán igazán tudnom kell), egyáltalán nem doktrínáról van szó.

Az irodalomtudományban az „újhistorizmus" egyik különös sajátossága pontosan az, hogy mennyire megoldatlan és bizonyos értelemben csalárd az irodalomelmélethez fűződő viszonya, tehát az én viszonyom is. Egyrészt úgy tűnik számomra, hogy az újhistorizmust éppen az utóbbi évek bőséges elméleti termése felé való nyitottsága különbözteti meg a huszadik század elejének pozitivista kutatásától. Michel Foucault élete utolsó éveiben a Berkeley-n tett hosszabb látogatásai, és általában az európai (elsősorban francia) antropológusok és társadalomtudósok hatása tagadhatatlanul segített saját kritikai gyakorlatom kialakításában. Másrészt viszont az újhistorikusok általában vonakodnak felsorakozni valamelyik domináns elméleti szekértábor mögé.

Ennek az okát úgy kívánom megvilágítani, hogy megpróbálom elhelyezni magamat egyfelől a marxizmushoz, másfelől a posztstrukturalizmushoz viszo-

[1] A Nyugat Ausztráliai Egyetemen 1986. szeptember 4-én elhangzott előadás szövege. Némileg eltérő változatban jelent meg MURRAY KRIEGER (ed.): The Aims of Representation c. kötetében New York, Columbia Univ. Press 1987.

nyítva. A hetvenes években a Berkeley-n olyan kurzusokat tartottam, mint például: „Marxista esztétika". Ez aztán csúfos véget ért, amikor egy ilyen órán – talán a hetvenes évek közepén – egy diák nagyon dühös lett rám. Kétségtelenül kedveltem azokat a marxistákat, akik zavarban voltak a marxizmushoz való viszonyukat illetően – Walter Benjamint, a korai, s kevésbé a kései Lukácsot, és így tovább –, és emlékszem, hogy egy diák végül felállt, s az órán kiabálni kezdett velem: „Maga vagy bolsevik vagy mensevik, döntse már el, a fenébe is!" – majd becsapta az ajtót. Kissé nyugtalanító volt az eset, de aztán gondolkoztam rajta, és rájöttem, hogy bár afelől nem voltam biztos, vajon mensevik vagyok-e, az azonban biztos, hogy bolseviknek semmiképpen sem tartottam magam. Ezután olyan címmel hirdettem meg órákat, mint például: „Kulturális poétika". Igaz, hogy még mindig nem kedvelem azt a fajta politikát vagy irodalmi nézőpontot, amely közömbös a marxizmus iránt, de mindez nem késztet arra, hogy valamilyen ügyet támogassak vagy magaméva tegyek egy bizonyos filozófiát vagy retorikát, *faute de mieux*.

Például a legkiemelkedőbb amerikai marxista esztéta, Fredric Jameson alapvető meghatározásai is igen problematikusak a számomra. Vegyük például a következő, jól hangzó részt a *Politikai tudattalan*ból:

> A kultúra szövegeinek szokásos, kényelmes elkülönítése társadalomról szóló vagy politikai szövegekre, illetve tegyéb szövegekre több, mint hiba: nevezetesen, a mai élet tárgyiasításának és magánosításának a tünete és megerősítése. Ez az elkülönítés újra megerősíti, hogy a szerkezeti, tapasztalati és fogalmi szakadék a nyilvános és a magán között, valamint a társadalmi és a lélektani között, a politikai és a költői között, továbbá a történelem vagy a társadalom és az „egyén" között – a kapitalizmusban létező társadalmi élet tendenciózus törvényeként – áthatja létünket mint egyedi szubjektumot, és éppen olyan biztosan bénítja meg az időről és változásról való gondolkodásunkat, mint ahogyan elidegenít magától a beszédünktől is.[2]

A kultúra szövegeinek szokásos elkülönítése társadalomról szóló vagy politikai szövegekre, illetve egyéb szövegekre – egy olyan esztétikai területre, amely valamilyen módon elhatárolt a kultúra más területein működő diskurzív intézményektől – Jameson számára nem más, mint a „magánosítás" rosszindulatú tünete. Egyáltalán, hogyan kerül mindjárt a „magán" ebbe az elkülönítésbe? Vajon a kifejezés a magántulajdonra vonatkozik, azaz a termelőeszközök birtoklására és a fogyasztás szabályozására? Ha igen, akkor mi a történelmi kapcsolat a gazdasági szerveződés és a politikai, illetve a költői között? Úgy tűnik, hogy a nyomtatásban, nem is szólva az elektronikus médiáról, a magántulajdon nem „magánosításhoz" vezetett, hanem valamennyi diskurzus drasztikusan közössé

[2] FREDRIC JAMESON: The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act. Ithaca, Cornell University Press 1987. 20.

tételéhez, folyamatosan növekvő, tömeges közönség létrehozásához, és egy olyan kereskedelmi környezet kialakításához, amely elképzelhetetlen és természetesen elérhetetlen volt a kapitalizmus előtti társadalmak számára, amelyek viszonylag szerény erőfeszítéseket tettek a nyilvános diskurzus megszervezésére. Sőt, nem létezhet olyan közösségi művészeti szféra, amely elkülönül a többi közösségi szférától? Vajon nem ez a tulajdonjogok által szentesített közösségi megkülönböztetés-e a domináns gyakorlat a kapitalista társadalomban – a televízióban és a filmiparban nyilvánvaló módon, de a nyomtatás feltalálása óta a versek és a regények kiadásában is? Valóban kevésbé találnánk elidegenítőnek, ha nem lenne különbség a politikai és a költői között, úgy, mint mondjuk, a kínai kulturális forradalom alatt? Vagy, ha már erről van szó, különösebben felemelőnek tartjuk-e, hogy országunkat egy filmszínész vezeti, aki – akár ravasz szakértőként, akár patologikus okból kifolyólag – közömbös a fantázia és a valóság közötti hagyományos különbségtétel iránt?[3]

A *Politikai tudattalan* számára minden esztétikai választóvonal a magánhoz igazodik, az pedig a lélektanihoz, a költőihez és az egyénihez, szemben a nyilvánossal, a társadalmival és a politikaival. És ezért az összes, egybefonódó elkülönítésért – amelyek közül szerintem egyik sem kötődik filozófiailag vagy akár történelmileg az eredeti „szokásos elkülönítéshez" –, a kapitalizmus a felelős, amely hatalmával „megbénít" bennünket mint „egyéni szubjektumokat". Bár már jóval a tizenhetedik század Európája előtt is találunk példát a kultúra diskurzusainak művészi-, illetve társadalmi vagy politikai diskurzusra való különítésére – olyan kultúrákban is, amelyek igen távoliak a kapitalista termelési módtól –, Jameson kitart amellett, hogy az állítólagos megbénulást a kapitalizmus okozza. Rejtett ellentétet sugall az „egyén" (rossz) és az „egyéni szubjektum" (jó) között, úgy néz ki, hogy egyéni szubjektum megbénulásával alakul ki az egyén.

Az egész idézet az ember bukásának az allegóriáját visszhangozza: valamikor egészek voltunk, tevékenyek, egységesek; egyéni szubjektumok, de nem egyének, nem volt a társadalom közös életétől elkülönülő lelkületünk; politika és költészet egy volt. Azután kialakult a kapitalizmus, és szétzúzta ezt a ragyogó, üdvös totalitást. Ez a mítosz végigvonul Jameson könyvén, bár a végére eszkatologikusan visszájára fordul, így a totalitás már nem a múltban keresendő, amely mindig is már eleve bukott volt, hanem az osztály nélküli jövőben. Tehát egy filozófiai vélekedés egy távollevő empirikus eseményhez fordul. Az irodalom pedig rögtön a bukottság sötét jelképeként és a távollevő színeváltozás pislákoló emblémájaként kerül felidézésre.

A posztstrukturalizmus azonban természetesen komoly kérdéseket vetett fel ezzel a nézettel kapcsolatban, és egyaránt megkérdőjelezte az alapvető oppozí-

[3] Ronald Reagan korábban ismert hollywoodi western-színész, majd konzervatív kaliforniai kormányzó, a '68-as nemzedék ősellensége. – *A szerk.*

cióit, valamint azt a legfőbb szerves egységet, amelyet vagy paradicsomi eredetűnek mutat vagy utópisztikus, eszkatalogikus végűnek.[4] Ez a kihívás már jelentősen módosította a marxista diskurzust, bár azt nem mondhatnánk, hogy egyszerűen kiszorította azt. A marxizmus és a posztstrukturalizmus összetett kölcsönhatását Jameson legújabb munkájával szemléltethetném, amely – a posztmodern szemszögéből – sajnálatosnak találja azoknak a „szokásos elkülönítéseknek" az elvesztését, amelyek legalább arra képessé tették a baloldalt, hogy meghatározza ellenségeit és radikális programot fogalmazzon meg.[5] De, hogy össze ne keverjem a dolgokat, inkább Jean-Francois Lyotard munkáját kívánom megvizsgálni. Ebben, a *Politikai tudattalan*hoz hasonlóan, szintén a diskurzív területek elkülönítése forog kockán: Lyotard számára a tulajdonnevek léte teszi lehetővé

> azoknak a világoknak az egyszerre létezését, amelyeket Kant területeknek, tartományoknak és tárgyköröknek nevez – azoknak a világoknak, amelyek természetesen ugyanazt a dolgot jelentik, de ezt a dolgot heterogén (vagy nem összemérhető) várakozások tárgyává teszik a kifejezések világaiban, amelyek közül egyik sem alakítható át valamelyik másikba.[6]

Lyotard a tulajdonnevek létéből modellálja ezeket a megkülönböztetett diskurzusokat. Azonban a kapitalizmusnak most nem az a szerepe, hogy elhatárolja a diskurzív területeket, hanem – éppen ellenkezőleg –, hogy fenntarthatatlanná tegye azokat. „A tőke az, ami egy nyelvet és egy hálózatot akar, és szüntelenül ezeket kínálja" (55. o.). Lyotard fő bizonyítéka arra, hogy a tőke egyetlen nyelvet

[4] Ld. MARK FOSTER: Foucault, Poststructuralism, and the Mode of Information. = The Aims of Representation.

[5] Maga Jameson nem indokolja meg közvetlenül gondolkodásának e hirtelen megfordulását; inkább azt sugallja, hogy nem a gondolkodása, hanem maga a kapitalizmus változott meg. Ernest Mandel nyomán úgy véli, hogy a későkapitalizmus korába érkeztünk, és ebben az állapotban a kulturális termelést és fogyasztást teljesen más törvények irányítják. A posztmodern kulturális logikájában lényegében eltűntek azok a bevett megkülönböztetések, amelyeket Jameson korábban károsnak és bénítónak tartott, és a diskurzusnak és az érzékelésnek egy olyan szerveződése alakult ki, amely egyszerre elrettentő és látomásos. Elrettentő, mert az új, posztmodern állapot eltörölt minden helyzetmegjelölést – pl. kívül és belül, kultúra és társadalom, ortodoxia és szubverzió –, amely lehetővé tette, hogy feltérképezzük a világot, és így kritikával illessük annak hatalmi struktúráit. Látomásos, mert ez az új, multinacionális világ – melyet intenzitás és nem érzelmek, részletesen kidolgozott felszín és nem rejtett mélységek; esetleges, olvashatatlan jelek és nem jelölők mutatnak –, utópisztikus felszabadulást sejtet a hagyományos történelem megszokott rémálma alól. Jameson számára a posztmodern kettősségét tökéletesen mutatja a mai építészet, amelynek legjobb példája a Los Angeles-i Bonaventura Hotel.

Jamesonnak a modernről a posztmodernre való váltásának a gyorsasága a Politikai tudattalan (The Political Unconscious, 1981.) és a Posztmodern, vagy a későkapitalizmus politikai logikája között (The Postmodern, or the Political Logic of Late Capitalism. = New Left Review 1984. No. 146. July–Aug. 53–93.), enyhén szólva, megdöbbentő.

[6] J. F. LYOTARD: Judiciousness in Dispute or, Kant after Marx. = The Aims of Representation.

próbál meg bevezetni – amit Bahtyin monologizmusnak nevez –, az, hogy Faurisson tagadta a Holocaust megtörténtét, illetve – e tagadás hátterében – a nácik azon kísérlete, hogy megsemmisítsenek több millió zsidót és más nem kívánatos egyént: ezt a kísérletet Lyotard arra irányuló szándékként jellemzi, hogy „temérdek nevet töröljenek ki a történelemből és a térképről".

Ezzel a leírással az a probléma, hogy a nácik, úgy tűnik, nem törekedtek igazán arra, hogy a neveket is megsemmisítsék az azokat viselő személyekkel együtt; ellenkezőleg – amennyire ez a tömeggyilkosság jellegével összeegyeztethető volt –, meglehetősen teljes dokumentációt vezettek, és várakozással néztek a jövőbe, amikor majd megoszthatják eredményeiket a hálás világgal – egy olyan múzeum alapításával, amelyet az elpusztított szerencsétlenek kultúrájának szentelnek. A Faurisson-ügy lényegét tekintve nem episztemológiai probléma, ahogyan azt Lyotard véli, hanem a súlyos és alátámasztható bizonyítékoktól való megszabadulás vágya. Az eset nem epikureus paradoxon – „ha az ember meghalt, már nincs itt; ha még itt van, akkor még nem halt meg: így tehát az ember nem tudja a halál tényét bebizonyítani" –, hanem történelmi probléma. Melyek a tömeggyilkosság bizonyítékai? Mennyire megbízhatóak ezek a bizonyítékok? Van-e meggyőző alapja annak, hogy tagadjuk vagy kétségbe vonjuk a dokumentált eseményeket? És ha nincs, akkor hogyan értelmezzük azok indítékait, akik megpróbálják kétségbe vonni a történelmi dokumentumokat?

Van még egy probléma azzal, hogy Lyotard a kapitalizmus nevekkel való szembenállásának példájaként értelmezi a Faurisson-ügyet: a fasiszta apológia és a kapitalizmus összeolvasztása önmagában is monologizmusnak tűnik, hiszen elhallgatja a kapitalizmus minden olyan vonását, amely elválaszthatatlan az egyéni személyazonosságok létrehozásától és nyilvántartásától, illetve a személyazonosságok elválasztására szolgáló határvonalak kijelölésétől. Természetesen érvelhetünk úgy, hogy a kapitalizmus egyéniséghez való ragaszkodása csalárd, de úgy vélem, nehéz elválasztani a végtelenül megsokszorozódott, de elpusztíthatatlan egyéniség elvét annak piaci változatától, amely szembenáll vele. Marx szerint ugyanis a kapitalizmus intézi a legerősebb és legtartósabb támadást a kollektív, közösségi értékek és identitások ellen. A piac és az államapparátus azok a tényezők, amelyek a tőkeáramláshoz és -felhalmozáshoz kapcsolódóan magukat a neveket is meghamisítják. A tulajdonnevek, a köznevektől eltérően, kevésbé tűnnek a tulajdon áldozatainak, inkább annak termékeinek – szorosan összefonódnak nem csak azzal az értékkel, amelyet az ember önmagában hordoz, hanem a szó szoros értelmében azzal a tulajdonnal, amelyet valaki birtokol; hiszen a tulajdonnevekhez éppen azért ragaszkodtak a koraújkorban, hogy regisztrálhassák azokat olyan hivatalos dokumentumokban, amelyek az állam számára lehetővé teszik a magántulajdon felbecsülését és megadóztatását.[7]

[7] Lásd pl. WILLIAM E. TATE: The Parish Chest: A Study in the Records of Parochial Administration in England. Cambridge, Cambridge Univ. Press 1946.

A különbség Jameson kapitalizmusa – amely a különálló diskurzív területek fenntartója: a magánélet, a lélektan és az egyén kialakítója –, illetve Lyotard kapitalizmusa között – amely ellensége ezeknek a területeknek, és lerombolja a magánéletet, a lélektant és az egyént –, részben visszavezethető a marxizmus és a posztstrukturalizmus közötti különbségre. Jameson – aki a különálló művészeti szféra elhibázott voltát akarja leleplezni, illetve valamennyi diskurzus materialista integrációját kívánná –, a kapitalizmust a helytelen szétválasztás forrásának tartja; Lyotard – aki valamennyi diskurzus szétválasztását kívánná, illetve a monologikus egység elhibázott voltát leplezné le –, a kapitalizmust a rossz integráció forrásának tartja. A történelem mindkét esetben az elméleti struktúra feletti kényelmes, anekdotaszerű oromdíszként szerepel, és a kapitalizmus nem a nyugat összetett társadalmi és gazdasági fejlődéseként jelenik meg, hanem egy gonosz filozófiai elvként.[8]

Úgy vélem, hogy Jameson és Lyotard általános kérdésére – mi a művészet és a társadalom, illetve egyik vagy másik intézményesen lehatárolt diskurzív gyakorlat közötti történelmi viszony? – nem adhatunk egyetlen, elméletileg kielégítő választ olyan módon, ahogyan azt Jameson vagy Lyotard teszi. Vagyis, inkább úgy tűnik, hogy az elméletnek való megfelelés itt egy utópisztikus látásmódon alapul, amely a történelem ellentmondásait kategorikus imperatívusszá kicsinyíti. A probléma nem egyszerűen két elmélet – a marxizmus és a posztstrukturalizmus – összeegyeztethetetlen volta, hanem az, hogy egyik elmélet sem tud mit kezdeni a kapitalizmus nyilvánvalóan ellentmondásos történelmi hatásaival. Elvben persze mind a marxizmus, mind a posztstrukturalizmus számol az ellentmondásokkal: az előbbi szerint ezek az elnyomott osztályellentéteket jelzik, az utóbbi szerint pedig a logocentrizmus hamis bizonyosságainak rejtett réseit fedik fel. A gyakorlatban azonban Jameson az elnyomó szétválasztás okaként kezeli a kapitalizmust, Lyotard viszont a monologikus totalizáció forrásaként. Az ellentmondások ilyen módon történő kiküszöbölése pedig nem véletlen hiba következménye, hanem annak a logikus eredménye, hogy az elmélet a saját eszkatalogikus látomásának megvalósulását gátló akadályt keresi.

Ha a kapitalizmusra nem mint valami egységes, démoni elvre tekintünk, hanem mint összetett történelmi folyamatra egy olyan világban, amely nem paradicsomi eredetű vagy millenarista végű, akkor a kapitalista kultúra művészetének és társadalmának a kutatása meg kell hogy vizsgálja mind a Jameson által említett szokásos elkülönítés kialakulását, mind a Lyotard által tárgyalt totalizációs hatást. Ugyanis a kapitalizmus jellemző módon nem alakított ki sem olyan rend-

[8] Másfelől persze úgy is érvelhetnék – ahogy lényegében Jameson is –, hogy kétféle kapitalizmus létezik. A korábbi, ipari kapitalizmus az elkülönítések okozója volt; az új, kései kapitalizmus az elkülönítések háttérbe szorítója. Ha a kapitalizmus valamelyik szakaszában a rá elméletileg nem jellemző tendencia jeleit tapasztaljuk, azt úgy magyarázhatjuk, hogy segítségképpen megkülönböztetjük a hátramaradó (reziduális), illetve a felbukkanó jelenségeket. Végtelenül lehangolónak találom a teóriának ezt a skolasztikus mentegetését.

szert, amelyben minden diskurzus összehangoltnak tűnik, sem olyat, amelyben radikálisan elszigeteltnek vagy összefüggéstelennek; hanem olyan rendszereket, amelyekben a szétválasztásra és a monologikus szerveződésre irányuló törekvések egyszerre történnek, vagy legalábbis olyan gyorsan váltakoznak, hogy az egyidejűség benyomását keltik.

Michael Rogin, politológus és történész kitűnő tanulmányában – amely szokatlan feltűnést keltett: a Fehér Ház egyik szövegírója is reagált rá, legutóbb pedig a CBS *Hatvan perc* című televízióműsorában szerepelt –, kimutatta, hogy Reagan elnök pályafutása döntő pillanataiban számos alkalommal idézett saját filmjeiből és egyéb, népszerű alkotásokból. Rogin szerint az elnök olyan személyiség, akinek a legspontánabb pillanatait nem csak filmen rögzítik és sugározzák, hanem az is kiderül róluk, hogy valójában régi filmeknek a sorai (pl. az amerikai partraszállás áldozatai kapcsán: „Hol találunk ilyen embereket?" – vagy az 1980-as New Hampshire-i elnökjelölő vitában: „Én fizetek ezért a mikrofonért, Mr. Green!").[9] Ronald Reagan 1964-ben forgatta utolsó hollywoodi filmjét, a *Gyilkosok*at, de továbbra is a filmek világában él: azok alakították ki a személyiségét, belőlük meríti hidegháborús retorikáját, és képtelen vagy nem is akar különbséget tenni köztük és a külső valóság között. Politikai karrierje valójában azon a képességén alapul, hogy olyan közegbe viszi önmagát és nagyközönségét, amelyben nincs különbség szimuláció és valóság között.

Anthony Dolan, a Fehér Ház szövegírója, akit felkértek, hogy kommentálja Rogin tanulmányát, igen tanulságos választ adott. Dolan azt állította, hogy Rogin „igazából azt mondja, hogy mindannyiunkra nagy hatással van egy különlegesen amerikai művészeti ág: a film".[10] Rogin valójában azt állította, hogy az elnök személyiségét „annak a két váltásnak az egybejátszása alakította ki, amely az 1940-es években hidegháborús ellenszubverziót váltott ki, majd a nyolcvanas években annak újraéledését: a nácizmusnak a kommunizmussal való politikai felváltása, amelyből megszületett a nemzetbiztonsági állam, illetve a megtestesült énről annak filmbéli szimulakrumára történő pszichológiai váltás." Mind a politikai, mind a pszichológiai váltás szorosan összefonódott Ronald Reagan filmes karrierjével. Dolan válaszában átírja Rogin tézisét a „mindannyiunkat formáló", ... „különlegesen amerikai művészeti ág" hatalmának dicsőítésévé. Dolan úgy nyilatkozott a *New York Times* riporterének, hogy a filmek „nem vesznek el a valóságból, hanem még inkább érvényre juttatják azt".

Ez a kijelentés látszólag üdvözli az esztétikum és a valóság szokásos elkülönítésének a megszűnését: az esztétikum nem alternatív valóság, hanem az egyet-

[9] MICHAEL ROGIN: „Ronald Reagan", The Movie and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley, University of California Press 1988.

[10] Idézi: MICHAEL TOLCHIN a New York Times Rogin tanulmányáról írt szemléjében, amely a következő fejcímmel jelent meg: Hogyan kapja Reagan mindig a legjobb sorokat? (How Reagan Always Gets the Best Lines. = New York Times 1985. szeptember 9–10.)

len, mindannyiunk által megélt valóság fokozása. Ezután azonban a szóvivő azt hangoztatta, hogy az elnök „általában hivatkozik azokra a filmekre, amelyek mondatait felhasználja". Tehát az elnök a kisajátítás pillanatában elismeri, hogy az esztétikum világából kölcsönöz, így elismeri a szokásos elkülönítés létezését is. Ezzel a mozzanattal tekintetbe veszi a különbséget, sőt fel is hívja rá a figyelmet, hogy most elnöki beszédmódot alkalmaz, egykor pedig fiktív történetekben szerepelt; részben ettől a különbségtől függ önmaga filmszínészből politikussá válása, továbbá ez jelzi az általa képviselt jog- és gazdasági rendszert is. Hiszen a kapitalista esztétika megköveteli a hivatkozásokat – ezért találkozunk a képernyőn felvillanó és a szövegekhez csatolt különböző márka- és tulajdonjogokkal –, a politika porondja pedig ragaszkodik ahhoz, hogy nem fikció. Az, hogy az elnök hivatkozások nélkül mondja el az Anthony Dolan vagy mások által írt beszédeket, úgy tűnik, senkit sem zavar; már régóta ez a szokásos módszer az amerikai politikusok működése során. Az azonban már zavarná az embereket, ha az elnök régi filmekből vett beszédeket mondana, minden hivatkozás nélkül. Akkor nem ismerné a fantázia és a valóság közötti különbséget. És az nyugtalanító lenne.

A Fehér Ház természetesen nem elméleti problémára válaszolt, hanem arra a felvetésre, hogy az elnök valahogy nem vette észre igazán, hogy idézett, vagy pedig, noha tudott róla, úgy döntött, nem tudatosítja ennek tényét, hogy mélyebb benyomást kelthessen. Az egyik esetben alvajáróhoz hasonlítható, a másikban viszont plagizált. Hogy ezeket a következményeket elkerülje, a Fehér Ház szóvivőjének lényegében ahhoz a különbséghez kellett fordulnia, amelyet az előző pillanatban saját maga vont kétségbe.

A szóvivő megjegyzései gyorsan és *ad hoc* történtek, de nem igényel sok gondolkozást, hogy az ember felidézze a szétválasztásnak és az azonosságnak azt az összetett dialektikáját, amelyet ezekkel a megjegyzésekkel kifejtett. Ez a dialektika éppen azért hatásos, mert mára gyakorlatilag következetlenné vált; jelentős intellektuális erőfeszítést igényel, hogy a művészet határait *elválasszuk* ezen határok felszámolásától: Jameson vagy Lyotard művéhez hasonlót. Azonban ennek az erőfeszítésnek az a következménye, hogy eltávolítja magát éppen attól a jelenségtől, amelyet vizsgálni kíván: nevezetesen, a művészet és a kapcsolódó diskurzusok kapitalista kultúrában fennálló viszonyától. A művészet és a tőke viszonyában végbement hosszú távú folyamatok eredményeként ugyanis a huszadik század végének amerikai kapitalizmusára jellemző a művészet két, nyilvánvalóan ellentétes felfogásának keresetlen segítségül hívása: a művészet és a valóság szokásos elkülönítését egyazon pillanatban hozzák létre és helyezik hatályon kívül.

Természetesen Jamesonhoz hasonlóan érvelhetünk úgy, hogy a lényeg az elkülönítés létrehozása, azzal a céllal, hogy a fantáziának a politikamentes magánszférába való száműzésével elidegenítsenek a saját képzeletünktől. Vagy Lyotard nyomán úgy is érvelhetünk, hogy az elkülönítés hatályon kívül helyezése a lényeg, azzal a céllal, hogy egyetlen, monolitikus ideológiai struktúrával eltöröljék vagy elkerüljék a különbségeket. Azonban ha megkérnek bennünket, hogy válasz-

szunk ezek közül a lehetőségek közül, eltávolodunk a kapitalizmus és az esztétikai érték előállítása viszonyának a vizsgálatától. Ugyanis a tizenhatodik századtól – amikor először lehetett érezni a részvénytársasági szerveződés művészetre gyakorolt hatásait – egészen napjainkig a kapitalizmus egy igen hatásos ingadozást alakított ki a különálló diskurzív területek létrehozása, illetve ezeknek a területeknek az egymásban való megszüntetése között. Ez a szüntelen ingadozás az, ami a kapitalizmus különleges erejét jelenti, nem pedig valamilyen rögzített helyzet bebiztosítása. Az egyes elemek – egyrészt az összefüggéstelen diskurzusok sora, másrészt valamennyi diskurzus monologikus egyesítése – más gazdasági és társadalmi rendszerekben is teljesen tisztán megtalálhatóak, de csak a kapitalizmus volt képes a kettő közötti szédítő, kimeríthetetlen körforgás kialakítására.

A *körforgás* [circulation] szó jelen használatára hatott Derrida munkássága, de az alku és a csere gyakorlati stratégiáira való érzékenység nem annyira a posztstrukturalista elmélettől függ, hanem az amerikai politika körforgásos ritmusától. És a döntő pont az, hogy nem kizárólag a politika, hanem a termelés és a fogyasztás teljes szerkezete – a mindennapi élet és a tudat szisztematikus szerveződése – okozza a határok kialakításának és áthágásának mintáját: az elhatárolt tárgyak és a monologikus totalitás közötti, általam felvázolt ingadozást. Ha a politikai intézmények körére szűkítjük vizsgálódásunkat, könnyen az az illúziónk támadhat, hogy minden Ronald Reagan kivételes tehetségén múlik – ha ez a megfelelő kifejezés –, hogy egyedül ő vált képessé a tömeges, általánosító álomképek és az elnökségét jellemző központnélküliség közötti, végtelenül hatásos ingadozás előidézésére. Ez az illúzió pedig ahhoz vezet, amit John Carlos Rowe a hatalom humanista lekicsinylésének nevez, és e lekicsinylés helyi politikai megnyilvánulását az a hit fejezi ki, hogy a jelenlegi amerikai politika fantazmagóriái egyetlen embernek köszönhetőek, akinek a távozásával együtt véget fognak érni. Éppen ellenkezőleg, Ronald Reagan nyilvánvalóan egy nagyobb és tartósabb amerikai struktúra terméke – nem csak a hatalom, az ideológiai szélsőségek és a militarizmus struktúrájának, hanem az öröm, a kikapcsolódás és az érdekek struktúrájának is; olyan struktúrának, amely hatással van az önmagunk számára kialakított közegre, arra, ahogy a „híreket" tálaljuk, a televízión és a mozin keresztül naponta fogyasztott álomképekre, azokra a szórakozási formákra, amelyeket jellemzően előállítunk és használunk.

Úgy vélem tehát, hogy ez az ingadozás totalizáció és különbség, egyformaság és a nevek sokfélesége, egyetlen igazság és a különálló entitások között – röviden, Lyotard és Jameson kapitalizmusa között – beépült az amerikai mindennapi viselkedés poétikájába.[11] Az elnök hollywoodi karrierje helyett vegyünk például

[11] A „mindennapi viselkedés poétikája" kifejezést Jurij M. Lotmantól vettem. Lásd LOTMAN tanulmányát a The Semiotics of Russian Cultural History c. kötetben. Szerk. *A. D. Nakhimosky – A. S. Nakhimovsky*. Cornell, Cornell Univ. Press 1985.

egy sokkal ártatlanabb kaliforniai időtöltést: kiránduljunk a Yosemite Nemzeti Parkba! Yosemite-ben az egyik legkedveltebb útvonal a Nevada-vízesés sétánya. Valóban annyira népszerű, hogy a park üzemeltetőinek ki kellett kövezniük a sétány első néhány mérföldjét, nehogy a nagy forgalom mélyszántássá változtassa. Egy ponton az aszfalt véget ér, és egy jelzéssel találkozunk, amely arról értesít, hogy a vadonba érkeztünk. Ekkor a parkot körülvevő Nemzeti Erdőből – abból az erdőből, amely elsősorban a nagy faipari vállalatok államilag támogatott faiskolájaként működik, így szemmel nem különböztethető meg a környező, magántulajdonban lévő erdőktől –, beléptünk magába a parkba, amit a bejárati bódénál álló egyenruhás erdőőrnél a belépődíj kifizetése jelzett, végül pedig egy harmadik, kiváltságos övezetbe, a nyilvánosan körülhatárolt Természetbe. Ezt a vadonnak nevezett övezetet az aszfalt hirtelen véget érése jelzi, és egy tábla, amely felsorolja a betartandó viselkedési szabályokat: kutyák sétáltatása tilos, dohányozni tilos, tüzet rakni tilos, vadkempingezni tilos, és így tovább. A vadont tehát a szabályok szigorodása jelzi, ez a szigorítás szolgál az aszfaltról való menekülés feltételeként.

Tovább haladhatunk ezen az ösvényen, amíg egy meredek sziklához érünk, amelyhez a vadon őrei gondosan egy öntöttvas lépcsőt állítottak. A lépcső egy sebes folyón átívelő hídhoz vezet, és a híd közepéről a Nevada-vízesés pompás látványában részesülünk. A korláton, amely megóv bennünket attól, hogy lezuhanjunk és így a vadon látványának élvezetében leljük a halálunkat, jelzések találhatók – a vízesés méreteiről szóló információk, figyelmeztetés, nehogy megkíséreljük megmászni a veszélyes, csúszós sziklákat, ösvények jelzései azok számára, akik tovább kívánnak sétálni – és egy galvanizált alumínium dísztábla, amelybe John Muir, kaliforniai környezetvédő enyhén wordsworth-i ihletésű gondolatait vésték. A szöveg, amennyire vissza tudok rá emlékezni, biztosít bennünket, hogy az előttünk látható kép felejthetetlen emlékünk marad. És e szavak mellett, szintén az alumíniumba illesztve, éppen egy képet találunk: a Nevada-vízesés fényképét, amelyet ugyanarról a pontról készítettek, ahol állunk.

E pillanat öröme – a hegyi levegő, a vízesés, a nagy sziklák, továbbá a sűrű Lodgepole- és Jeffrey-fenyvesek élvezetén túl – a park egész élményét meghatározó folyamat körforgásába való, szokatlanul nyílt betekintésből adódik. A vadon létét egyszerre biztosítják és szüntetik meg a határait kijelölő hivatalos jelzések; a természetes és a mesterséges olyan módon kerül egymással szembeállításba, hogy az értelmetlenné teszi magát az ellentétet. Szemünk a vízesés „természetes" képéről az alumínium képre esik, mintha meg kívánnánk győződni a különbségről (mi másért is fáradnánk, hogy a parkba utazzunk, miért nem nézünk meg egyszerűen egy fényképalbumot?), miközben maga a különbség homályba vész. A homály korántsem teljes – ellenkezőleg, többek között az ilyen parkok szolgálnak társadalmunkban a természetes és a mesterséges közötti különbség meghatározására –, mégis, a park üzemeltetőinek a Nevada-vízesés hídjára helyezett táblája könnyen figyelmeztet a természetnek és a mesterséges tárgyaknak arra az összefonódására, amely a megkülönböztetést lehetővé teszi.

Ami a kapitalista esztétika fenti tanmeséjéből hiányzik, az a tulajdonviszonyok kérdése, hiszen a nemzeti parkok pontosan arra szolgálnak, hogy ezt a kérdést felfüggesszék vagy jelentéktelenné tegyék a védett közterület ideológiájával. A park mindenkié. A Yosemite és a hozzá hasonló parkok tényleges fejlődése némi csorbát ejt ezen az ideológián – a drága hotelekkel és éttermekkel, amelyekben illemkódex szerint kell öltözködni, a luxus ajándékboltokkal és a többi, hasonló dologgal –, de nem teszi teljesen tartalmatlanná: még a jobboldali belügyminiszter, James Watt sem engedélyezte, hogy a park területén magán golfpályát létesítsenek, és nyilvános felháborodást okozott, amikor egy filmsorozat helyszíni forgatására szerződést kötött tévétársaság le akarta festeni a köveket, hogy azok valósághűbbnek látsszanak. Olyan példára van szükségünk, amely ötvözi a pihenést, illetve szórakozást és az esztétikát, a köztulajdont és a magántulajdont. Nekem mint irodalomkritikusnak nem egy politikai karrier vagy egy nemzeti park a legmegragadóbb példa, hanem egy regény.

1976-ban egy szövetségi fegyházból szabadon bocsátottak egy Gary Gilmore nevű fegyencet, aki a Utah-beli Provóba költözött. Néhány hónappal később kirabolt és megölt két embert, letartóztatták a bűncselekményekért, és elítélték emberölésért. Az ügy akkor vált híressé, amikor Gilmore követelte, hogy végezzék ki – ezt a büntetést már néhány éve nem hajtották végre Amerikában a jogoltalom miatt –, és a Nemzeti Szövetség a Színesbőrűek Fejlődéséért [National Association for the Advancement of Colored People] és az Amerikai Polgárjogi Szövetség [American Civil Liberties Union] heves tiltakozásai közepette teljesítették kérését. A jogi manőverek és a végső, kivégzőosztaggal történő kivégzés az országos média eseményeivé váltak. Norman Mailer és kiadója, a Warner Books, amely – ahogy azt címlapjain is hirdeti –, egy „Warner Kommunációs Társaság" – szintén felfigyelt az eljárásra, még jóval a végkifejlet előtt. Mailer kutatóasszistense, Here Herzenberg, és egy zugíró-riporter, Lawrence Schiller, széles körben készített interjúkat, és megszerzett különféle dokumentumokat, tárgyalási jegyzőkönyveket és személyes iratokat, például Gilmore és barátnője intim leveleit. Ezen anyagok némelyike nyilvánosan hozzáférhető volt, számos viszont nem; ezeket megvásárolták, és e vásárlások részletei maguk is részét képezték annak az anyagnak, amelyet azután Mailer ismét átírt *A hóhér dala* címmel,[12] amelyet „igaz, életrajzi regénynek" nevez; a mű ragyogóan ötvözi a dokumentumtörténet realitását Mailer jellegzetes románcmotívumaival. A regény sikert aratott a kritikusoknál és a közönségnél egyaránt – sikerét nem csak az elismerő kritikák csokra jelezte, hanem az általános termékkód is, amelyet a fűzött, papírborítású könyv fedelére nyomtattak. Később az NBC-TV mini sorozatot készített belőle, ahol egymást követő estéken autókat, szappanport és dezodort segített eladni.

Mailer könyvének további, kevésbé kiszámítható oldalhajtásai is voltak. Miközben *A hóhér dalán* dolgozott, megjelent Mailerről egy cikk a *People* magazin-

[12] NORMAN MAILER: The Executioner's Song. New York, Warner Books 1979.

ban. A cikket elolvasta egy Jack H. Abbott nevű fegyenc is, aki írt neki, és felajánlotta, hogy első kézből tájékoztatja a börtönélet körülményeiről. Levelezésbe kezdtek, és Mailert egyre jobban lenyűgözték a kapott levelek, nem csak a bennük található részletes információk, hanem, ahogy a rab fogalmazott, azaz „irodalmi értékük" is. A leveleket lerövidítette és sajtó alá rendezte a Random House szerkesztője, Erroll McDonald, és megjelentek könyv formájában *A szörnyeteg gyomrában (In the Belly of the Beast)* címmel. A könyv nagy elismerésben részesült, és – Mailer segítségével – hozzájárult szerzője feltételes szabadlábra helyezéséhez.

„Miközben ezeket a szavakat írom" – írta Mailer az Abbott könyvéhez írt Bevezetésben – „úgy tűnik, hogy Abbott-t a nyáron feltételes szabadlábra helyezik. Nyilvánvalóan éppen itt az ideje, hogy kiengedjék".[13] Abbott a következőket írta könyvében: „Közel húsz éve egyszer sem kerültem fizikai kontaktusba más emberi lénnyel, kizárólag küzdelemben, dulakodás és erőszak során" (63. o.). Röviddel a kiengedése után Abbott, immár ünnepelt személyiségként, egy éjjelnappal nyitvatartó étteremben odament a pincérhez, és megkérte, hogy használhassa a férfivécét. A pincér – Richard Adan, szépreményű színész és drámaíró – megmondta Abbottnak, hogy az étteremnek nincs férfivécéje, és megkérte, menjen ki. Amikor Adan kikísérte a járdára, Abbott feltehetően úgy értelmezte a helyzetet, hogy kihívás érte, és egy konyhakéssel szíven szúrta őt. Abbott-t ismét letartóztatták, és elítélték emberölés miatt. Ezeket az eseményeket is feldolgozták, és egy drámát írtak belőlük, amely szintén *A szörnyeteg gyomrában* címet kapta, és nemrég mutatták be, igen kedvező kritikák közepette.

Ismerjük az irodalomtudománynak a műalkotás és a kapcsolódó történelmi események viszonyát leíró fogalomkészletét: allúziókról, szimbólumokról, allegóriáról, mindenekelőtt pedig utánzásról beszélünk. Mindegyik kifejezés gazdag múlttal rendelkezik, és gyakorlatilag nélkülözhetetlen, ugyanakkor, érdekes módon, mind teljesen elégtelennek tűnik annak a kulturális jelenségnek a leírásához, amely Mailer-, illetve Abbott könyvéhez, valamint a tévésorozathoz és a drámához kapcsolódik. Elégtelen voltuk nem csak a mai kultúra területeire terjed ki, de a múlt kultúrájára is. Szakkifejezéseket kell kidolgoznunk, hogy leírjuk azokat a folyamatokat, amelyeken keresztül az anyagok – jelen esetben hivatalos dokumentumok, magánlevelek, újságkivágások és így tovább – az egyik diskurzív területről a másikra kerülnek, és esztétikai tárggyá válnak. Úgy vélem, hiba lenne a folyamatot egyirányúnak tartani – a társadalmi diskurzusból az esztétikai felé tartónak – nem csak azért, mert ebben az esetben a társadalmi diskurzus is esztétikai energiákkal telített. A *Száll a kakukk fészkére* filmváltozata nem csak nyilvánvalóan igen mélyen megrázta Gilmore-t, hanem úgy tűnik, a férfi egész viselkedésmódját az amerikai irodalom – így többek között Mailer – jellemző ábrázolásmódjai alakították.

[13] Bevezetés JACK HENRY ABBOTT: A szörnyeteg gyomrában: levelek a börtönből című könyvéhez. (In the Belly of the Beast: Letters from Prison. New York, Random House 1981. xviii.)

Michael Baxandall nemrég úgy fogalmazott, hogy „a művészet és a társadalom az emberi tapasztalat két különböző kategóriájának analitikus fogalmai... nem homológ, módszeres értelmezések, amelyeket egymást kölcsönösen átfedő témákra alkalmaznak". Ebből kiindulva úgy vélekedett, hogy ha a két fogalmat megkíséreljük kapcsolatba hozni egymással, akkor előbb „módosítanunk kell az egyiket, egészen addig, amíg ráillik a másikra, közben pedig figyelemmel kell követnünk, hogy milyen módosításokra volt szükség, mivel ez lényeges eleme az információnknak".[14] Fontos, hogy tudomásul vegyük a módosítás tényét, és megtaláljuk a módját, hogy megmérjük annak mértékét, mert csak ilyen mérések segítségével tudjuk feltérképezni a művészet és a társadalom viszonyát. Ez a figyelmeztetés lényeges – a módszertani öntudatosság az újhistorizmus egyik jellemző megkülönböztető jegye, szemben azzal a historizmussal, amely a jelek és az értelmező eljárások átlátszó voltába vetett hiten alapul – de ki kell egészítenünk annak belátásával, hogy a műalkotás maga is egy sor manipuláció eredménye: ezek egy része a sajátunk (ez a legfeltűnőbb azon művek esetében, amelyeket eredetileg egyáltalán nem tartottak „művészetnek", hanem valami másnak – fogadalmi tárgynak, propagandának, imádságnak és így tovább), de többségüket az eredeti mű készítése során alkalmazzák. Tehát a műalkotás az alkotó – vagy a bonyolult közös konvenciókkal rendelkező alkotók – és a társadalmi intézmények és szokások közötti egyezkedés eredménye. Ahhoz, hogy ezt az egyezkedést elérjék, a művészeknek egy olyan „fizetőeszközt" kellett kialakítaniuk, amely értelmes és kölcsönösen hasznos cserét tesz lehetővé. Fontos hangsúlyozni, hogy az eljárás nem csak felhasználást, hanem cserét jelent, hiszen a művészet léte mindig ellenszolgáltatást von maga után, és ezt az ellenszolgáltatást általában élvezetben vagy jelentőségben mérjük. Hozzá kell tennem, hogy a társadalom fő fizetőeszközei, a pénz és a tekintély is többnyire szerepet játszanak, de ezúttal átvitt értelemben használom a „fizetőeszköz" kifejezést, a rendszeres kiegyenlítést, a jelképeket és a hitelkereteket, amelyek szükségesek a csere létrejöttéhez. A „fizetőeszköz" és az „egyezkedés" fogalmak jelzik a relatív rendszereink manipulációját és kiegyenlítését.

Úgy gondolom, az utóbbi időben sok elméleti munkát úgy értékelhetünk, mint egy olyan új fogalomkészlet keresését, amely segítségével megérthetjük azt a kulturális jelenséget, amelyet megpróbáltam leírni. Wolfgang Iser például azt írja, hogy az esztétikai dimenziót két diskurzus közötti „dinamikus ingadozás" hozza létre, míg a kelet-német marxista, Robert Weimann szerint:

> Azzal, hogy az ember bizonyos dolgokat magáévá tesz, elkerülhetetlenné válik, hogy más dolgokat (és személyeket) elidegenítsen, így az elsajátítás tettére mindig úgy kell tekintenünk, hogy az együttjár nem csak az énkivetítéssel és az asszimilációval, hanem a tárgyiasítás és a kisajátítás által történő elidegenítéssel is.

[14] MICHAEL BAXANDALL: Art Society and the Bouger Principle. = Representations 1985. 12. 40–41.

Anthony Giddons azt javasolja, hogy a szövegtől való távolságtartás fogalmát váltsuk fel a szöveg autonómiájával, hogy így eredményesen megérthessük a társadalmi élet és a nyelv „visszatérő jellegét".[15] Mindkét megfogalmazás – noha lényeges különbségek vannak közöttük –, elmozdul a művészet stabil, utánzáselvű elméletétől, és megpróbál helyette egy olyan interpretációs modellt alkotni, amely jobban számol az anyagoknak és a diskurzusoknak azzal a nyugtalanító körforgásával, amely – ahogy azt bemutattam –, a modern esztétikai gyakorlat lényege. A mai elméletnek erre a gyakorlatra válaszolva kell meghatároznia önmagát: nem az interpretáción kívül, hanem az egyezkedés és a csere rejtett területein.

(Stephen Greenblatt: Towards a Poetics of Culture. = The New Historicism. Ed. H. Aram Veeser. London, Routledge 1989. 1–14.)

(Fordította: Bernáth András)

[15] Mindegyik nézet a The Aims of Representations című kötetben található.

JONATHAN GOLDBERG

A reneszánsz irodalom politikuma

Csak a kritikusok jelenlegi nemzedéke tartja azt, hogy a reneszánsz irodalom inkább a formális, mint a történeti kutatás területére tartozik. A második világháború előtt a helyzet éppen fordított volt: ekkor pontosan az irodalomkritika címén gyakorolt kérlelhetetlen historizálás ellenében született az újkritika. Cleanth Brooks a *Sewanee Review*ban, a Marvell *Horatiusi ódá*járól folytatott vitában a hit védelmezőjével, Douglas Bush-sal szemben fellépve definiálta, hogy melyek voltak az irodalomkritika kulcsfogalmai az utolsó nemzedék számára, és védelmezte a reneszánsz versek megfelelő modern(ista) megközelítését. A vita Brooks 1946-os English Institute-i esszéjében található vitaindítóját követte, amely azt állítja, hogy a verseknek önálló életük van, és meg kellene menteni őket a történeti kritikusok konok literalizmusától, akik szövegen kívülről felderíthető jelentéshez láncolják a szöveget.[1] A vers komplex emberi állítás, nem pedig hagyományos alapigazságok konok letéteményese. A vita óta eltelt években ironikus visszafordulás ment végbe. Most az újkritika örökösei lettek a hit konzervatív őrzői – és a história védelmezői –, és a strukturalisták, illetve posztstrukturalista örököseik a viszályszítók. Az iróniát az is fokozza, hogy a valóban történeti kritikának a „minden szöveg" strukturalista állítás adott lökést, míg az utóvéd ellenállói az ahistoricizmust történeti lobogójukként lengetik. Ennek jele látható William Epsonnak a közelmúltban a *New York Review of Books*ban (1981. december 3.) megjelent ismertető tanulmányában is. A Bush–Brooks vitához hasonlóan híres Rosemond Tuve-é Empsonnal Herbert költői képeinek eredetiségéről. Most, harminc évvel később, Empson John Carey-vel, és ami ennél lényegesebb, Helen Gardnerrel akaszkodik össze. Bár első pillantásra így tűnhet, nem arról van szó, hogy a régi történet ismétlődik meg az idősödő lovaggal, aki újra kiáll a történeti barlangot őrző sárkánnyal. Empson valójában történeti pontatlansága miatt támadja – még hozzá jogosan, tehetjük hozzá – Donne költeményeinek Helen asszony-féle kiadását. Empson, az örökös rosszfiú tagadja, hogy Donne *l'homme moyen sensuel*ből [közepesen érzéki ember] tiszteletre méltó úrrá fejlődött volna, cáfolja ezt a feltehetőleg időtlen és állítólag objektív pszichologizmust, mely figyelmen kívül hagyja Donne specifikus történelmi helyzetét és a verseknek Donne

[1] CLEANTH BROOKS: Marvell's 'Horatian Ode. = English Institute Essays 1946. N. Y., Columbia University Press 1947. 127–158.; DOUGLAS BUSH: Marvell's „Horatian Ode. = Sewanee Review 1952. 60. 363–376.; BROOKS: A Note on the Limits of 'History' and the Limits of 'Criticism. = Sewanee Review 1953. 61. 129–135.

társadalmában betöltött szerepét. Gardner számára a történelem épp olyan időtlen, mint a szöveg volt Brooks számára. E szerint az álláspont szerint a történelem szükségszerűen hordozza és eltűri azt a komplexitást, amely korábban csak a szövegnek volt a sajátja.

Ebben az irányban tett elmozdulás látható a reneszánsz egyik kiemelkedő kritikusa, Stanley Fish karrierje során is.[2] Fish újkritikus mutánsként kezdte, bár igaz, hogy szerinte minden érdekes dolog az olvasóban történik, nem a szövegben, és a szöveg jóval nyitottabb, semhogy efelett egy formalista szemet hunyna. Fish ugyanazt állította az olvasóról, amit Brooks a szövegről. A közelmúltban viszont felülvizsgálta nagyszerűen elszigetelt, jelentést képző olvasóját. Fish olvasói immár ehelyett értelmezői közösségekhez csatlakoztak, és az általuk képzett jelentések az igaznak engedett és elfogadott szabályok és stratégiák által intézményesen és történetileg kötöttek. Ez persze azt jelenti, hogy megfosztjuk az intézményeket Bush és Gardner által emlegetett híres objektivitásuktól, de egyben azt is jelenti, hogy megfosztjuk az olvasót autonóm textuális státusától. Fish elmozdulása az idők tünete, további jele annak, hogy napjainkban fordulat ment végbe a reneszánsz irodalom tanulmányozásában, visszatérés a történeti kritikához. Ez a jelen dolgozat tárgya. A következő oldalakon három csoportra osztom a közelmúlt kritikusait. Először is a marxisták, akik a szöveg helyét az anyagi termelésben látják. Másodszor egy nehezebben címkézhető (és sokkal sikeresebb) csoport: azok, akik a textuális és a kulturális termelést összekapcsolt tevékenységeknek tekintik. Végül pedig azok a kritikusok, akik még mindig a szöveggel kapcsolatos újkritikai megállapításokba kapaszkodnak, még ha azt állítják is magukról, hogy visszaállítják a szövegeket történeti és politikai szituációjukba.

I.

Fredric Jameson *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act [Politikai tudattalan: az elbeszélés mint társadalmilag szimbolikus aktus]* című munkája az egyetlen teljeskörű kísérlet az Atlanti-óceán innenső oldalán, amely a textuális termelés marxista elmélete mellett érvel. Pierre Machery és hasonló kontinentális elméletírók modellje alapján Jameson a szöveg státusára összpontosít.[3] Althussert követve azt kérdi, hogy saját jogán szabadon lebegő tárgy-e a szöveg, vagy „tükröz"-e valamiféle kontextust vagy alapot, és utóbbi esetben egyszerűen ideológiai megismétlése-e annak, vagy rendelkezik-e bizonyos autonóm erővel is,

[2] Pályafutásának összefoglalásaképpen lásd: Is There a Text in this Class? [Van szöveg ezen az órán?] Cambridge, Mass., Harvard University Press 1980. – Magyarul *Kálmán C. György* fordításában jelentek meg részletek a kötetből. = Testes könyv. I. Szeged, Ictus – JATE 1996. 265–282.

[3] FREDRIC JAMESON: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, Cornell University Press 1981. – Machery-t illetőleg lásd A Theory of Literary Production. Ford. *Geoffrey Wall.* London, Routledge & Kegan Paul 1978.

melyben az előbbi kontextus tagadásaként is látható?" (38.) Az utolsó pozíció Macheryé – számára a szöveg a kultúra ideológiájának replikátjánál többhöz enged hozzáférni – és bizonyos mértékben Jamesoné is, bár ő már inkább kapható arra, hogy az irodalmi szöveget a kulturális mintázatok puszta tükörképének státusába juttassa, amit ő allegorikus vagy expresszív viszonynak nevez. Ami mindkét esetben kulcsfontosságú Jameson számára, az a szöveg beágyazottsága a társadalmi struktúrákba, a történelembe és a politikába, és ugyanilyen fontos a *szöveg* strukturalista fogalmának kibővítése, hogy bevehesse ebbe a szituációba. A *The Political Unconscious* utolsó mondata gyakorlatilag a strukturalista ezermester-kelléktár alábbi újra-meghatározását kínálja: „Megfelelő használata esetén a szöveg fogalma a mai, virágzó sokaságú szemiotikai gyakorlattal ellentétben nem redukálja e valóságokat ilyen vagy olyan, kis és átvehető írásos dokumentumfajtákra, hanem inkább az empirikus tárgytól szabadít fel bennünket – legyen az intézet, esemény vagy egyéni munka –, és figyelmünket ennek tárgyi *összetételére* és a más hasonló összetételű tárgyakkal alkotott *viszonyrendszerére* fordítja" (297.). Jameson dőlt betű kijelölései kiemelik althusseri pozícióját, és azt, hogy a szövegtermelés – Machery-hez hasonlóan – neki is fő érdekeltsége.

A szöveg nem rejthető el a történelem elől; itt kezdi Jameson, felmutatva a korbácsot az újkritikusok és strukturalista örököseik felé, akik a szövegnek bizonyos autonóm birodalmat képzelve, valójában mindörökre a szükségszerűség birodalmába zárták azt. Az ideológia ilyen zárlatot *[closure]* teremt, miközben úgy tesz, mint ami mindenről számot ad és mindent örökre helyretesz; az újkritikában a szöveg elszigetelése kiszolgáltatja azt egy ideológiai imperatívusznak, és ez a kritikust vakká teszi a szöveg politikai szituációjának tekintetében. Mégis, Jamesont is elvakítja marxizmusa, amennyiben hite a marxizmus igazságában szintén ideológiai zárlatokhoz *[closure]* és korlát(ozás)okhoz vezet. A történelmet éppen annyira kell tiszteletben tartani, amennyire minden könyv egy történet részévé kell, hogy váljék: az egyetlen igaz elbeszélésé, az osztályharcé, amint az az egész történelmen át manifesztálódott és ez elől az „egyetlen hatalmas befejezetlen cselekmény" (20.) elől a szöveget nem szabad elrejteni. Ezzel az állításával Jameson abba a veszélybe kerül, hogy eltorzítja az olvasott szövegeket és a tudattalanjukként vagy hallgatásukként kibontott történetet/történelmet. Ez legnyíltabban a közelmúltban megjelent, Miltonról szóló esszéjéből világlik ki, amely ezzel a mondattal indul: „Az iráni forradalom második és az Iszlám Köztársaság első évében a leginkább alkalomhoz illő visszakanyarodnunk 1642-höz és a legnagyobb angol politikai költő művén tépelődni."[4] Lehet, hogy vannak, akik szerint ez a legkevésbé sem lenne alkalomhoz illő, de talán Jameson javára írhatjuk, hogy ez a korai lendület hamar

[4] Religion and Ideology. = 1642: Literature and Power in the Seventeenth Century. Ed. *Frances Barker* et al. Proceedings of Essex Conference on the Sociology of Literature. July 1980. University of Essex 1981. 315–336.

lecsillapul. Ő ugyanis arra céloz, hogy a vallás – annak idején is, most is – nem más, mint politika, de ezt két oldalon belül visszavonja, és azzal a megállapítással helyettesíti, „hogy a vallásnak erős formájában a prekapitalista országokban az alapvető jellege és a funkciója is más volt, mint ami ma". A tanulmány végére Jameson iszlámos fantáziája összekapcsolódik Milton válásról alkotott álláspontjával: „vajon hálátlanság-e valami iszlámosnak a jelenlétét gyanítani eme demokratikus közösség koncepciója kapcsán, amelyben a férfiak bármikor megtagadhatják az asszonyukat?" A hálátlan szó távolról sem találóan jellemzi ezt a véleményt.

Jameson a *Religion and Ideology*ban *[Vallás és ideológia]* amellett érvel, hogy a vallás „a prekapitalista országok vezérkódja *[master-code]*", és emiatt hozzáférhetőnek kell lennie egy olyan olvasat számára, amelyben a vallás főbb témái „a ma hozzánk tartozó világi vagy éppen (természet)tudományos jellegű elfogultság misztifikált vagy torzított előképeit" adják. *Traduttore tradittore.* Újra csak: lehet, hogy Jameson javára írhatnánk, hogy alig bírja megtartani érvelése irányvonalát. Előadása során a vallást ideológiának nevezi, de azután ezt visszavonja, ugyanis „az ideológia modern terminus és modern jelenség". Milton politikumát vallás(osság)ában tárja fel, de azután kiderül, hogy „Milton költeménye történeti/történelmi, még ha ... nem sikerül is politikussá válnia". (Mindenesetre Milton „a legnagyobb angol politikai költő"!) Ez a különös állítás hasonlóan furcsa magyarázatot kap: a költemény egy „posztpolitikus világ" terméke, és ebben rokon napjainkkal, véli Jameson; a poszt-1968 ugyanolyan, mint a poszt-1660. Minthogy Jameson saját bevallása szerint valójában semmilyen korszak nem lehet „posztpolitikus", nehéz kideríteni, mit is ért ez alatt, különösen azért, mert Irán és ugyanakkor az 1968-as elbukott forradalom kontextusában kívánja elhelyezni Milton szövegét. Ennek pedig, csak akkor lehet értelme, ha minden forradalom ugyanaz. Ha viszont ez így lenne, akkor a történelem – amelyet Jameson már a *The Prison House of Language [A nyelv börtöne]* óta mint a strukturalizmus és a modernizmus számára elrettentő igazságot emelt a magasba – nem más, mint metafizikus képzet, idealista fantázia. Jameson ezt gyakorlatilag elismeri, ugyanis amikor az ellen a lehetőség ellen védi magát, hogy a történelem csupán választható *[optional]* kód, egy lehetséges hiány, melyet a szöveg visszhangoz, nem pedig a szöveg egyedüli alapja; leszögezi, hogy: „a történelem ... éppúgy végső alapja és meghaladhatatlan határa általános megértésünknek, mint a részleteket érintő szövegértelmezésünknek" (100.).

Részben az ilyen reduktív tendenciák miatt a *The Political Unconscious* rendszeres szövegértelmezési programot fektet le. Jameson általa három koncentrikus keretnek nevezett eszközt ajánl az elemzéshez. Ez van olyan meggyőző elméleti rendszer, hogy összegzést biztosítson, bár a Milton-tanulmányban a keretek kis hatásfokkal működnek. Az első, Lévi-Strauss ihlette keretben a szöveg szimbolikus aktus, a társadalom számára leküzdhetetlen ellentmondásokat feloldó ideológiai struktúra. A kritikus dolga, hogy eljusson a szöveg által

megoldatlan valódi ellentmondáshoz. Ezért a Milton-tanulmány kezdete az *Elveszett Paradicsom* „újraolvasására vagy újraírására" hív fel a politikai tartalom „leleplezésén" keresztül. Ugyanez az elemzés első keretének vezérelve, és megdöbbentő, hogy leírása szerint ez a kritikai program társítja a strukturalista és a történeti imperatívuszokat.

> Az itt javasolt értelmezésfajta úgy képzelhető el, hogy egy olyan irodalmi szöveg újraírását adja, amely maga is egy előzetes történeti vagy ideológiai *szubtextus* újraírása vagy újrastrukturálása, úgy értve, hogy ez az „alszöveg", mint olyan, nem rögtön hozzáférhető, nem valamiféle józan észen nyugvó külső valóság, még csak nem is a történelmi kézikönyvek konvencionális narratívája, hanem maga is mindig a tény szerinti (re)konstrukcióra szorul. (81.)

Ahogy minden iskolás és egynémely ördög is tisztában van vele, az *Elveszett Paradicsom* központi problémája a szabadság és a szükségszerűség, a sors és a szabad akarat ikreivel függ össze, és ezek a fogalmak a marxista elemzés számára is kulcsfontosságúak. Jameson újraírásában az egyik azonossá válik a másikkal. Jameson tanulmányának tekintélyes számú oldala érvel az ellen az esetleges vád ellen, amely szerint vallást faragna a marxizmusból vagy marxizmusba fordítaná át a keresztény hermeneutikát és a gondviseléses történel(e)m(szemlélet)et (ez az erőfeszítés a *Political Unconscious*ben is megjelenik). Úgyhogy miután rámordult Norman Cohnra, Lucien Goldmannra, és leereszkedő pillantást vetett Gide-re („Vegyük például Gide kis meséjét, a *Lafcadio kalandjait...*"), azt veti fel, hogy Milton megoldása, Isten előzetes tudása és a predesztináció elkülönítése „a történelmi szükségszerűség gondolatának és a történelmi materializmus történelmi szükségszerűségének a vallási és a figurális vezérkódon *[master-code]* belüli torzított előrevetítése." Másképpen: bármi is van, annak lennie kellett, de ezt csak később tudtuk meg, miután cselekedtünk; ezért egyfolytában cselekednünk kell. Fordítás: az, hogy a forradalom még nem következett be, nem jelenti azt, hogy nem is fog. Jameson persze igyekszik elnyomni *[suppress]* ezt az olvasatot, és Milton marxista hitelének kialakítását azzal folytatja, hogy egyenlőségjelet tesz közé és Hegel, majd egyből ezután Walter Benjamin közé. Egyszerűen kínos végigkövetni a *Vallás és ideológia* ezen lapjait, és megtudni, hogy Jameson „összes" elmélkedését „Walter Benjamin tisztázásának és kommentárjának szánja", vagy hogy Macheryt csupán „tesztelni" kívánja Miltonon. Jameson ugyanis végül amellett szól, hogy mivel Milton Istenében megvan a sors és a szabad akarat ellentmondása, és mivel Milton Istene olyan elvetemült (csak ember(i) – véli Jameson – Milton megoldása pusztán ideológiai, nem marxista igazság: „az a követelmény, hogy a Gondviselés ideológiája antropomorf figurációt nyerjen, végül önmagát bélyegzi meg, és aláássa az ideológiát, melynek megtestesítését felvállalta. Mégis, ez objektív és személytelen folyamat, olyan, amelyet manapság textuálisnak neveznének: az okság egyfajta cselvetéseképp Milton szimboli-

kus tette elidegenült önmagától, önmaga ellen fordul, és végeredményképp az eredeti szánték ellentétét váltja valóra." Más szavakkal, Jameson sem kedveli jobban Milton Istenét, mint mások (Empsont próbálja megtenni ellenlábasának). Jameson megállapításai közül a következőket kell megkérdőjeleznünk: az antropomorfizmus *szükségszerűség* Isten ábrázolásában; Milton jónak szánta Istent, de nem boldogult csúnyaságainak leplezésével; hogy az *Elveszett Paradicsom* karakteralkotásában objektív latenciaként – hallgatásként – dekonstruktív erő lakozik, amelyről Milton semmit sem tudott; Jameson „textuális" folyamata olvasó nélkül megy végbe. Machery megbukik Jameson tesztjén, mert a szövegeket nem tartaná ideologikusan leszűkítettnek; míg Jameson igen. Itt már messze vagyunk mindenféle történelemtől/történetiségtől, kivéve annak a helynek a történetétől, ahonnan Jameson megközelítette a szöveget.

A *The Political Unconscious* programjában a szövegelemzés második kerete az *ideologéma*, amely olyan elemzési egység, amely tartalmazza a szöveget és mindent, amit a szöveg marginalizál vagy elhallgat. Ez ismét csak értékes történeti megközelítés lehetne – annak felismerése, hogy a szöveget egyéb diskurzusok világa veszi körül, és a szöveg egyeduralma félrevezetés és elhallgatás eredménye. E keretnél Jameson múzsája Bahtyin, és a megidézett ellentmondás dialogikus formájú. Ez a keret az *Elveszett Paradicsom*ra alkalmazva megint téves eredményre vezet. A Sátán és az Isten, Ádám és Éva ellenében Jameson különleges olvasatot ad Milton korának történelméről. Mivelhogy Isten ilyen goromba, azt várnánk – írja Jameson –, hogy a Sátán magán viseli Cromwell néhány vonását. De ez nem így van – folytatja –, mert a Sátán zsarnok, ezért azonos – *azonos* – Károllyal. Ez pedig puszta tévedés. A Sátán megjelenítheti mindkét figurát, de egyikükkel sem válhat azonossá. Jameson szerint Milton azt állítja, hogy Isten (azaz a forradalom) jogos és elkerülhetetlen (a gondviselés nem más, mint a történelem). Ha már így áll, aligha tiltakozhat az ember. Jameson mégis ezt teszi, mert a képletből így kikerült a valódi politika. Hol maradnak a pártmunkások? Hol a forradalmárok? És a burzsoá hol van? Sajnálatos módon mind hiányoznak Milton vallási figurációjának egyszerűsítő egyenleteiből. Merthogy – folytatja Jameson – ebben a képben „már nincs helye a szentek hadának sem"; a prózában megnyilvánuló nagyszerű egyházszervezeti irányultság („Pontról pontra történő előrejelzés a korunk politikai szerveződéséből adódó legfőbb problémának mindegyikéről, így a pártproblémákról, az osztályszolidaritásról, a szovjetek problémáiról...") már mind oda van. Igen, ha a költemény tényleg csak Istenről és a Sátánról, Ádámról és Éváról szólna, akkor ez valamiképpen akár még igaz is lehetne. De ez nem így van: az angyalok kara, a Sátán seregei, a történelem egész folyama kimondottan jelen van Mihály elbeszélésében, és implicit módon az elbeszélés minden egyes figuratív fordulatában, a felsorolásokban és a hasonlatokban, bár ezek valahogy elfelejtődtek; ami pedig az egyházszervezetet illeti, a második könyv vitája és annak harmadik könyvbeli visszhangja, a Sátán tanácsa a menynyekben és Abdiel beszámolója is a politikai szerveződések mintájául szolgálhat.

Az utolsó keret, e különös eseményekkel teli história lezárásául, a forma ideológiája. Itt tárul fel a szöveg helye az egyetlen igazi történetben, a termelési módok történetében. A történelem örökös forradalomként működik, és bármikor, ha különböző eljárások egyszerre léteznek, ellentmondásossá válik; a szövegek ezt formájuk által mutatják meg, és itt végre láthatóvá válik a történelem valódi alakja. Az *Elveszett Paradicsom*ban – láthatjuk – a Sátán feudális hadúr, éppúgy, mint Isten, de „Ádám láthatólag más fajtából való, közrendű, az első burzsoá." Jameson még utalásszerűen sem indokolja ezt az utolsó megállapítást (bizonyára arról van szó, hogy a termelési módokhoz hű tizenhetedik századi szövegben feltétlenül kell, hogy legyen valahol egy *bourgeois gentilhomme*); a feudalizmus útkeresése (Isten dekonstruálja önmagát és a Sátánt is), mindazonáltal megjelenik Milton szövegében – állítja Jameson – mégpedig abban a rendkívüli pillanatban, amikor a Sátán útra kel egy új világ (azaz a születő kapitalizmus) felé, maga mögött hagyva a régi elavult termelési eljárások káoszát. Jameson idézi a második könyv utolsó sorait (ez az egyetlen hosszabb szövegrész az esszéjében) és hozzáfűzi, hogy azt a pillanatot demonstrálja, amelyben „valami olyan jön létre, ami teljességgel elképzelhetetlen lett volna az előző rendszerben"; valami tényleg elképzelhetetlen. Tény, hogy ez csodás, lélegzetelállító perspektíva: csakhogy ez nem afelett érzett öröm, hogy a történelem a proletariátus uralma (győzelme?) felé halad.

Ezután talán csak valami mókás finálé, hogy Jameson rátér a bűnbeesésre, pontosabban Éva bűnbeesésére, mert Ádámét sosem említi. Jameson, aki Miltont „a nemi különbség nagy költője"-ként méltatja (két és fél sort hoz például az izzadságról), végül pedig éppen szexizmussal vádolja meg. „Évának bűnbe kell esnie, nem mintha bűnös vagy engedetlen volna, hanem mert Milton magában nem képes rátalálni a nemek egyenlőségének arra az elképzelésére és figurációjára, mely utat nyitna a szabad emberek konkrét látomásához." A tanulmány korábbi pontján, hogy tanúságot tegyen saját nem szexista voltáról, Jameson a „történészre mint nőre [the historian herself]" hivatkozik; a végére ugyanakkor előjönnek törökös fantáziái. Az ő Ádámja sosem esik bűnbe. Nem úgy, mint Milton: ő már nem kerülhet fel a liberálisok listájára, jegyzi meg Jameson önelégülten; Milton posztpolitikus szövege feltárja „az ideológiai zárlat működését", mert (és ez a tanulmány utolsó tagmondata) „ha – mint már mondtuk – el van is fojtva egy versben a politikum, a politikai olvasatot ennek ellenére kitermeli magából". Az igazat megvallva, az is lehet, hogy Jameson termeli ki a politikus olvasatot, és ennek során a vers zárlatai kapcsán lehetősége nyílik elmondani, amit egy igazi vers taglalna: a forradalom történetét. Jameson olvasatában az a legszomorúbb, hogy az *Elveszett Paradicsom* el is mondhatná azt a történetet, és Jameson elvei is elvezethetnének oda.

Nem itt van a helye annak, hogy kísérletet tegyek a költemény politikai olvasatára, de nem akarok túllépni Jameson tárgyalásán anélkül, hogy rámutatnék írásának legélénkítőbb elméleti hozadékára, a szöveg fogalmának már említett kiszélesítésére. A történelem – mondja Jameson Machery nyomán – a szövegből

hiányzó ok; és minden szöveg politikus. Eddig minden rendben. De most még jobb jön. A történelem – mondja – maga is szöveg, vagy jobban mondva, számunkra csak textuális formában érhető el. A Valós (nagybetűvel – „à la Lacan") „szükségszerűen átesik elsődleges szövegesülésén, elbeszélésszerűsödésén a politikai tudattalanban. Ezért a szöveg csak abban a formában viszi magával a történelmet, amilyen formában a történelem számunkra hozzáférhető. Az irodalmi mű avagy kulturális tárgy, mintha csak először csinálná, létrehozza éppen azt a helyzetet, amelyre ugyanakkor egyben reakció is" (82.). A szöveg termelése egyben a társadalom, a politika, a történelem újratermelése – és termelése is. És ismét: „a történelem nem hozzáférhető számunkra, csak textuális formában vagy másképp, ... csak elsődleges (újra)szövegesülése által közelíthető meg" (uo.). Jameson – mint már jeleztem – tanulmányában nem felel meg ennek a gondolkodásnak. Második kritikuscsoportom megközelítéseiben ugyanakkor ezek a tézisek implicit módon jelen vannak. Mégis, mielőtt az ő tárgyalásukra térek, marxista portyámat egy Jameson által hivatkozott szöveg, „Christopher Hill nagyszerű Milton-életrajza"[5] említésével fejezem be.

A *Milton and the English Revolution [Milton és az angol forradalom]* olyan nézeteket tartalmaz, amelyeket Hill már negyven év óta hangoztat és fejleszt, és ez a Milton-életrajz továbbviszi a tizenhetedik századi angol történelem folyamatával kapcsolatos vélekedéseit. Mindebből sok minden értékes: Hill hatásosan sorakoztatja fel a történeti elbeszélés részleteit, kivétel nélkül áttekinti Milton fejlődésének állomásait. Az a felvetése, amelyet először a *The World Turned Upside Down [A felfordult világ]* függelékében tett közzé, nevezetesen, hogy Milton gondolatai a kortárs radikális gondolkodás kontextusát igénylik, most is, mint akkor, üdvözlendő. A hosszú életrajz hibája viszont éppen terjedelmessége; Hill 500 oldal alatt sem jut többre, mint említett függelékében, és eredeti észrevételének fókusza elmosódik, eltorzul és elformátlanodik. Ezáltal Milton is így jár, ráadásul az életrajz utolsó oldalain Hill fordít még egyet a könyvben gyakran használt fordulaton: „a nagy eklektikus"-ból „nagy ekvivokátor" lesz a végére. „Zavarba ejtő" – folytatja Hill – megkísérelni egy olyan ember lefestését, akinek szilárd erkölcsi elvei vannak, amelyekért életét adná, de nem képes pontosan tisztázni ezeknek a mibenlétét" (472.). Bár Hill úgy látja, hogy Miltonban van a hiba, valójában önmaga teremti a problémát. Ez befolyásolja történelmi módszerét és behatárolja Hill próbálkozásait, amikor Milton verseinek történelmi szempontú olvasására vállalkozik.

J. H. Hexter Hillről szóló megsemmisítő írása[6] után nehéz úgy találni, hogy a *Milton and the English Revolution* nem szolgál rá az összehordottság vádjára, mellyel Hexter illeti Hillt, amennyiben az képtelen a különbségtételre. És ez a hiba okozza Hill Miltonnal kapcsolatos végső problémáját. Tipikus, hogy Hill,

[5] CHRISTOPHER HILL: Milton and the English Revolution. Penguin 1979. [1977.]

[6] J. H. HEXTER: The Historical Method of Christopher Hill. = On Historians: A scrutiny of some modern practioners. London, Collins 1979. 227–251.

mire megközelíti Milton egy gondolatát, már el is vesztette a közhelyek árjában. Így például az *Aeropagiticá*ról először azt írja, hogy „számos gondolata közhely" (150.). Servetust hozza példának, és idézi is a tolerancia kapcsán. Később az angol radikális, John Stoughton merül fel szövegében. Amikor idéz tőle, Hill hozzáfűzi, hogy „bár Stoughton idézte Pico della Mirandolát a hangulatról, lehet, hogy Milton az eredetiből ismerte azt." Miltontól idéz, de Stoughton is a képben marad. Mert Stoughton szerint „némely pásztor ... farkas," és ugyanezen a véleményen volt még... A következő mondat pedig megállapítja, hogy „Stoughton ismerte Dury-t és Hartlibet," akik Miltonnak is ismerősei. Hartlib ráadásul kiadta Stoughton egy művét, „melyben az összefüggésbe hozta Bacont, Comeniust és Dury-t". És ez ... és ez ... és ez: a bekezdés hatása egyszerűen őrjítő. Hill szilárdan hisz abban, hogy a gondolatok flott elemek, melyeket bárki vehet és megismételhet; teljesen kiragadja őket összefüggésükből. Próbálkozása pedig arra irányul, hogy Miltont bevonja ebbe az összefüggésbe; ami – úgy tűnik –, azt jelenti, hogy bárki tekinthető hatásnak vagy analógnak, egyik kapcsolat éppannyira valószínű, mint a másik. Hill történészi módszerére az is ugyanilyen jellemző, hogy így kezdi ezt a bekezdést: Az a motívum, hogy valaki az igazsága által lesz eretnek, jellemző Giordano Brunóra, Paolo Sarpira, a sociánusokra, de ugyanúgy Carleton püspökre, William Chillingworth-re, John Fry-ra, John Knowlesra, Robert Boyle-ra, James Naylerre, Thomas Hobbesra és Robert Barclay-ra is". (154.) Természetesen Hill nehéz helyzetben találja magát, amikor sorra kell vennie Milton elveit, és összegyűjtve egyetlen gondolatként tüntetni fel valamennyit. Hill a „párbeszédben áll" kifejezést használja Milton és az 1640-es, 50-es évek radikálisainak viszonyára. Ez egy locsogó frázis; a liberális politikai gondolkodásban egy–két évtizede mindennapos közhelyszerű kommunikációs panelek egyike. Hill nemigen állíthatja, hogy Miltonra hatottak a radikálisok, sem pedig azt, hogy ő hatott volna azokra, és mivel csak ezek az alternatívák képzelhetők el számára, egy olyan fordulatra van kárhoztatva, amelybe bármelyik eshetőség belefér, de egyiket sem nyilvánítja ki. A „dialógus" emellett nem nélkülöz bizonyos megkapó marxista csengést, amely miatt – bár Hill jóval lazábban kezeli saját marxizmusát, mint Jameson – a szó ideológiai tekintetben is mindenképpen vonzó. Kínosan igyekszik, hogy meggyőzze olvasóit: ő [ti. Hill] nem vulgármarxista. Így fogalmaz: „a gondolatok nem ... a közgazdaság tükröződései" (77.), és ezt valami hasonlóan gyenge dologgal helyettesíti: arra vágyik, hogy az alsóbb osztályok gondolatai feljussanak az értelmiség elefántcsonttornyaiba. Hill nem képes teljesen elszakadni attól az egyáltalán nem cáfolt képzettől, hogy az angol forradalom osztályháború volt, és a könyv megpróbálja Miltont legalábbis intellektuálisan, de talán aktuálisan is az alsóbb osztályokkal társítani (Milton antidemokratikus megjegyzései túl virulensek ahhoz, hogy Hill az intellektuális közösségnél többet is meg tudna teremteni, bár amikor csak lehetséges, elképzeli Miltont, amint az éjjel a kocsmába megy vagy éppen jellegtelen szóváltást folytat). A könyv tele van lapos célzásokkal: Milton itáliai utazása olyan, mintha egy

nyugati érkezne a vasfüggöny mögé (56.), és a hermetikus tanok, melyekről Hill azt hiszi, hogy ott jutottak Milton birtokába, Fluddon keresztül („Egy 'Milton és Fludd'-ról írott könyv jóval fontosabb lenne, mint Milton klasszikus vagy patrisztikus forrásainak bármely tanulmányozása" [6.]), és a radikálisokon keresztül egy földalatti hagyományt áramoltattak, amely Miltonban emelkedik a felszínre. Mert Milton, mondja el Hill két ízben is, osztozhatott volna Hopkins szörnyű felismerésében, „aki azt írja (1871-ben, összes évéről) 'szörnyű kimondani, de bizonyos tekintetben kommunista vagyok' (96.; vö. 337.); de Hill számára persze nem szörnyű, még ha mellesleg felismerni is, hogy az 1640–1660 közti évek melengetik marxista szívét, és ezekkel a csalóka célzásokkal a saját radikalizmusát a Miltonéval köti össze. Hill számára Milton bámulatosan liberális; némelyik szójátéka ellenállhatatlanul idézi fel Karl Marx-t" (259.); és „nehogy passzívnak gondoljuk Milton sorait [*Elveszett Paradicsom* 3:189–193]", arra hív fel bennünket, hogy hasonlítsuk össze Lenin hasonló, 1905 utáni, forradalom utáni időszakának szlogenjével" (389.). Valóban, amiben Hill eltér Jamesontól, az a liberális marxizmus hirdetése; itt aztán nincs semmilyen „posztpolitikus" Milton. Helyette – végsőkig töretlenül – Milton egyfolytában hisz a forradalomban, hiszen egy belső Paradicsom kialakítása nem posztpolitikus pozíció. Ebben Hill közelebb áll Milton politikumához, mint Jameson.

Nem mintha Hill ezt vélné a Milton forradalmi nézeteinek szívébe vezető megérzésnek; csak – mint legtöbbször – most is locsog. Semmit nem talál Miltonban, amit ne találna meg másutt, és olyan sok mindent talál benne, hogy mindig azt hangoztatja: Milton paradoxonjai és ellentmondásai valamiféle középföldét jelentenek, a protestantizmus és a holdkóros platform közti dialógpartner példáját. Milton szintetizáló, burzsoá radikális; „bizonytalanság" lakozik „személyének legmélyén" (337.). Attól tartok, ezek inkább önéletrajzi, mint életrajzi jellegű megjegyzések; a legtöbb olvasót Milton ereje rendíti meg, és nem a Hillre jellemző hezitálás.

A Milton vélelmeiből teremtett zavar a költemények olvasatait is befolyásolja, és ezeknek több, mint száz oldalt szentel a könyv. A probléma nem csak az, hogy Hill nem irodalomkritikus; ez valóban nem is lehetne probléma, ha Milton szövegeinek a történelembe visszahelyezése a cél, vagy az, hogy a történelmet keressük Milton szövegeiben. De a módszer itt – Jameson vagy Machery körmönfont elméletei híján – pusztán a véletlen játéka. Hill nem akarja a verseket politikai allegóriaként olvasni, de nem sok fogalma van róla, hogy mi mást tehetne velük. Analógiákkal, párhuzamokkal kísérletezik; de ezekből azonosítások sikerednek. Kiderül, hogy a *Visszanyert Paradicsom* az egyházszervezetről szól, *A küzdő Sámson* az 1660 utáni politikai tevékenység megítéléséről beszél. Hill látja az *Elveszett Paradicsom* komplexitását, de ritkán jut el ahhoz, amit lát. Íme, néhány értelmező megállapítás: „Egy, a bűnbeesésről írott költemény többek közt magyarázatot adna az isteni bukására az angol forradalomban. Ádám még szabadon eshetett bűnbe, és emellett döntött: az angolok Egyiptomért vettek vissza egy kapitányt" (349.)". Az első mennybéli csata éppolyan következetlen volt, mint Edgehill" (372.). „Ha Abdiel lenne a próza pamfletíró Milton" (356.), kezdődik egy mondat; és hogy súlyosbodjon a helyzet, a *ha* csakhamar feledésbe

merül; és „ha Ádámot az 1650-es évek parlamenti vezetői megszemélyesítőjének tekintjük" (377.) is, hasonló útra tér. A „Sátán, éppúgy, mint I. Károly, északon javított" (371.). A költemény a hetedik könyvnél megtörik, mert a forradalom is megtörik 1660-ban (365.). Elég. Ezen próbálkozások, melyekkel Hill „olyan párhuzamokat sugall, amelyek Milton fejében is megfordulhattak" (380.), de mindig körültekintően megvédi ezeket a módszerét vezérlő bizonytalansággal: így próbál egy „releváns" Miltont, egy „alternatív" Miltont tálalni. Szerencsétlen körülmény, de így igaz, hogy Hillnek csak igen halvány fogalmai vannak a vers működéséről, illetve arról, hogy milyen viszonyban áll a vers a történelemmel és a politikával. Mint már kitértem rá, az a formátlan kupac, amivé Milton alakját egyszerűsíti, nagyon is sokat elárul Hill történelemfelfogásáról. Ha Jameson tényleg „nagyszerű életrajz"-nak tartja Hillét, az azért lehet, mert megerősíti őt azon előszeretetében, hogy a szövegeket a társadalom egy az egyben megfeleltethető kifejeződéseiként olvassa. Hill Jamesonnál gyakrabban van annak tudatában, hogy Milton bonyolult gondolkodó; tudja, hogy Milton nem mellőzhető szexizmusa miatt, hogy az Istene nem csak azért van jelen, hogy dekonstruálják. De minthogy sikertelenül próbál különbségeket tenni, zavarossá teszi az *Elveszett Paradicsom* komplexitását, addig laposítja a paradoxonokat, míg azok megoldást adnak, ismételt egyenlőségeket állít fel, míg csak Milton szövege puszta visszhangjává nem válik a Hill által olvasott történelem egyszerű szövegének, mely egy még éppen be nem következett forradalom történetét mondja el; egy forradalomét, melyre folyton, készenlétben kell várnunk. Ezek az ellaposító tendenciák azzal a régimódú historizmus redevivusszal rokonítják, melyre majd tanulmányom utolsó fejezetében térek vissza. Ez előtt azonban azokról a kritikusokról szólok, akik a marxista kritika célkitűzéseit a leginkább valóra váltják.

II.

„A pasztorál modern elméletei afelé haladnak, hogy az irodalom elméletévé váljanak" – jegyzi meg Louis Adrian Montrose egy közelmúltban megjelent tanulmánya elején. Mint Montrose esetében sokszor, a mondat önreflexív; az Erzsébet-kori pasztorálról írt figyelemre méltó tanulmánysorozatában Montrose olyan megállapítást dolgozott ki az irodalomról, amely radikálisan fordul szembe a manapság általános vélekedésekkel.[7] Szemben a pasztorál nosztalgikus,

[7] LOUIS ADRIAN MONTROSE: Celebration and Insinuation: Sir Philip Sidney and the Motives of Elizabethan Courtship. = Renaissance Drama. 1977. 8. 3–35.; The perfecte paterne of a Poete: The Poetics of Courtship. = The Sheperdes Calender. Texas Studies in Literature and Language. 1979. 21. 34–67.; Gifts and Reasons: The Contexts of Peele's Araygnment of Paris. = ELH 1980. 47. 433–461.; Eliza, Queene of shepheardes', and the Pastoral of Power. = English Literary Renaissance 1980. 10. 153–182.; Interpreting Spenser's February Eclogue: Some Contexts and Implications. = Spenser Studies 1981. 2. 67–74.; Of gentlemen and Shepherds: The Social Matrix of Elizabethan Pastoral Form, circulated for the 1981 MLA session on The Politics of Renessaince Literature.

eszképista olvasóival, legyenek azok újkritikusok vagy régi vágású történészek, akik elbarikádozzák a pasztorált az élettől, Montrose amellett érvel, hogy a pasztorál valódi mű, hogy formájának funkciója van. Puttenham nyomán abból indul ki, hogy az *otium* valójában *negotium*, hogy a pásztoralisták „a henyélés örvén tárgyalnak [negotiat by coulor of otiation]." Montrose megmutatja, hogy a szövegek a kultúrában valós munkát végző események. Ez tényleg az irodalom elmélete, és már találkoztunk is korábban ezzel a változattal. Montrose az irodalom szerepét mediációnak – dialektikusnak – látja. Spenser „Aprill" eklogája, és ebből következően az udvarló pasztorál általában a témája, mikor Montrose azt mondja, hogy megvilágítja „a dialektikát, amely által a költői erő segít kialakítani és fenntartani a politikai erőt, amelyet szolgál" (*ELR* 168.). Ebben a következtetésben a „kialakítani és fenntartani" kifejezés a radikális, amely a szövegtermelésről ad komplex képet. Hasonlóképpen, Peele-ről írott esszéjének elején az *Araygnment of Paris*t olyan műként jellemzi, mely „újrateremti *[recreates]* az őt megteremtő kultúrát" (*English Literary History* 433.). A „rekreál" játékosságába sűrűsödő érvelés azzal zárul, hogy *A Tündérkirálynő* hatodik könyve a pasztorál olyan változata, amely „különösen analitikus és kritikus módon reprodukálja az Erzsébet-kori udvari kultúrát". (457.) Montrose számára a szöveg nem autonóm, nem is időtlen kulturális igazságok vagy ideologikus előírások *[impositions]* tárháza, sem pedig hiány formájában fellelhető történelem. Ezek helyett Montrose amellett érvel, hogy a szövegek a kultúra ellentmondásainak kifejeződései, és részt vesznek annak termelésében (végül is az Erzsébet-kori kultúra épp annyira adott számunkra a szövegek, mint az 'események' által). A szövegek azoknak a szükségleteit és vágyait szolgálják, akik létrehozzák őket, akik számára létrehozzák őket, és akik tanúikká válnak. Montrose-nak a szövegek sokféle hangon szólnak, a kritika célja pedig éppen az, hogy a szöveg lehető legtöbb (és ez Montrose kifejezése is lehetne) anyagszerűen meghatározott elemét visszaállítsa.

Montrose célja, hogy belehelyezze a szövegeket a történelembe. A viszonyok megfogalmazásához fejleszti ki a mediáció szókincsét, melynek gyakran előforduló kifejezései a *dialektika*, az *interakció*, a *kölcsönhatás [interplay]*, az *újrateremtés [recreation]* és a *reprodukció*. Szótára észleli azt a tényt, hogy noha a szövegek vitathatatlanul alkotói is a kultúrának, amelyben működnek és amelyet tükröznek, nem létezik egyetlen mintázat, amelyben osztoznának. Egyes szövegek, mint például Peele *Araygnment*je, főleg az udvar és a királynő magasztalását célozzák; de ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a szerző igényei szerint valók, és a tetszetősség is meghatározza őket. Mások, így a *Lady of May* Sidneytől (mint Puttenham mondaná), elégedetlenséget sejtetve pillantanak a királynőre, még ha látszólag rá is bízzák, tegyen, amit jónak lát. Ezek mögött az eshetőségek mögött (amelyek persze egyáltalán nem merítik ki az adott esetet), az a körülmény áll, hogy a pasztorál a társasági világ szívében, az udvarban az előrejutás eszközeként használatos. A pasztorálok nem megkapó játékként vagy mutatós színjátékként – az előkelőség időtöltéseként –

adóznak „Elizának, a pásztorok királynéjának", hanem az osztály örökös, a *qui vive* szerinti szolgálatában. Az udvar kockázatos hely volt, az udvarlás folyamatosan zajlott, és sosem volt biztos a siker. Ráadásul az igyekvés puszta ténye, a hely és a hatalom utáni vágy potenciális fenyegetés volt a királynő számára, a határok áthágásának fenyegetése annak jele, hogy valaki ki akar emelkedni az osztályából. Az Erzsébet-kori társadalom – ahogy Montrose látja – osztályok és generációk közti hatalmi harcokkal volt elfoglalva, a rend megőrzése és a változás dinamikája közt. Az irodalom ezt az állapotot tükrözi, ezzel foglalkozik, és ezt mediálja.

Ebből kifolyólag az, hogy Montrose szövegesíti a kultúrát és historizálja a szövegeket, implicit módon ellentétben áll Jamesonnak a szövegeket ideologikus zárlatokra redukáló tevékenységével vagy Hill puszta kauzalitásával. Montrose nem helyezi előrébb sem a szöveget, sem a kontextust; mindkettő osztozik a kultúra szimbolikus formáiban, mindkettő egyszerre létrehozója és létrehozottja a kultúrának. Kijelentései a pasztorálról szóló esszéjében (*ELR* 1980.) a legmeggyőzőbbek és a legerőteljesebbek; itt azt a tézist dolgozza ki, hogy „a paraszti munka anyagi világának tárgyai és viszonyai szublimálódnak a nagyúri fényűzés formáivá" (160.). A *szublimáció* vallásos és pszichológiai konnotációval bír. Ebben a tanulmányában Montrose szótára elsősorban szociológiai és antropológiai, noha érvelésében központi szerepe van „a fékentartás *[containment]* és a dekontamináció folyamatának" (165.). Tétele jócskán egyszerűsítve az, hogy az udvari pasztorál arra épül, hogy a mezőgazdasági munkásokat a földesurak anyagilag kihasználják, és ezek a földesurak alkotják a királynő körül az udvartartást is. A pasztorál formáiban kértek hatalmat, akár a költők, akik szintén udvariak voltak, és a pasztorál éppúgy érintette a Spenserhez és Peele-hez hasonló középosztálybeli ifjakat, mint az arisztokratákat, például Sidney-t és Lord Chandost, „a Cotswaldok királyát", aki az úton levő királynőt mulattatta, biztosítva afelől, hogy a környék dolgozói boldogok, és saját helyi hatalma nem jelent veszélyt a központi hatalomra. Montrose azon érvével igazolja vallási terminológiáját, hogy az udvari pasztorálok számára a másik kiindulópont az újszülött urat köszöntő pásztorok középkori ünneplése volt, és a pasztorálok által tanúsított szociális higgadtság (Empson szavával élve) titka ebből a korábbi, egyenlőségen alapuló hagyományból származik. Az udvarban vagy úton levő királynőt dicsőítő szerelmi és spirituális nyelv; ez a hivatalos beszédmód jóval több mindent magába foglalt: nyughatatlan energiát, kaotikus vágyakat és törekvéseket. Montrose számos tanulmányában igyekszik felfedni a szövegeket, vallásos élményeket, szexuális élményeket és társadalmi élményeket összefűző azonosságokat. De ezzel nem reduktív egyenlőségtételeket segít elő, hanem művészet és élet egymást fedő, egymással összeeső és egymást kölcsönösen teremtő területeire vonatkozó további megállapítások leszűrését.

Művészet és élet érintkezett az Erzsébet-kori udvarban és vidéken, de nem csak ott. Mint a *Helios*ban megjelent tanulmányában Montrose meggyőzően állít-

ja, a színház volt a célzatos játék legfontosabb helyszíne.[8] „A dráma sokrétű funkciót töltött be – írja –, hogy semlegesítse a társadalmi elégedetlenséget, elsimítsa a személyes nyugtalanságokat; és hogy a társadalom és az egyén természetét illető kritikai reflexiókat ébresszen" (65.). Shakespeare nem csak azért kedvelte a metaforát, amely az egész világot színpaddá teszi, mert bizonyos megelégedettséget kelt, ahogyan őrá visszautal, hanem mert a valóság természetét fejezi ki. „Shakespeare színháza a *homo ludens* modelljének puszta projekciója által – amely elválaszthatatlan e színház természetétől – fogalmazza meg a kétértelműségeket és a konfliktusokat, a nehézségeket és a középutakat, amelyek a változás ideológiai anomáliákkal terhes valóságából erednek – és így segít társadalmi színészekből álló heterogén közönségének abban, hogy mindehhez alkalmazkodjanak és mindezt kontrollálják" (64.). Ez a meglátás a dráma elméletévé alakítja a pasztorál elméletét, vagy még inkább elméletet kínál az irodalomnak is. Talán megpillantjuk emögött Pierre Machery vagy Fredric Jameson árnyát, mert Montrose munkájában implicit módon jelen van a kiművelt marxista elemzés, és a színházhoz közelítve áll a legközelebb ahhoz, hogy az Erzsébet-kor kultúrájában a forradalom lehetőségét felfedje. Montrose számára a generációk közti dialektika a kulcsfontosságú, a törekvő ifjak és a konzervatív öregek harca. A változással el kell számolni; ki kell tehát olvasni a látszólag a hatalmat erősítő szövegekből, és a látszólag a hatalmat fenntartó intézményekből – az udvarból, a színházból –, hogy lehetséges a változás. A változás, amelyet Montrose lát, alul kezdődik; a palackba zárt frusztrációkból, a kapzsi nemesektől, a húsosfazék felé törekvő középosztálybeli ifjaktól, az úrtól nem függő férfiaktól, a másodszülött fiúktól. Montrose számára ezért marxista és freudiánus a modell: az elfojtott/elnyomott *[repressed]* felemelkedéséről van szó; a fékentartás *[containment]* és az ideológiai hegemónia modellje pedig vallási modell. A vallás engedi a szublimációt, és ezt a funkciót a világi hatalom kulturális formái is feltételezik. A színház éppolyan alkalmas e szerep betöltésére, mint a szűz királynőt övező adventi rituálék, mert a dráma a vallásból ered és a templom helyett a színház lett a közösség gyűjtőhelyévé, vagy legalábbis fennállt ennek a veszélye.

Arra a könyvre, amely évek óta a legprovokatívabb, reneszánsz szöveg és kontextus kölcsönhatását tárgyaló kötet: Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare [Reneszánsz énformálás: Mórustól Shakespeare-ig]* című munkájára[9] is a kultúra teátralitása tesz alapvető hatást. A *Glyph*ben, nem sokkal

[8] The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology. = Helios 1980. 7. 51–74. – Vö. a gondolatmenet továbbfejlesztését: The Place of a Brother. = As You Like It. Social Process and Comic Form. = Shakespeare Quarterly 1981. 32. 28–54.

[9] STEPHEN GREENBLATT: Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare. Chicago, University of Chicago Press 1980.; Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion. = Glyph 8. Johns Hopkins Textual Studies Baltimore, Johns Hopkins University Press 1981. 40–61. – Az énformálás a *self-fashioning* kifejezésnek – mely az újhistorizmus egyik kulcsszava – talán legszerencsésebb magyar megfelelője.

a könyv megjelenése után publikált tanulmányában Greenblatt meglehetős célirányossággal – és Montrose-étól igen eltérő alapokról – határozza meg a teátralitás szerepét az Erzsébet-kori kultúrában. Greenblattet a változás csak mint következmény foglalkoztatja; számára a fő kérdés a szubverzió: hogyan szólal meg az Erzsébet-kori kultúrában, hogyan volt felismerhető akkor, és hogyan most. Elutasítva a diskurzustól általában elzárt földalatti mozgalomra építő marxista magyarázatot (és ezzel együtt a legtöbb modellt, amely Montrose-t meghatározza), számára a szöveg – a lehető legradikálisabb értelemben – mindent tartalmaz, amit csak benne megtalálni remélünk. Ebben a *tartalmaz [contain]* a kulcsszó, mely alapvető szójátéknak ad helyet, a Greenblatt által előadott paradoxikus érvelésnek; Shakespeare drámája – mondja – „tartalmazza *[contains]* azokat a kétségeket, amelyeket folyamatosan kitermel" (57.). Míg Montrose szerint az elnyomottak érdekeltek abban, hogy kulturálisan szankcionált hangon próbáljanak megszólalni – a színházban és az udvarban pedig volt hely így tenni –, addig Greenblatt szerint a hatalom érdekelt saját szubverziójának kitermelésében: a „szubverzió látható kitermelése ... a hatalom legalapvetőbb feltétele" (uo.). Montrose több formulát kínál arra, hogy a szövegek milyen módon tükrözik és fejezik ki a kulturális heterogenitást, hogy végül mérsékeljék a forradalmi impulzust; Greenblatt viszont egy általa *tesztelés*nek, *rögzítés*nek és *magyarázat*nak nevezett folyamat anatómiáját adja, mely folyamat a hatalom kiszolgálója. Két szöveget használ illusztrációul, Hariot beszámolóját Virginiáról és Shakespeare *IV. Henrik*jének első részét. A rendszeresen ateizmussal vádolt Hariot nagyszerű példa, mert Virginia-beszámolója kiszolgálja Erzsébet imperializmusát. Hivatalos irat, mégis szubverziót hoz létre; mint Greenblatt elmésen jegyzi meg, a Hariot elleni bizonyíték a társadalmilag szankcionált szövegben található. Még ha a kultúra – mint Greenblatt állítja – tartalmaz is szubverzív lehetőségeket, hiszen azok valójában nem fenyegetőek, ennek ellenére *másoknak* tudja be őket. Ez a fajta szubverzió ténylegesen a már megszilárdult hatalom céljait segíti – folytatja Greenblatt – és szükséges ahhoz, hogy működjenek a hatalom kényszerítő erői *[impositions]*. Az elnyomott tömegek nem várnak a történelmükben bekövetkező fordulatra, hogy a jövő hegemonikus hangjává váljanak; sokkal inkább a hegemonikus hatalom teremti meg magát az épp általa tagadott formában és gyakorlatokban. Greenblatt színházi példája Shakespeare Hal hercege, a lázadást megjátszó Hal, aki arra csábítja Francist, a csapost, hogy hallgattassa el az általa kezdeményezett lázadást. Hal alakja világossá teszi, hogy „a teátralitás nem a hatalom ellenében helyeződik el, hanem éppen a hatalom egyik módusza" (56.). Greenblatt színháza a királynőnél ér véget, Montrose-é az Erzsébet társadalmában a szerepét tanuló egyszerű embernél. Montrose konklúziója egy Greenblatt által megmutatott elfogultságot tükröz – azét a kéjét, mellyel a meggyőződésünket kifejező szubverzív hangokat azonosítjuk, azét a nyugalomét, mellyel az ideológiai zárlat vagy a kulturális bevéső dés leírásával szemben viseltetünk, mert a rendről táplált Erzsébet-kori eszmék nem fenyegetik saját világszemléle-

tünket. Greenblatt ellenáll az Erzsébet-kori kultúra osztályellentétekbe, az udvariak és az idegenek szembenállására vagy a hegemónia és a heterodoxia hangjaira való felosztásának. Rémisztően totális és nem kimondott módon totalitárius látomásában egyetlen szöveg van, az életet és a művészetet egyformán leíró drámai forgatókönyv *[dramatic script]*.

A *Renaissance Self-Fashioning*ben Greenblatt mint kultúrpoétikát vizsgálja ezt a szöveget, a textualitás elvét kiterjeszti a történelemre és a politikára is. Ahogy a *Glyph*-beli írásból kiderül, a szöveg drámai forgatókönyv, és ez egyszerre biztosítja hegemonikus jellegét és megvédi az elhamarkodott zárlattól *[premature closure]* és az ideologikus fixációtól. Röviden: Greenblatt szövege, bár nem a kritika új monolitja, mégsem kerülhető meg. *A Tündérkirálynő*höz fűzött következő kommentárja jól jellemzi módszerét: „Spenser verse annak a szimbolikus nyelvnek egy manifesztációja, melyet a történelem írt az élőlények testére" (179.). Greenblatt tehát – elvileg – megvalósítja azt, amit Jameson elméletei csak érintettek – mint mondja – kivitelezi élet és művészet elkülöníthetetlen összevegyítésének tisztátalan feladatát, hogy feltárja „a társadalmi jelenlétet az irodalmi szöveg világa előtt és a világ társadalmi jelenlétét az irodalmi szövegben" (5.).

Van Greenblatt drámájának egy tagadhatatlanul strukturalista eleme; időről időre megszólítja a szöveg folytonos játéka mögötti hiányt, egy *en abŷme* játszott teátralitást. „Az ember lehámozza a csaló teátralitást, és nem talál alatta semmit" (14.) – mondja egyszerre Mórus Tamásról és az *Utópiá*ról. Hogy valaki sajátjává tegye szerepét, hogy egy színdarabba belevetett szereplőként élje életét, egyből és állandóan megújuljon, és örökké tudatában legyen saját valótlanságának" (31.) – Greenblatt értelmezésében ez a Mórus-féle dramaturgia, és ez játszódott le különböző variációkban Tyndale és Wyatt életében és Shakespeare és Marlowe színdarabjaiban. Az utóbbi két drámaíró ragaszkodik „a színházi tér lényegi jelentésnélküliségéhez, bármely helyet imitálni képes hatalmának űrjéhez, illetve árnyoldalához" (195.), viszont Othello Jágó általi szubverziója, ami Greenblatt szerint a narrativitásnak való behódolás/alávettetés *[submission]*, Othellót egy nem saját maga által létrehozott színjátékba veti bele. Greenblatt forgatókönyvei nem csupán egy űr fölött játszanak, de a játékosok feloldásával fenyegetnek – az egész világ színpaddá válik – vagy ellenkezőleg, nem marad semmi rajtuk kívül, amibe kapaszkodhatnának a játékosok. A konvenció a megélt valóság; az űr legjobb esetben úgy kerülhető el, ha – akárcsak Wyatt – a már megírttal azonosul az ember. „Wyattot és más udvari költőket épp annyira írja saját konvencionális költészetük, mint amennyire ők írói annak" (139.), és Wyatt kultúrájának dialektikájában teljesen részt véve éri el azt, amit mi felismerhető hangnak nevezünk: „teljesítménye dialektikus; ha az udvari én divathoz igazítása [énformálás; *self-fashioning*] saját fejlődésének logikája által a belső világot ragadja meg, hogy emelje színi erejét/hatalmát *[historionic power]*, a belső világ az én divathoz igazítása *[énformálás]* ellen fordul és felfedi annak mögöttes motívumait. Azt, hogy agresszióból, rossz hitből, önérdekből és frusztrált vágyakozásból ered" (156.).

Greenblatt egyik kiindulópontja, hogy „az *énformálás* mindig nyelvi, még ha nem is kizárólag az" (9.) és a nyelvmodell gorgiászi vagy derridai. Greenblatt szövege – a marxistákkal szemben – nem tesz különbséget a szövegek és a Valós (azaz a történelem) között. Nem létezik semmi, ami nem a szövegben van, és ami más szempontból szövegen kívülinek tekinthető, az is belekerül, eleve a szövegben van.

Ebből adódóan Greenblatt úgy véli, hogy az identitás és a *belső világ [inwardness]*, nem pedig az én birtoklása *[self-possession]* és az autenticitás jeleként való megjelenés a fonákja annak, amit énen kívülinek lehetne nevezni. A démoniban projektált tartalom – hívjuk akár indiánnak, akár eretneknek, egyszóval a Másik – szintén belül van. Ebből a nézőpontból a szövegben megjelenő politikai tudattalan felfedéséhez, ahhoz, hogy rákérdezzünk a szöveg által elfojtottra vagy marginalizáltra, nem szükséges Jameson második kerete. „A megszerzett identitás mindig önmagában hordozza saját szubverziójának vagy veszendőségének jeleit" (9.); az abszorbeáló dráma, ami az én performanciáját és a szövegtermelést fenntartja és táplája, egyben szubvertálja is ezeket. A megszerzett én Greenblatt szövegében csak a csenden jelenhet meg, mert ez „maga egy identitás eltörlésének *[cancellation]* az álma, bármely improvizáció célja, a narratívából való menekvés" (32.). Amit Jameson Valósnak hív, az Greenblattnál álom és csalódás. Nem létezik világ másutt, csak az erőteljes igény létezik egy olyan világra, amelyben projektálható, és amelyen keresztül divathoz igazítható *[formálható]* az én. Ez számot ad arról, hogy Greenblatt mely kultúrkörökben – az újvilágbeli kolonializmus és az eretnekek belső világának felfedező vizsgálata – helyezi el szövegét, és magyarázatot ad arra, hogy szerinte miért Lacan ad legjobb fényt Othello jellemének. Lacan ugyanis állandó tudatában van annak, hogy az én a Másik számára és képére formált konstruktum, és hogy (Greenblatt összefoglalásában) „még a legbensőbb én is egy mindig szükségszerűen kívülről adott nyelvtől, és egy közönség előtt való megjelenéstől függ" (245.). Greenblatt álláspontja az, hogy a reneszánsz kereszténység belső vágyak formájában hozza létre ezeket az igényeket, és a kereszténység beleírja magát *[inscribe]* az indiánokba és az afrikaiakba, de éppúgy a Marlowe-féle zsidókba („Marlowe egyből azt sugallja, hogy társadalmában a zsidó nem a kivétel, hanem az igazi reprezentáns" [203.]. És az eretnek Menocchióba, a friuli molnárba is, aki heterodoxikus hitéhez a legdoktrinerebb olvasmányok útján jutott, ideértve a *Bibliát* is. A nem keresztény civilizációk barbársága igazolja a nyugati betolakodók azonos fokú barbárságát. Az énteremtés – csakúgy, mint a szövegtermelés – a kirekesztetten, a teljes sötétségbe elzártan, a hiányként elhelyezetten alapult; Greenblatt ezt az elraktározott szubsztrátumot hívja *szubverzió*nak és *alávettetés/behódolás*nak *[submission]*. Milton Sátánjának kérdésére: „ki lehet képes alávettetést/behódolást elgondolni", Greenblatt implicit válasza az, hogy senki nem lehet képes rá, mégis mindenki ezt teszi. Mindannyian eleve úgy vagyunk (meg)írva, hogy még lázadásunk is előírt vagy legalábbis modellált abban, amit kivetnénk magunkból. És – mint arra Greenblatt homályosan céloz – az énteremtésben bizonyos módon megvan a destruktivitás kihívása, a megsemmisülés vágya.

A hatalom Greenblatt definíciója szerint „a fikciók világra kivetésének és ... a fikcióként ismert fikciók elfogadtató erőltetésének" (141.) képességében rejlik. Shakespeare színházában Greenblatt a Mórus által megálmodott „totális" intézményt (142.) látja, az abszolút alávetettség és a tiszta függés kulturális formáját. Az ott kapott nevelés, akárcsak *A Tündérkirálynő*ben Spenser által kínált énformálás az Erzsébet-kori kultúra birodalmi arculatában *[imperial design]* talál céljára. Spenser elképzelt úriemberei ültetvényesek Írországban vagy utazók, akik Guianába tartanak. Ilyen szövegek biztosítottak identitást az Erzsébet-kori embernek, és tanították meg anélkül azonosulni önmagával, hogy közben szembesülne azzal, hogy önmaga válik szövegek funkciójává, és a szövegekben inherens hatalom állami apparátusainak funkcionáriusává, hogy sétáló időzített bomba lett, mert a szövegeken keresztül belé ivódott a vágy mint önpusztítás iránti keresztény megszállottság, és az idegen társadalmak elpusztítása általi keresztény térítési kényszer. Az így teremtett én maga is kolonizálva van egy idegen – a társadalom Másik-ja – által, és az ilyen és önmagától elidegenedve válik önmagává. Az ember képessé válhat arra, hogy saját tapasztalataként kövesse nyomon *[reiterate]* Jágó félelmes sorát: „Nem az vagyok, aki". Erre nyújtott kilátást az Erzsébet-kori hatalom, és ezzel a kultúrpoétikai látomással szolgál Stephen Greenblatt.

Ez az erőteljes és lenyűgöző számadás részleteiben jóval meggyőzőbb, mint bármely eddig tárgyalt másik, és remek arculatot vázol fel. Egyes művek olvasásakor Greenblatt gyakran meghökkentően átható, és elutasítja azokat az ideológiai imperatívuszokat, melyek a legtöbb kritikust (még a legjobbakat is) kétosztatú gondolkodásra kényszerítik, amely csak a szembeállított elemek egymás mellé helyezett vagy dialektikus tálalását teszi lehetővé. Greenblatt így mutatja meg, amit imperialisztikus és totalisztikus kényszernek neveznék. Uralás, kötelezés, hatalom és alávettetés azok az átívelő elemek, amelyek Greenblatt szerint az összes vélt határt és minden ellentétet átmetsző korszak rendjének elvei. Totalisztikus látomásának mindazonáltal megvan az ára. Greenblatt művében mindig meghúzódik a rögtönzött sejtetés/befurakodás *[insinuation]* veszélye, amelyet Jágó testesít meg, és amely látszattá fokozza le a szilárd dolgokat is, és lopva teátralitássá olvasztja mások életét. „Még egy heves rögtönzés is a hatalom viszonyait képezi le" (253.) – írja Greenblatt –, és tényleg örökké módot talál rá, hogy a megkülönböztetések összeomoljanak, feloldódjanak és a hatalom elsődleges formája uralkodjon el rajtuk. Így könyve nem csupán nyomon követi *[plots]* hat figurájának karrierjét a század folyamán, de párokba is rendezi őket, majd harmadik alakban új figurába helyezi a párosításokat és megállapítja, hogy a szembeállított párok emlékeztetnek egymásra, és a fennmaradó figurák közt is van kapcsolat. A könyv meggyőző ereje tehát abban áll, amit *Glyph*-beli tanulmányában Greenblatt a sötét dolgának prosperói elismerésével azonosít, vagy Hal megnyugtató, nyomatékos megreformálásával, az uralomvággyal, az irányításra való vággyal, ami a másik, hogy az én részévé válhassanak. Greenblatt a hatalom bűvöletében áll, és ez a bűvölet a Max Scheler által leírt hatáshoz vezet: a kígyó mozgásától megriadt mókus dermedten figyeli, amint

az közeledik, hogy elragadja, és rajongva veti alá magát *[submits]* neki, noha az esze azt diktálná, hogy menekülnie kell. Vagy talán Greenblattra is áll az, amit ő mond Spenserre, hogy hatalomimádó (174.). Mert Greenblatt könyvének ámulatos gazdagsága és sziporkázása mindig mindenütt az alávettetést és a lemondást *[renunciation]* követelő erőre fut ki, és véleményem szerint van némi értelme annak, ami elvettetik/eltagadtatik *[renounced]*, amit Greenblatt könyve nem mond el. Hal és Prospero bűvületében például, úgy tűnik, teljesen elfedi azt a felismerést, hogy darabjaik nem azonos rajongással kezelik e két szereplőt. Spenser Gloriana és udvartartása iránti imádata túl egyértelműen zárja ki annak lehetőségét, hogy Spenser, ha csak imitálva vagy megismételve is, ne helyeselte volna a királynő hatalmát. Greenblatt leszereli a szubverziókat, melyekre az Erzsébet-kori hatalom épül, mintha minden diskurzus a királynőnek rótta volna le hódolatát; Foucault és Bahtyin adhatják a kultúra diskurzivitásának antitetikus modelljeit. Greenblatt munkája túl határozottan fedi el annak az eshetőségét, hogy az általa fékentartásnak/magába foglalásnak *[containment]* aposztrofált jelenség valójában talán nem is kizárólagos. Ez annak érdekében történik, hogy megőrizze projektjének mindent magába foglaló, mindent féken és ellenőrzése alatt tartó jellegét. Ezért Greenblatt színháza helyenként Haléhoz hasonlóan a „tágasság és a klausztrofóbia különös együttesét" (*Glyph* 56.) kínálja. Mindkettő szédítő, ami a tudás és az utalások széles körét, illetve az erőteljes sűrítést és szervezettséget illeti. Mégis, alkalmanként félő, hogy ezek az erőfeszítések a terület elkeskenyedését eredményezik, azt, hogy Greenblatt megtagadja Shakespeare-től és Spensertől energiáik teljességét, és a kultúra egészétől mindazt, ami nem illene bele kultúrpoétikájába, és ami megkérdőjelezné azt. Az ilyen lehengerlő lendületesség hasznos korrekcióját nyújtják bizonyos történészek frissebb munkái. Az essexi irodalomszociológiai konferencián (Essex Sociology of Literature Conference), melyen Jameson is részt vett, a területre jellemző strukturalista és feminista megközelítések éppúgy megjelentek, mint a marxisták. Nem elsősorban arra célzok, hogy új tények kerültek volna napvilágra általuk, bár egyetértek Greenblatt-tel és Jamesonnal abban, hogy a történelem mindig a történeti diskurzus már narrativizált formájában hozzáférhető számunkra. Az essexi kötet inkább a korszak újragondolásának és újrateremtésének lehetséges módjait sugallja – hiszen a dolgok igenis megtörténnek, annak ellenére is, hogy nehéz az eseményeket szavakba önteni, és hogy e szavakba foglalástól az események szavakká válnak, ezáltal alárendelődnek a szavaknak. Ezek a tanulmányok a hagyományos történeti diskurzusban nemrégiben végbement revizionista mozgás mellé helyezhetők, mely – például Konrad Russell és Kevin Sharpe munkáiban[10] – a tizenhetedik századról alkotott meglévő nézeteket vitatják, kimutatva, hogy azok

[10] CONRAD RUSSELL: Parliaments and English Politics 1621–1629. Oxford, At the Clarendon Press 1979.; Faction and Parliament: Essays on Early Stuqartr History. Ed. *Kevin Sharpe.* Oxford, At the Clarendon Press 1978.; Sir Robert Cotton 1586–1631: History and Politics in Early Modern England. Oxford, Oxford University Press 1979.

a kategóriák, amelyek mellett hagyományosan kardoskodtak a történészek: az udvar szemben az országgal, a király szemben a parlamenttel, csak visszamenőleg értelmezhető fogalmak. A tizenhetedik század első negyven évében nem volt polgárháború, az ellenzék nyelve nem különbözött a többség nyelvétől (valójában már a többség és az ellenzék is a parlamentáris modellt alkalmazza a korszakra, amelyben ennek nincs értelme). Amikor a történelmet visszamenőleg látjuk el fogalmakkal, akkor egy bizonyos módon narrativizáljuk, lineáris és teleologikus folyamatnak tekintjük és feltesszük, hogy a visszafelé olvasás lehetősége adott. Míg a marxista kritikus – mint Jameson is – a hagyományos történelem helyére egy másik vezérnarratívát *[master narrative]* helyez – a bukott forradalom ezután következő eljövetelét –, a radikális és a revizionista történészek megannyi újraírás és újraolvasás számára nyitnak teret. Arra figyelmeztetnek, hogy ahhoz, hogy a bennefoglalt kulturális poétika nyomait felfedjük, először fel kell ismernünk, hogy az általunk a reneszánsz történelemnek tulajdonított értelem milyen nagy része származik megkérdőjelezendő narratívákból.

Egy közelmúltban megjelent tanulmánygyűjtemény, a *Patronage in Renaissance [Patronázs a reneszánszban]*[11] hasonló kérdést feszeget: emlékeztet arra, hogy a manapság peremre szorult és némileg gyanús intézmény a reneszánszban központi szerepet kapott. A történészek eddig hajlamosak voltak a patrónusi hálózatot rögtön a korrupció vagy a hízelgés tüneteként értékelni, pedig a reneszánszban a kulturális tevékenységeknek szinte egyetlen darabja sem maradt tőle érintetlen és a házasság, a barátság, az olvasók és az írók, a királyok és az udvari festők kötelékei mind a patrónusi rendszer keretei közt működtek. Mint Arthur Marotti a Donne pályáját tárgyaló tanulmánya elején megjegyzi, a reneszánsz irodalom egésze a patronázs irodalma. Nem pusztán az a feladatunk, hogy újragondoljuk ezt az intézményt, de az is, hogy mindent átható volta ellenére se túlozzuk el a kulturális formákat egységesítő és magába foglaló jellegét. Hiszen a patronázst hordozó hálózatok, kapcsolatok és kötelékek ellenállnak a könnyelmű általánosításoknak. Gordon Kipling például kimutatja, hogy VII. Henrik a művészetpatronálás középpontjává tette udvarát, mégpedig egyrészt ad hoc módon, másrészt burgundiai kulturális formák – és művészek – nagyarányú behozatala által. Bacon óta minden modern történész Henrikről mint keménykezű uralkodóról beszélt, akitől távol állt a kultúra támogatása; ez pedig Kipling tanúsága szerint teljesen igaztalan, de mert Henrik bürokráciát teremtett, és olyan kulturális örökséget hagyott hátra, amely végül nem vált uralkodóvá (a burgundiai gaval-

[11] Patronage in Renaissance. Ed. *Guy Fitch Lytle – Stephen Orgel.* Princeton, Princeton University Press 1981. – Különösen GORDON KIPLING: Henrik VII and the Origins of Tudor Patronage. 117–164.; MALCOLM SMUTS: The Political Failure or Stuart Cultural Patronage. 165–187.; ARTHUR F. MAROTTI: John Donne and the Rewards of Patronage. 207–234.; STEPHEN ORGEL: The Royal Theatre and the Role of King. 261–273.; CHARLES HOPE: Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renassaince. 293–343. – Ehhez kiegészítésül szükséges a ROGER LOCKYER: Buckinghamje (London, Longmans 1981.) által nyújtott átható újraolvasás.

lérság szembenállt a humanizmussal), eddig nem vettünk tudomást Henrik tevékenységéről. Mégis, az udvari hivatalokat azért hozta létre, hogy segítsék az uralkodót. Kipling tanulmánya bizonyság arra, hogy még ha egy viszonylag autokratikus uralkodó – gyakorlatilag a semmiből – létre is hoz egy uralmát előmozdító intézményrendszert, elképzelhető, hogy nem ér el vele tartós hatást. Ezzel szemben Malcolm Smuts – a kötet talán leginkább gondolatébresztő tanulmányában – amellett érvel, hogy I. Károly éppen a Henrik által beindított gépezetet örökli meg, és őt teljesen megbénítja a bürokratikus rendszer. Ezért Inigo Jones, aki minden bizonnyal a legjelentősebb művész az udvarban, és a művészet politikai célú felhasználására is fogékony, hivatalba kerül a Király Műveinek Vizsgálójaként *[Surveyor of the King's Works]*, és ez a poszt sok szerepével nemigen egyeztethető össze. Még ennél is döbbenetesebb Gentilleschi karrierje, aki annak ellenére udvari festő, hogy Buckingham özvegyének fizetett alkalmazottja, mígnem az özvegy, hogy megszabaduljon vagyonának apasztójától, rábírja a királyt, hogy vegye állásba a festőt; vagy Van Dycké, aki Mytensszel egyidőben állt alkalmazásban udvari festőként. Mint Smuts mondja, ez azért rendkívüli, mert a király szilárdan hitt a művészet politikai funkciójában, mégsem alakította ki a nézeteit érvényesítő bürokráciát. Hagyta, hogy mások tartsák kézben a patronázs gyeplőjét, ahelyett hogy maga ellenőrizte volna azt (valójában nem engedhette meg magának, hogy megvalósítsa az autokráciát, amelyet eszményített). Ráadásul próbálkozásai nyomán, amelyek a művészetet a politika szolgálatába kívánták állítani, csak olyan udvari extravaganzák jöttek létre, amelyek elszigetelték az udvart az országtól. Így lett a paradoxikus eredmény „a korabarokk kultúra értékeire fogékony, művészetkedvelő király, aki hangsúlyt fektet a művészet és az irodalom didaktikus funkciójára, de mégsem tud a kontinensen lévő udvarokkal akár távolról vetekedő kulturális propagandát és fényűző ceremóniákat kialakítani" (173.). Smuts következtetése szerint az Erzsébet által támogatott, központosítatlan rendszer I. Károly idejére működésképtelen lett; annak idején mindig sikerült a királynőt tükröztetni a laza udvari kötelékekben, de Károlynál már az egyéni elemek elszakadtak a középponttól, a középpont pedig önmagába fordult. Nem mintha Károly extravagánsabb lett volna, mint Erzsébet – bár gyakran éri ez a vád –, folytatja Smuts, csak kevésbé volt látható, mint a királynő. Az a rendszer okozta kudarcát, amelyik Erzsébet hatalmát előmozdította, és a királynőtől az udvaron át vidékre is kiterjesztette.

Tehát sokkal nagyobb rugalmasság (vagy inkompetencia) volt jellemző akkoriban az udvar napi működésére, mint ahogy az a kulturális hegemóniáról nyújtott nagyszabású leírásainkból látszik. Ahogyan Charles Hope fejtegeti egy művészetpatronázsról szóló tanulmányában, a művészettörténészek találmánya az a reneszánsz udvari festő, akinek a rendszerint az udvarban lakó humanisták bonyolult és részletekbe menő megbízásai kötik meg a kezét. Hope több eseten keresztül mutatja meg, hogy az ilyesmi nem volt szokványos jelenség. Ez persze nem jelenti azt – fűzöm hozzá –, hogy a kulturális determinizmust valamiféle

naiv individualista koncepcióval helyettesíthetnénk; sokkal inkább azt, hogy felismerjük a domináns pozícióhoz képest való mozgás lehetőségét, és más hagyományok létezését (mint például Kipling általában háttérbe szorított *[supressed]* burgundiai összetevője); vegyük észre: lehet, hogy a reneszánsznak tulajdonított nézetek saját céljainkat szolgálják (a művészetben és a levelekben megjelenő humanista hagyománynak valószínűleg több köze van a második világháborúhoz, mint bármilyen reneszánszkori eseményhez), és hogy a társadalmi rendszer tranzakciói akkori részeseik számára sokkal átláthatatlanabbak voltak, mint azt ma gondolnánk. Arthur Marotti Donne-tanulmánya erre emlékeztet, mert Donne pályájának ismertetése által, a kudarccal végződő patrónuskeresési kísérletekből, majd a királytól kapott végső egyházi előléptetésből látható, hogy Donne rendszeren belüli mozgása téves számításokon alapult, noha neki bizonyára volt oka arra, hogy higgyen bennük. Úgy tűnik, Marotti szerint Donne-t az ambíciói vakították el (az ambíció szó igen gyakori a tanulmányban), de ez számomra meglehetősen egyszerű magyarázatnak tűnik (és Donne végső sikerét is figyelmen kívül hagyja). Stephen Greenblatt talán úgy érvelne, hogy a rendszer bizonyos mértékű egyéni lehetőségek illúzióját mutatta, de ezek végül is illúziónak, az úr feletti énteremtésnek bizonyultak, és Donne legbenső vágyai is a kultúrából származnak. Ebben az esetben az a kulcskérdés, hogy mit értünk illúzió alatt.

Ez a szó a patronázs-kötet egy igen fontos cikkében, Stephen Orgel *A Royal Theatre és a király szerepe* című tanulmányában is szerepet kap. Orgel munkássága fontos Greenblatt kulturális teátralitás-modellje szemszögéből, és mint azt gyakori köszönetnyilvánításai elárulják, Montrose számára szintén. Közelmúltbeli tanulmánya, korábbi könyveihez hasonlóan, az illúzió hatalmát hangsúlyozza. Tárgya az uralkodó és a színpad közti kétirányú forgalom. A tanulmány első fele azt mutatja be, hogy a király hogyan függött a kultúra csapdáitól, a második pedig azt, hogy a kultúra hogyan függött a királytól. Orgel beszámolója szerint ez mégsem egyszerűen tükörhatás, és tökéletes reciprocitásról sincs szó a király és a színpad között. A kezdettől fogva jellemző munkájára a Greenblattból hiányzó komplikáltság; és Orgelnél a teátralitás több, mint metafora. Egyformán foglalkozik valódi és képzeletbeli színpadokkal, de elkerüli a könnyelmű különbségtételt a valódi és a képzelt között, az illúzió lefokozását „puszta illúzióvá". Nem arról van szó, hogy Orgel ne nevezné illúziónak az illúziót, de ilyen alapon nem tagadja annak valóságát, világbeli helyét és szerepét. Beszámolójának kulcsszavai a *validáció*, és ennek párja, a *legitimáció*. Orgel bemutatja azokat a folyamatokat, amelyek által a királyok és a színpadok hitelt szereztek maguknak a világban; ebben része van a képzelet aktusainak is, az őket valóban megteremtő aktusoknak. Minthogy így fogalmaz, Orgel nem vétkes a szövegek reifikációjában; azt mutatja meg, hogy a kultúra saját narrativizáló aktusainak realitásélénkítő elemei közé tartoznak, és hozzájárulnak a hatalom valós működéseihez. Míg Greenblatt az illúziókat lehámozva a semmit találja ott, és Jameson a szenvedő proletariátus elnyomott/elfojtott *[suppressed]* történetét fedné fel (a történe-

lem az, ami bánt), Orgel megmutatja, hogy a narratíva a történelemben megtörténő dolgok egyike, és egy módja annak, ahogyan maga a történelem megtörténik. Az elmebeli aktusok valódiak. A királyok a múltat, a mítoszokat és a színházat használták énteremtésük eszközéül; ők az oldalakon lévő szavak élő megtestesülései. De az oldalakon lévő szavak a királyoktól kapják életüket: a mitológiákat Ovidius óta úgy írták, mint a genealógiákat, mert az uralkodók visszafelé, az istenekig tartó felmenőket teremtettek, hogy hatalmukat legitimálják. A költők így a királyi kisajátítás aktusain keresztül követelnek hatalmat. Az angol udvar aktuális fizikai színháza a társadalmi kozmosz képét adja, azaz a hatalom szerveződésével kapcsolatos igazságot – vagy igazzá teszi azt azzal, hogy emberi formát ad neki. De a nyilvános színházat végül folio kötetek váltják fel. A színház a szövegesüléssel válik legitimmé, amikor a nyom(tat)ás állandósága felváltja a múlandó előadást. Orgel munkássága aláássa az olyasféle könnyelmű vélekedéseket abban, hogy a dolgok valódiak és a szavak nem, vagy hogy az események szavakba és szavak eseményekbe fordítása csupán a szöveg reifikációja, ami kiüríti a valóságból annak valódi tartalmát vagy a narrativizálás által misztifikálja a valóságot. Amikor I. Károly uralkodása során egy színház elleni támadás inherensen a király elleni támadásnak tűnik, a színpad és az uralkodó, ezek a különös ágytársak végleg elválaszthatatlanná válnak. A szimbolikus aktusoknak valódi ereje van a világban.

III.

Bár nincs helyem az összes közelmúltban megjelent kritikai mű tanulmányozására, mely irodalom és politikai élet kapcsolatát tárgyalja az angol reneszánszban – Leonard Tennenhouse, Steven Mullaney, Leah Sinanoglu Marcus és Richard Helgerson értékes tanulmányait, és Richard McCoy Sidney-ről szóló könyvét csak megemlíteni tudom[12] –, nem zárhatom írásomat anélkül, hogy ne utalnék a kritika régebbi irányainak meglétére, és arra a szomorú tényre, hogy az általuk képviselt történetiség, finoman szólva, elmarad Douglas Bush vagy Helen Gardner munkásságának vitalitásától, intelligenciájától és komoly erkölcsétől, de

[12] LEONARD TENNENHOUSE: Sir Walter Ralegh and the Literature of Clientage. Patronage in the Renaissaince. 235–258.; LEAH SINANOGLU MARCUS: Present Occasions' and the Shaping of Ben Jonson's Masques. = ELH 1978. 45. 201–225.; The Occasion of Ben Jonson's Pleasure Reconciled to Virtue. = SEL 1979. 19. 271–293.; Masquing Occasions and Masque Structures. = Research Opportunities in Renaissance Drama 1981. 24. 7–16.; STEVEN MULLANEY: Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England. = ELH 1980. 47. 32–47.; RICHARD HELGERSON: The Elizabethan Laurate: Self-Presentation and the Literary System. = ELH 1978. 46. 193–220.; The New Poet Presents Himself: Spenser and the Idea of a Literary Career. = PMLA 1978. 93. 893–911.; RICHARD MCCOY: Sir Philip Sidney: Rebellion in Arcadia. New Brunswick, Rutgers University Press 1979.

a Cleanth Brooks-i szigortól is mentes. Erre példa Gary Schmidgall *Shakespeare and the Courtly Aesthetic [Shakespeare és az udvari esztétika]* című könyve,[13] amely *A vihar* „miliőtanulmánya" (5.), és sem történeti, sem irodalmi dolgokban nem kínál izgalmakat. A *Renaissance Self-Fashioning* vége felé Greenblatt megjegyzi, hogy senkinek nem állhat szándékában, hogy Shakespeare-t a Tudor-közhelyek szószólójaként láttassa; nos, Schmidgall célja mégis ez, és *A vihar*t Erzsébet-kori sirámok és más időtlen igazságok átirataként tálalja. Schmidgall szerint Shakespeare színdarabja kalauzul szolgál a civilizáció természetéhez, de számára ez a rendről és felügyeletről alkotott ortodox, közhelyes megállapítások újramondását jelenti. Közhelyek lappanganak – bizonygatja Schmidgall – a káprázatos felszín alatt Shakespeare darabjában. Schmidgall a káprázatot nevezi udvari esztétikának. Ez számára éppolyan időtlen, mint a felruházott igazságok; az udvarok mindig, időről időre keresték annak lehetőségét, hogy pompás műalkotásokban ünnepeljék önmagukat, ilyen az „udvari esztétika simulékony, idilli és fényes felülete" (77.). A jonsoni masque, a maszkajáték is ilyen udvari virágzás egy alkalma, és Shakespeare darabja is ennek az udvari művészetnek a tükröződése.

Annyi baj van ezzel az állásponttal, hogy nem könnyű tudni, hol is kezdjem. Induljunk ki Schmidgallnak az udvari művészetre vonatkozó magyarázatából: „a Stuartok természetesen emelkedtek a művészet valótlan világához, mert az udvari pénzügyek realitásai, a társadalmi változás és a rohamosan növekvő uralkodóellenes érzület nehezen szolgálhatott volna alapul kívánalmaiknak" (15.). Az udvari művészet – és talán minden művészet – valótlan Schmidgall számára. Ezért, noha időnként a Stuart-udvar olyan jeles kalauzait idézi, mint D. J. Gordon, Roy Strong, Angus Fletcher vagy Stephen Orgel, nem érti meg a művészetnek az udvarban játszott valódi szerepét, részvételét a politikai eseményekben és politikai eseménystátuszát. A művészet és a valóság Schmidgall által felkínált dichotómiája további torzításokon és félreértéseken alapul – a (mindig nyers) „realitások"-at tartalmazó listáján majdnem minden a Stuart-színpadkép értelmezésétől függ, amelynek az elmúlt húsz évben kiterjedt újraértékelése zajlott a történészek körében. A Jakab-koriak pedig „rózsaszín látványosságokat" (44.) támogatnak Schmidgallnál, és nincsenek tudatában a körülöttük levő világnak. Azt gondolnánk, hogy már nagyon régóta nincs senki ezen a nézeten; és valóban, könyve elején, a közelmúlt Shakespeare-kritikájának sekélyessége ellen intézett támadásában Schmidgall a régi szép napok után áhítozik. Könyve eltökélten idejétmúlt.

Schmidgall számára az udvari művészet merő széptevés, tékozlás, lényegében gondolat nélküli fényűzés. Shakespeare – mint mondja – „az idők hangulatával mozgott együtt" (30.) egy ilyen udvariság felé, a kezdeti „nyilvános színházi aréna felé sodródás" (32.) után (meghökkentő a korszak színháztípusaival kap-

[13] GARY SCHMIDGALL: Shakespeare and the Courtly Aesthetic. Berkeley – Los Angeles, University of California Press 1981.

csolatos félreértés és az a tájékozatlanság, amelyről e – Shakespeare pályájáról formált – vélemény tanúskodik, mintha Shakespeare valaha is felhagyott volna azzal, hogy a Globe-nak írjon, és mintha valaha is írt volna megvetett/gúnyolt *[scorned]* plebejus közönségnek). Schmidgall azért kanyarodik erre, hogy efféle időtlen igazságokat fogalmazzon meg: „politikai síkon, Stephano és Trinculo az ezerfejű szörnyet reprezentálja, és hamar kiütközik rajtuk a szörny legfigyelemreméltóbb bűne, a lázadás" (115.): Calibán még náluk is rosszabb, Prospero pedig tökéletes, a mérsékelt uralom, a totális felügyelet képmása. Ezek az igazságok – a jóé és a rosszé, amelyek a mediálatlan társadalmi antagonizmus áthidalhatatlan űre felett néznek szembe egymással – teszik egyszerűvé az udvari művészetet, amely beéri azzal, hogy az uralkodónak hízelegjen és megerősítse önelégültségében. Persze a darab vagy az általa feltehetőleg tükrözött kultúra világnézetében nincs semmi helyeslésre méltó. *A vihar*ban – mint ahogy ezt gondolhatólag minden egyetemi hallgató tudja – felfedhető Calibán esete: őt kihasználják, míg Prospero uralma legalább annyira gyanús, mint Antonióé; Calibán tehát nem rosszabb Stephanónál és Trinculónál, hanem – úgy tűnik – a megkérdőjelezhető európai kolonizációs szokások áldozata;[14] ráadásul számára végül az a méltóság is megadatik, hogy dönthessen arról, megváltozik-e. Egyszóval, Shakespeare egyáltalán nem olyasfajta sznob, mint amilyennek Schmidgall beállítja. És Shakespeare nem is Prospero, akinek dührohamai és (ön)uralmának hiányosságai kimaradnak a beszámolóból, aki nem istenség (Schmidgall meglátásai ellenére a dráma egyértelműen szkeptikus ilyen állításokkal szemben, és ha valaki istennek titulálja a másikat, vagy elképzeli, hogy a lehetséges tökéletes uralom az mindig az egyszerűség pillanata), nem is képes Sebastian és Antonio megváltoztatására (Schmidgall tökéletes örömöt lát a darab végén). Ugyanígy ide tartozik az a tény, hogy az udvari művészet funkciója sem egyszerűsítő. Schmidgall leírása a masque-okról talán tükrözi azokat a trendeket, amelyeknek Jonson ellenszegülni kívánt, azaz a puszta látványosságra törő trendeket; de figyelmen kívül hagyja a tényt, hogy Jonson masque-ja az antimasque-ban és a fő masque-ban egyaránt a „jelen alkalmak"-ból eredő udvari realitások komplex átdolgozását nyújtják. Nem üres hízelgés volt, ha azt mondták a királynak, hogy ő az isten az udvarban, hiszen tőle származott az összes adomány; Jonson sem mulasztotta el, hogy lefesse a gyönyörűségeket kedvelő udvart Jakab szeme előtt. Schmidgall ugyanakkor egyszerűsítő dualisztikus alapokon látja az udvari művészetet, amelynek bármely valódi eseményben való szereplése szerencsétlen elhajlást jelent attól, hogy az üres látványosság megmaradjon. Schmidgall szemében a fikció semmi, a valóság pedig alantas, múlékony, megvetendő, gyászos valami.

[14] E sorok mellett szóló érvekért ld. PETER HULME: Hurricane in the Caribees: The Constitution of the Discourse of English Colonialism. = 1642: Literature and Power. 55–83.; STEPHEN GREENBLATT: Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century. = First Images of America. Ed. *Fredi Chiappelli.* Berkeley – Los Angeles, University of California Press 1976. 561–580.

A *Shakespeare and the Courtly Aesthetic* sem a történelmet, sem a politikát nem veszi komolyan, és még csekély szövegolvasási képességnek sem adja tanújelét. Bár látszólag az irodalom és a politika között teremt összefüggést, mindkettőt minden irodalmi műre, illetve minden történelmi pillanatra érvényes, üres formulákra redukálja. Az abszolút jó és az abszolút rossz szembenállására épülő világlátása ahhoz a végkövetkeztetéshez vezeti, mely szerint az ilyen „polaritások az udvari esztétika jellemző sajátosságai, amelyek arra is gyakori alkalmat nyújtanak az íróknak, hogy elmondják: a társadalom számára a legfőbb jó az egészséges és humánus udvari élet" (156.). Más helyeken azt tudjuk meg, hogy pontosan a Spenser Calidorejához vagy a Shakespeare Prosperójához hasonló figurák az udvari író *beau idéal*jai. Schmidgall számára a politikai ideálok szép művek, a műalkotások pedig gyönyörű álmok. Esztétizált álláspontja szerint semmi, de semmi nem valódi: sem a szövegek, sem az események. Minden bizonytalanná válik.

Schmidgall a Frances Yates utolsó könyvében követett téves gyakorlat fordítottját szemlélteti, amelyben a reneszánsz kultúra által újra felvetett, korábbi fontos neoplatonikus és hermetikus/kabalisztikus szálak oda vezetnek, hogy mindenütt Mr. Dee-t találjuk.[15] Hillhez hasonlóan Yates is, ahová csak néz, földalatti mozgalmakat talál, életre kelt minden irodalmi figurát; „az Erzsébet-kor uralkodó filozófiája ... az okkult filozófia volt" (75.), van egy Dee–Spenser nézőpont, és Dee tükröződik *Lear király*ban, és az ő „árnya szüremlik át Prosperón" (77.). Ez szintén a Schmidgall-féle, leginkább üres mindent összehordás, részletezőbb kivitelben. Irodalomtörténészek munkái közt is fellelhető ilyesmi – Barbara Lewalski *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* című, nemrég megjelent könyvére gondolok[16] –, időtlen formulákat alkotnak, amelyeket történelemnek hívnak, és a verseket ebbe illesztik be, hogy azok mind a működőképes és megfélemlíthetetlen mintázat példái legyenek. A Bush és Brooks közti vita is megoldódhat e nézetek szerint, és meg is oldódik Annabel M. Patterson által, aki *Marvell and the Civic Crown [Marvell és a polgári koszorú]* című könyvében[17] úgy véli, hogy a „Horatiusi Óda" „nem két politikai szekértábor, hanem két, egymástól kölcsönösen függő elmélet között mediál (ezek retorikájában mindig a pátosz és az etosz ismerhető fel), melyek arra vonatkoznak, hogy a nyelv hogyan működik az emberi agyon" (68.). A fékentartás *[containment]* elve a régi historizmus hatásából származik, engedve a formalista vágynak, hogy a verseket a világból eltávolítsák. Ezekben a történeti beszámolókban a történelem formalizmussá válik, a szövegek nyugodtan udvari esztétikává redukálhatók

[15] FRANCES A. YATES: The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London, Routledge & Kegan Paul 1979.

[16] BARBARA KIEFER LEWALSKI: Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric. Princeton, Princeton University Press 1979.

[17] ANNABEL M. PATTERSON: Marvell and the Civic Crown. Princeton, Princeton University Press 1978.

lesznek, vagy Patterson „Marvell, az író" figurájává, akinél „az irónia és az *önmagától* elkülönülés *[detachment]* marad a jellemző módusz" (10.), vagy Lewalski „köznapi esztétikájára" (12.) és a biblikus poétika és a protestáns üdvözülési paradigma „széles körben elfogadott sémájára" (13.), sőt, az „Erzsébet-kor okkult filozófiájára". E művek mindegyike nagyon homályos kapcsolatban van a történelemmel, az irodalomtörténettel vagy a konkrét szövegekkel; ezek régi igazságok, a szép, a jó és az igaz új rekeszei. Ezekben a régi igazságokban régi vágású történelem és újkritika találkozik, és a modernista szöveg történelem lesz. Az olyan kritikusok számára ugyanis, akik ezeket a vélekedéseket osztják, a történelem időtlen, és az irodalmi szövegek örök igazságokat ismételnek. És ebből a nézőpontból sem a történelem nem valós, sem a szövegek.

(Jonathan Goldberg: The Politics of Renaissance Literature. A Review Essay. = English Literary History 1982. 49. 514–542.)

(Fordította: Berta Ádám)

A RENESZÁNSZ KIHÍVÁSA

STEPHEN GREENBLATT

Shakespeare és az ördögűzők

1585 tavasza és 1586 nyara között angol katolikus papok egy csoportja a jezsuita William Weston (alias Edmunds atya) vezetésével egy sorozat látványos ördögűzést hajtott végre, főként egy rekuzáns (az anglikán egyházzal szembehelyezkedő katolikus – *A ford.*) nemes, Sir George Deckham házában, Buckinghamshire-ben. E papok törvényen kívülinek számítottak egy 1585-ös törvény értelmében, amely kimondta: jezsuita vagy szeminarista pap puszta jelenléte Angliában felségárulásnak minősül, és csak kivégzés terhe mellett adható számukra menedék. Az ördögűzések, noha titokban zajlottak, nagy tömegeket vonzottak. Csaknem biztosan százakat; illetve további százaknak lehetett tudomása felőlük. 1603-ban – jóval azután, hogy letartóztatták és megbüntették azokat, akik benne voltak –, Samuel Harsnett, a londoni püspökség káplánja részletes beszámolót írt ezen esetekről, melyek négy ördöngőstől és egy paptól származó, hiteles állításokon alapultak. A tizennyolcadik századtól ismeretes, hogy Shakespeare a *Lear király* írásakor olvasta Harsnett könyvét, az *A Declaration of Egregious Popish Impostures*t.[1]

Engem a két szöveg viszonya érdekel, és azt szeretném kifejteni, hogy e viszony megértését nagyon fokozná az a teoretikus pezsgés, mely befolyásolta – némelyek szerint sújtotta – az elmúlt évtized irodalomtudományát. Javaslatom néhány szempontból szkepticizmust kelthet. A forráskutatás – mint tudjuk – az irodalomtörténet elefánttemetője. Emellett saját munkám következetesen elvétette ama lépés megtételét, mely képes helyrehozni egy efféle nem túl biztató kezdést: a lépést a lokális problémától az egyetemes, átfogó és elvont problémához, amelyen belül a kiinduló kérdés elhelyezhető. Számomra az irodalom tanulmányozása a kontingens, a partikuláris, a szándékolt és történetileg beágyazott művek tanulmányozása; ha az elméletnek elkerülhetetlenül magába kell foglalnia azt a vágyat, hogy a kontingenciától egy magasabb birodalom felé meneküljünk, melyben a jelek megtisztulnak a történelem nyálkájától, úgy ez az írás az elmélet *ellen* szól.[2]

[1] SAMUEL HARSNETT: A Declaration of Egregious Popish Impostures. London, 1603. – Harsnett befolyását a Lewis Theobald-féle Shakespeare-kiadás (1733.) óta számon tartják. A titkos ördögűzésekről különös alapossággal ír D. P. WALKER: Unclean Spirits: Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. Philadelphia, 1981. (A Shakespeare-idézetek a Magyar Helikon 1972-es kiadásából származnak. – *A ford.*)

[2] A kritika mellett és ellen szóló érvekről alaposabban ír WALTER MICHAELS–STEVEN KNAPP: Against Theory. = Critical Inquiry 1982. 8. 723–742. és ld. még az azt követő vitát: Critical Inquiry 1983. 9. 725–800.

Ám nem vagyok arról meggyőződve, hogy az elmélet szükségszerűen az autonóm szignifikáció absztrakt tisztasága felé kell, hogy vezessen – és még ha ezt teszi is, hatása az irodalomtudományra egészen különféle formákat ölthet saját szándékaihoz képest. Sőt, azt hiszem, a kortárs elmélet legfontosabb hatása az irodalmi kritikára (de *saját* gyakorlatomra biztosan) az, hogy felforgatja az esztétikai reprezentációról való gondolkodás ama tendenciáját, mely azt mint valami végső soron autonómot, kulturális kontextusától elválaszthatót, ennélfogva azon társadalmi, ideológiai és materiális mátrixtól elválót tekinti, amelyben minden művészet létrejön és fogyasztásra kerül. E szubverzió nem csak a marxista elméletekre igaz, amelyek kimondottan elkötelezettek az irodalom autonomitásával szembeni polémiában, hanem a dekonstrukció elméletére is, még ha az a leghermetikusabb és a legabsztraktabb is. Mert az az eldönthetetlenség (undecidability), amelyet a dekonstrukció ismételten felfedez az irodalmi szignifikációban, kétségbe vonja az irodalmi és a nem irodalmi közti határokat. Az irodalmi mű létrehozására irányuló szándék nem garantálja az autonóm szöveget, hiszen a jelölők mindig túlhaladják, és így aláaknázzák a szándékot. Ez a folytonos túlhaladás (ami az értelem végtelen elhalasztásának paradox kifejezése) az összes stabil oppozíciót összedőlni kényszeríti, vagy inkább az értelmezést kényszeríti arra, hogy beismerje: a pozíció mindig fertőzött radikális ellentétének nyomaitól.[3] Míg az angolszász irodalomkritika (huszadik század közepi) főáramának alapvető előfeltevése az irodalmi és a nem irodalmi szféra abszolút elválasztása volt, a dekonstrukció úgy tűnt fel mint megszabadító kihívás, mint az irodalmi szövegnek az összes többi szöveg feltételéhez történő üdvös visszatérítése, illetve mint egyidejű támadás a pozitivizmusnak a nem irodalmival szembeni bizonyosságával és a történelmi tény privilegizált birodalmával szemben. A történelem elválaszthatatlan a szövegszerűségtől, és minden szöveg képes kikényszeríteni a szembenézést az irodalmi szövegekben revelálódó eldönthetetlenség (undecidability) válságával. Így a történelem elveszti episztemológiai ártatlanságát, míg az irodalom elveszíti azt az elszigeteltséget, mely inkább börtönnek tűnt, semmint kiváltságnak.

A probléma számomra ezzel a teoretikus felszabadítással az, hogy szerintem meghatározása értelmében: kénytelen figyelmen kívül hagyni a specifikus, intézményes érdekeket: azokat is, amelyeket az eldönthetetlenség (undecidability) és az ellentmondás helyi epizódjai, és azokat is, amelyeket az irodalmi és a nem irodalmi közti erős, ám konceptuálisan befejezetlen megkülönböztetés szolgál. A dekonstrukciót időnként mint sátáni doktrínát támadták, de néha úgy érzem, hogy éppen hogy nem eléggé sátáni; ahogy John Wesley írta fivérének: „Ha van valami, amitől félek, az nem a pokolra jutás, hanem a semmibe

[3] Hálával tartozom *D. A. Miller*nek a marxizmus és a dekonstruktív irodalomszemlélet fontos kritikájáért: Discipline in different voices: bureaucracy, police, family and Bleak House. = Representations 1983. 1. 59–89.

hullás".[4] A dekonstrukciós olvasatok túl könnyen és előreláthatóan vezetnek az ürességbe; az aktuális irodalmi gyakorlatban a zavar, amelybe hoznak bennünket, nem a tiszta, akadálytalan *apória* pillanata, hanem a partikuláris történeti találkozásokon belüli lokalizált stratégiáké. Hasonlóképpen fontos feltárni a tények és a művek (facts and artifacts) közti konvencionális határvonalak teoretikus tarthatatlanságát, ám nem lehet eltekinteni ezen határvonal sajátságos terminusaitól egy specifikus időben és térben. Ellenkezőleg – amint azt majd megpróbálom bemutatni –, ezek a tisztátalan terminusok, amelyek az irodalmi és a nem irodalmi közti különbség jelzői, fizetőeszközként szolgálnak fontos intézményes alkuknál és cseréknél. Ez az intézményi ökonómia az egyik központi kérdése annak a kritikai módszernek, amelyet kulturális poétikának neveztem el.

Térjünk vissza Samuel Harsnetthez. A *Lear király* és az *A Declaration of Egregious Popish Impostures* közti kapcsolat – mint jeleztem – évszázadok óta ismert, de ez a tudás majdhogynem teljesen tétlen volt, bezárult a forráskutatás konvencionális kegyeletébe. Megírták, hogy Shakespeare Harnsett-től kölcsönözte az ördögök nevét, akik az Edgarból lett őrült-koldus Szegény Tamást szállják meg. Szintén Harsnett-től származik az „őrület nyelve", melyet a drámaíró alkalmaz, a pokol számos attribútuma és a rikító jelzők jelentős száma. Pontosan kategorizálták ezeket és más további lehetséges kölcsönzéseket, viszont jelentőségük kérdése nem hogy megválaszolatlan maradt, de eleve fel sem tették.[5] Mostanáig az irodalmi források tanulmányozásában uralkodó modell – amely valójában a régi historizmus és az újkritika közt lett kiparcellázva –, bizonyos kérdéseket megakadályozott. A *Lear király* – mint valami elkülönült, önmagában elégséges, érdekektől mentes műalkotás, amelyet a magányos géniusz teremtett –, csupán mellékes viszonyban állt forrásaival: ezek legfeljebb arra a „nyersanyagra" engednek némi futó bepillantást, amelyet a művész alakított. Amennyiben ezt az „anyagot" egyáltalán komolyan vették, akkor úgy, mint a mű „történelmi hátterének" részét; olyan frázist, amely a történelmet dekoratív beállítássá vagy tetszetős, jól megvilágított üvegházzá redukálja. De amint azok a megkülönböztetések, amelyeken ez a modell alapul, kezdenek elmorzsolódni, a forráskutatás is kénytelen megváltoztatni karakterét: a történelem nem állítható szembe egyszerűen az irodalmi szövegekkel úgy mint stabil antitézisük vagy stabil hátterük; illetve ezeknek a szövegeknek védelmező

[4] John Wesley. Ed. *Albert C. Outlet.* New York, 1964. 82.

[5] Az egyik legfőbb kivételt – az enyémtől eltérő konklúzióval – nemrégiben publikálták: JOHN L. MURPHY: Darkness and Devils: Exorcism and „King Lear". Athens, Ohio, 1984. – Murphy izgalmas tanulmánya – melyet volt oly kedves kefelevonatban odaadni nekem, miután a jelen tanulmányt előadás formájában hallotta – azzal érvel, hogy az ördögűzés az Erzsébet királyné uralma elleni titkos politikai és vallási ellenállás egyik aspektusa. – További értékes reflexióként ld. WILLIAM ELTON: „King Lear" and the Gods. San Marino, 1966. – Használható Lear és Harsnett viszonyát tekintve: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Ed. *Geoffrey Bullough.* London, 1975. 7. 299–302.; KENNETH MUIR: Samuel Harsnett and King Lear. = Review of English Studies 1951. 2. 11–21.; King Lear. Ed. *Kenneth Muir.* London, 1972. 239–242.

elkülönítése éppen hogy más szövegekkel történő interakciójuk felé vezet, ennélfogva elkülönítő határaik permeabilitásához. „Mikor a macskámmal játszom – írja Montaigne –, ki tudja, nem én vagyok-e mulatság inkább az ő számára, mintsem ő az enyémre?"[6] Mikor Shakespeare Harsnett-től kölcsönöz, ki tudja, hogy Harsnett már egy mélyebb értelemben nem kölcsönzött-e Shakespeare színházából, amelyet Shakespeare ezúttal visszakölcsönöz? Kinek az érdekeit szolgálja a kölcsönzés? És vajon létrejön-e egy nagyobb, kulturális szöveg ezzel a csereberével?

Az efféle kérdések, legalábbis számomra, nem vezetnek végül a radikális meghatározhatatlanság *O altitudo!*-jáig. Inkább ama intézményi stratégiák feltárásához vezettek, melyekbe a *Lear király* és Harsnett *Declaration*je beágyazódnak. Azt állítom, hogy ezek a stratégiák részei annak az intenzív és hosszan tartó küzdelemnek, amely a társadalom központi értékeinek újradefiniálására irányul a késő tizenhatodik és korai tizenhetedik századi Angliában. Egy ilyen újradefiniálás magában foglalja az ítélkezés és cselekvés fennálló sztenderdjeinek átalakítását, azon fogalmi kategóriák újragondolását, amelyekkel az uralkodó elit megkonstituálta világát, és amelyeket a népesség zömének megpróbáltak előírni. A küzdelem gyilkos polgárháborúhoz vezetett, középpontjában pedig a 'szentség' újradefiniálása állt, s e definíció mind világi, mind vallási intézményeket közvetlenül érintett, mivel az állam legitimációja explicit módon a 'szentség' bizonyos mértékének igényén alapult. Mi a szent? Ki definiálja és ki felügyeli határait? Hogyan tud különbséget tenni a társadalom a szent autoritásra formált legitim és illegitim igények között? A korai modern Angliában az autoritásban való nagyobb részesedésért versengő elitek közti rivalizáció jellemzően nem csak parlamentáris klikkekben fejeződött ki, hanem a vallási gyakorlat és doktrína fölötti elkeseredett küzdelemben is.

Harsnett *Declaration*je fegyver a küzdelmek egyikében; az elfogadott és államilag támogatott anglikán egyháznak a vele versengő vallási autoritások eltávolítására tett kísérletében, a rivális karizma megsemmisítésével. A karizma, Edward Shils kifejezésével: „félelemkeltő centralitás",[7] a rutin áttörésének érzete a „rendkívüli" birodalma felé, ennélfogva a legitimáció, az autoritás és a szentség végső, vitális forrásaival történő közvetlen kapcsolat létrejöttének érzete. Az ördögűzés évszázadokon át ennek a karizmának egyik legfőbb megnyilvánulása volt a latin kereszténységben. „A megszállottak meggyógyításában – írja Peter Brown – a szentek *praesentiá*ját és ideális erejét, azaz *potentiá*ját, tévedhetetlen pontossággal feljegyezték, azt a legteljesebb és a legmegnyugtatóbb módon bemutatva."[8] Megnyugtatóan, nemcsak – sőt nem is elsődlegesen – az ördöngősnek, hanem a hívők közösségének is, akik tanúként szolgáltak a rituáléhoz, és valóban könnyeikkel,

[6] MICHEL DE MONTAIGNE: Apology for Raymond Sebond. = Complete Essays. Transl. *Donald Frame.* Stanford, 1948. 331.

[7] EDWARD SHILS: Center and Periphery: Essays in Macrosociology. Chicago, 1975. 3. – Az intézményes stratégiákról szóló beszámolóm sokat köszönhet Shilsnek.

[8] PETER BROWN: The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity. Chicago, 1981. 107.

imáikkal és hálaadásaikkal – részt is vettek benne. Mert a boszorkánysággal ellentétben – amely leggyakrabban az ország sötét fertályain, távoli, vidéki falvakban fordult elő –, a démoni megszállottság leginkább városi jelenségnek tűnik. Az ördög éppúgy közönségfüggő, mint ahogyan a karizmatikus gyógyítás: a nagy ördögűzések a késő középkorban és a korai reneszánszban a városok szívében, nézőktől zsúfolt katedrálisokban zajlottak. Mint azt a terjedelmes kortársi beszámolók tanúsítják, az igaz hit erejének megindító tanúságtételei voltak. Ám a protestáns Angliában a késő tizenhatodik században az ördögűzőnek sem a *praesentiája*, sem a *potentiája* immár nem számított megnyugtatónak a vallási autoritás számára, az anglikán egyház immár nem kívánt a tömegekre olyan előadásokkal hatni, melyek épületes értéke immár megkérdőjeleződött. Már csupán a relatíve kis, a városoktól távoli, a magánházak homályosságában létező gyülekezetek jelentettek fenyegetést.

*Declaration*jében Harsnett különösen a jezsuiták által gyakorolt ördögűzéseket támadja, de korábban ugyanazokat a vádakat sorakoztatja fel a puritán ördögűző, John Darrell-lel szemben is.[9] Nem annyira e gyakorlat monopolizálását kívánja egyháza számára – mint azt hinnénk –, hanem hogy szélhámosságként leplezze le magát az ördögűzést. A bevett vallási és világi autoritás érdekében Harsnett valójában a karizma azon óriási, robajló gejzírjeit szeretné maradandóan visszazárni, amelyek az ördögűzés rítusaiban elszabadultak. A spirituális *potentia* ezáltal mérsékelten és ellenőrizhetően oszlana szét az anglikán hierarchia egészében, abban a hierarchiában, amelynek csúcsán az abszolút karizmatikus autoritás egyedüli legitim birtokosa foglal helyet: az uralkodó, az angol egyház feje.

Az érvek, amelyeket Harsnett az ördögűzéssel szemben felsorakoztat, racionalisztikus szereposztással bírnak, s ez félrevezethet bennünket: a látszat ellenére nem a racionális hit létrehozását célzó felvilágosodáskísérlettel van dolgunk. Harsnett tagadja a démoni jelenlétét azokban, akiket Edmunds atya exorcizál, viszont megtalálja magukban az ördögűzőkben:

> És aki az ördög maga volt, testvére, hírnöke és ráolvasója ezen kimondhatatlan felségsértéseknek – nem más, mint Weston [*alias* Edmunds] a jezsuita, a főösszeesküvő és ... a húsz ördögi komédiás egész társasága az ő számos hajlamukban: mert nem volt ott semmiféle ördög, sem kobold, sem manó – csupán ők maguk.[10]

Ennélfogva – írja Harsnett – „Edmunds és az ördög közti párbeszéd" valójában az „ördög Edmunds és Edmunds az ördög közti dialógus, melyben mindkettőt önmaga játssza".[11]

Ez a stratégia – a gonosz újrabeírása a gonosz elhivatott ellenségeibe – a korai modern korszakban a vallási autoritás egyik jellemző művelete, és megvannak a világi

[9] SAMUEL HARSNETT: A Discovery of the Fraudulent Practices of John Darrell. London, 1599.
[10] HARSNETT, Declaration, 154–155.
[11] Uo. 86.

analógiái is a sokkal közelibb történelemben, amikor híres forradalmárok az ellenforradalmár szerepében hurcoltattak az ítélőszék elé. A paradigmatikus reneszánsz eset a *benandanti*-ügy, amelyet Carlo Ginzburg történész elemzett briliánsan.[12] A *benandanti*, egy észak-itáliai népi kultusz tagjai, úgy hitték, hogy szellemük időszakosan kibocsáttatik, hogy köménynyszárakkal küzdjön meg ellenségeikkel, a boszorkányokkal. Ha a *benandanti* diadalmaskodott, e győzelem biztosította a parasztokat a jó aratás felől; ha veszített, a boszorkányok szabadon kárt tehettek. Az inkvizíció a késő tizenhatodik században érdeklődött először e gyakorlat iránt; egy sor hosszadalmas vizsgálat lefolytatása után a Szent Officium a kultuszt démonikusnak nyilvánította, majd a rákövetkező vallatásokban megkísérelte – némi sikerrel – meggyőzni a boszorkányokkal küzdő *benandantit*, hogy ők maguk a boszorkányok.

Harsnett nem reméli, hogy meggyőzi az ördögűzőket afelől, hogy ők ördögök; csalárdságukat szeretné feltárni, míg megbüntetésükre nézve az államra hagyatkozik. Ám nem is szeretné feladni az összes démonikust, s ez lebeg végig a művén, e félig vádaskodás, félig metafora, amikor csak utal Edmunds atyára vagy a pápára. A Sátán túl fontos szolgálatot tett ahhoz, hogy a korai tizenhatodik századi egyházi establishment könnyedén túladhasson rajta. Ugyanaz az államegyház, mely a *Declaration of Egregious Popish Impostures*ben a babona elleni támadást szponzorálta, folytatta vele az együttműködést – még ha kevésbé lelkesülten is, mint korábban –, a boszorkányok elleni vérengző bűnvádi eljárásokban. Jelzésértékű, hogy e perbefogásokat világi bírói apparátus vette a kezébe – a boszorkányság ugyanolyan bűncselekmény volt, mint a súlyos testi sértés vagy a gyilkosság –, ennélfogva inkább megerősítette az autoritás bürokratikus kontrollját, mintsem versengett volna vele. Nem tagadták teljes egészében a démoni betörését az emberi világba, de ezt a megfelelő világi csatornákon keresztül kezelték. Boszorkányok ügyeiben a bíróság az ördögöt egyszerűen emberi közvetítőinek felakasztásával győzte le, nem úgy, mint a megszállottság eseteiben, ahol látványos, spirituális ellenhatalom kényszerítette az ördögöt beszédre, majd távozásra.

A boszorkányság tehát elkülönült a megszállottságtól, és gondolom, Harsnett maga is szkeptikus volt a boszorkányság vádjait illetően; legfőbb szándéka, hogy leleplezze a fondorkodás és a csalás összefüggését az ördögűzés gyakorlatában.[13] Reméli, hogy ezzel kivezeti e gyakorlatot a társadalom központi

[12] CARLO GINZBURG: I benandanti: Recerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento. Turin, 1966.

[13] Harsnett boszorkánysághoz kapcsolódó kommentárjaihoz ld. Declaration, 135–156. – A démoni megszállottság és a boszorkányság közti viszony rendkívül összetett. John Darrell az ördögűzés közepette nyilvánvalóan számos alkalommal folyamodik a boszorkányság vádjához, melynek bizonyítéka éppen a démoni megszállottság; Harsnett fintorogva jegyzi meg: „A tragikus Komédia mindazon részeiben, melyek közte és Sommers közt zajlottak, nem volt egyetlen jelenet sem, ahol M. Darrell több bátorsággal és merészséggel játszotta volna szerepét, mint ebben a boszorkányleleplezésben" (Discovery, 142.). Hasznos diszkusszió található a megszállottságról és a boszorkányságról – különös tekintettel Harsnettre és Darrellre – KEITH THOMASnál: Religion and the Decline of Magic. London, 1971.

zónájából, hogy megfosztja presztízsétől, és hiteltelenîti látható hatásosságát. A késő antikvitásban – mint azt Peter Brown bemutatta – az ördögűzés a római bírósági rendszer modelljén alapult: az ördögűző formális *quaestiót* vezetett, melyben a kínzásnak alávetett démon az igazat bevallani kényszerült.[14] Most jóval több, mint egy ezredév múlva, e hatalom még egyszer és egyes-egyedül az államra háramlott.

Harsnett erőfeszítései, melyeket befolyásos feljebbvalói támogattak, komolyan korlátozták az ördögűzés gyakorlatát. Az új, 1604-es Egyházi Kánon 72. Kánonja elrendelte, hogy különleges püspöki beleegyezés híján egyetlen pap sem kísérelhet meg segíteni „akármilyen ürüggyel, akár megszállottság (possession), akár mánia (obsession) esetében, böjtöléssel vagy imával kivetni az ördögöt vagy ördögöket – csalás vagy rászedés vádjának terhe alatt, és a papi tisztségtől való megfosztás terhe mellett."[15] Minthogy a különleges engedélyeket ritkán adták meg, ha egyáltalán valaha is megadták, az ördögűzést lényegében hivatalosan megállították. Ám könnyebbnek bizonyult a centrumtól a periféria felé haladva kiűzni az ördögűzést, mint teljesen megfosztani erejétől. Az ördögűzés újraintegráló folyamat volt egyben az autoritás manifesztációja is; amint azt az etnográfus Sirokogorov megfigyelte a szibériai sámánoknál: az ördögűzők képesek „uralni" az ártó szellemeket, és visszaállítani egész közösségek, valamint egyének pszichés egyensúlyát.[16] Az angol püspökök igéi képtelenek voltak hirtelen száműzni földjükről az ott tanyázó démonokat; ahogy Peter Brown fogalmaz: „ott maradtak, a féreérthető szituációk megfoghatatlan érzelmi felhangjai és az önfejű emberek kétes indítékai mellett."[17] A megszállottak hangot adtak a dühnek, az aggodalomnak és a szexuális frusztrációnak, amelyek különösen könnyen kialakultak az autoritárius, patriarchális, elszegényített és pestis sújtotta Anglia korai modern világában. Az anglikánok megkísérelték leépíteni a romlott és inadekvát terápiát anélkül, hogy új és biztonságos kúrát kínáltak volna. Ördögűzés hiányában a megszállottaknak Harsnett csupán a majdnem hatástalan 'jakabi medicinát' tudta ajánlani; ha hihetünk a buckinghamshire-i fizikus, Richard Napier nemrégiben megfejtett naplójának, a kor orvosai tekintélyes számú megszállottság-esettel voltak kénytelenek megküzdeni.[18] Ám Harsnett számára a probléma lényegében nem létezik; azzal érvel, hogy a megszállottság-esetek nagy többsége vagy csalás vagy éppen a kezelésükhöz kitervelt rítus hívja őket életre. Távolítsd el a gyógymódot – és eltávolítod a betegséget. Kénytelen elismerni, hogy valamikor a távoli múltban a megszállottság és az ördögűzés hitelesek voltak, hiszen Jézus maga űzte ki a tisztátalan szellemek egész légióját egy megszállottból, és

[14] BROWN, i. m. 109–111.
[15] THOMAS, i. m. 485.
[16] S. M. SHIROKOGOROV: The Psysho-Mental Complex of the Tungus. Peking–London, 1935. 265.
[17] BROWN, i. m. 110.
[18] MICHAEL MACDONALD: Mystical Bedlam. Cambridge, 1981.

vezette egy gadarénus disznóba (Márk 5:1–19.); de a csodák kora lejárt, és a démonok általi testi megszállottság immár lehetetlenné vált. A szellem lényegében „az illúzió szelleme".[19] Akár katolikusnak, akár kálvinistának vallják magukat – nem számít; az összes modern ördögűző gyakorlat ugyanaz a hagyományos eljárás: „szemfényvesztő mutatvány, és emberek becsapása hamis csodákkal."[20] Harsnett elismerte: az ördögűzők néha vitatták, hogy az ördögök kiűzése nem mirákulum (miracle), hanem csoda (wonder) volna – *„mirandum & non miraculum"* –, de „mindkét kifejezés azonos tőből ered: a csoda vagy csodálat (wonder or marvell) tövéből: a természet hatásköre és alapoka felett álló hatáséból, mely furcsa módon kieszközöl valamit a nézők elméjében."[21]

Az ördögűzés jelentősége nem a rituálé belső minőségén, nem is a megszállottság jeleinek pontos jellegén, hanem teljes egészében a nézőkre tett benyomásokon alapul. Úgy tűnhet, hogy az ördögűző és a megszállott tökéletesen egybeolvadnak félelmetes konfrontációjukban, de a hangoknak és a tombolásnak, „a kiabálás, fogcsikorgatás, fetrengés és tajtékzás rendkívüli és természetfeletti akaraterejének és természetfeletti tudásának"[22] középpontjában – a szereplők figyelmének igazi tárgyaként – a nézők serege áll.

Harsnettnek, hogy szembeszálljon ezekkel a hatásokkal, olyan analitikus eszközre volt szüksége, amely képessé teszi arra, hogy demisztifikálja az ördögűzést, hogy megmutassa olvasóinak, miért is üres ez a rítus és mégis miért olyan erős; hogyan képes meggyőzni a nézőket arról, hogy aminek tanúi voltak, az a jó és a gonosz közti végső konfrontáció; és hogyan tudja néhány szánalmas kellékkel a borzalom és a csoda élményét kelteni. Ezt az eszközt Harsnett a *színház*ban találja meg.

Harsnett az analitikus kulcsot az ősi, spirituális gyakorlat lealjasodásának lelepleződéséhez korának legerőteljesebb művészi eszméjében találja meg: az ördögűzések színpadi játékok, melyeket ravasz klerikus szerzők terveltek ki, és az improvizálásban gyakorlott színészek adnak elő. Harsnett e színházi elemzést először a Darrellel szembeni támadásakor alkalmazta, de utána csak három évvel később, a jezsuita ördögűzőkkel szembeni polémiájában dolgozta ki implikációit részletesen.[23] A *Declaration of Egregious Popish Impostures*ben nyújtott beszámolóban némely résztvevők öntudatos profik, mint Edmunds atya és csapata, míg mások (a befolyásolhatóbb fiatal szolgálónők és bizonytalan, lerongyolódott fiatal nemesek) amatőrök, akiket ügyesen bevontak a démoni színpadi bizniszbe. Akik kiválasztattak a meg-

[19] HARSNETT, Declaration, A_3^r.
[20] HARSNETT, Discovery, A_2^r.
[21] Uo. A_4^{r-v}.
[22] Uo. 29.
[23] D. P. Walker azt sugallja, hogy a jezsuiták elleni támadás egy, a politikailag érzékenyebb nonkomformisták elleni támadást leplez; a korai tizenhetedik századi Angliában kétségtelenül biztonságosabb volt megtámadni egy katolikust.

szállott szerepére, azok valójában anélkül tanulták meg szerepüket, hogy egyáltalán tudatában lettek volna, hogy *ők maguk* szerepek.

A papok a külföldi ördögűzések eredményes módjáról szóló figyelemfelhívó beszéddel kezdték, rikító színekkel ecsetelték a megszállottság pontos szimptómáit. Azután várták az alkalmat az improvizációra: egy szolgáló, „ínségtől és éhségtől kiéhezett, kinn feküdt egy vagy két éjjel, kinn a mezőn, s mivelhogy melacholicus személy volt, az éjszakai villámlástól és égzengéstől megrémíttetett – evidens jele, hogy a férfi megszállott volt";[24] egy romlott ifjú nemesnek „egy csipetnyi *Hysterica passiója*" (kb. 'sorvadás' – *A ford.*), vagy – ahogy általánosan hívták – 'Mootherje' (egyfajta görcs – *A ford.*)"[25] volt, ami szintén a megszállottság jele. Egy gyulladásos lábujj, egy oldaltáji fájdalom vagy a hirtelen ugró macskától való ijedelem, összeesés a konyhában, a szeretett gyermek elvesztését követő erős mélabú – mind ürügy a papok számára, hogy továbblépve, a démoni szörnyű jelenlétét észleljék, mire az ifjú „scholerek" (Harsnett ferdítése a naiv előadókra) *„létrehozzák* magukat, hogy a papok kedvére ugráljanak és görcsöljenek, kétségbeessenek, fintorogjanak, szitkozódjanak, őrjöngjenek, ordítsanak, dicsérjenek és szidalmazzanak, és ahogy a papok rendelkeznek velük, a megfelelő alkalmakkor (időtől, helytől és a megjelentektől függően), az összes elképzelhető módon hitelesen játsszák az ördögöt".[26]

Az ördögűzés színpadiasságát, amire a *Declaration* újra meg újra nyomatékkal felhívja a figyelmet, a modern etnográfusok – akik ugyan nem osztják Harsnett javító buzgalmát vagy gyalázkodó kedvét –, ismételten megjegyezték. A gondari etiópoknál tapasztalt megszállottságról szóló megvilágosító erejű tanulmányában említi Michel Leiris, hogy a gyógyító óvatosan utasítja a *zart*, vagyis szellemet, amely valakit hatalmába kerített, hogyan viselkedjen: a különböző kiáltások megfelelnek a transzállapot alkalmának, az attól elvárt erőszakos grimaszoknak, a „dekórumnak", ahogyan Harsnett nevezné ezeket.[27] A gyógykezelés valójában a szimptómák előadásába történő beavatás, melyeket azután éppen azért gyógyítanak, mert alkalmazkodnak a gyógyító eljárás sztereotípiájához. Egy valamire nem szabad következtetni – írja Leiris –, arra, hogy itt nem „valós" (komolyan megtapasztalt) megszállottsággal van dolgunk: hiszen számos páciens (főként fiatal nők és szolgák) valóban betegnek tűnik, ugyanakkor nincs olyan eset, amely mentes volna valamiféle ravaszságtól.[28] A hiteles (spontán és önkéntelen) és a hiteltelen (materiális, illetve morális jótettre sarkallás vagy látványosság céljából szimulált) megszállottság közti számos finom árnyalat lehetetlenné teszi

[24] HARSNETT, Declaration, 24.

[25] Uo. 25. – ld. EDMUND JORDEN: A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother. London, 1603.

[26] HARSNETT, Declaration, 38.

[27] MICHEL LEIRIS: La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopens de Gondar. Paris, 1958.

[28] Uo. 27–28.

szilárd határaik megrajzolását.[29] Gondarban a megszállottság színház, de olyan színház, amely nem képes felismerni saját színházmivoltát, mivel nem „játszott színház" *(théâtre joué)*, hanem „megélt színház" *(théâtre vécu)*, nem csupán a szelleműzött színész éli meg, hanem a közönség is. Akik tanúi a megszállottságnak, bármelyik pillanatban maguk is megszállottak lehetnek, és még ha érintetlenek is a *zar*tól, inkább maradnak résztvevők, mintsem passzív szemlélők. Mert a színházi előadást nem zárja el tőlük semmiféle áthatolhatatlan membrán; a megszállottság rendkívüli, ám nem marginális, kiemelt, de nem elkülönült állapot. A megszállottságban – írja Leiris – a közösségi lét maga válik a színház formájává.[30]

Éppen azon minőségek, amelyek megragadják és megbűvölik az etnográfust, undorítják leginkább a csatarendbe állt Harsnettet: míg az előbbi írhat „autentikus" megszállottságról – azzal a ki nem mondott bizonyossággal, hogy nincs olyan olvasója, aki valóban hinne a *„zar"* létezésében –, addig az utóbbi nem ismert el ilyen bizonyosságot, a realitás alternatív víziója pedig kulturálisan fenyegette, s így azért küzdött, hogy bebizonyítsa: a megszállottság *per definitionem* inautentikus; míg az előbbi társadalmi gyakorlatba ágyazódott komplex rítust, addig az utóbbi „bolondokat megfélemlítő *styxi* komédiát"[31] lát; ahol az előbbi a közösségi lét színházi kifejeződését, ott az utóbbi különleges és rosszindulatú intézményes érdekek színházi felbukkanását látja. Míg Leiris központi gondolata az, hogy a megszállottság színház, mely nem ismeri el saját színházságát, addig Harsnett érdeke az, hogy pontosan egy ilyen beismerést kényszerítsen ki: a *Declaration of Egregious Popish Impostures* utolsó százkét oldala „azon összejövetelekről szóló számos kihallgatás és vallomás másolata, melyeken Weston, a jezsuita és támogatói megszállottságot és kiűzést színleltek: szóról szóra leírva mindaz, amit Őfelsége, a Királynő meghatalmazottjai előtt vallottak esküvel eklézsiasztikus ügyeikre vonatkozóan."[32] Ezek a másolatok Harsnett szerint azt bizonyítják, hogy az ördögűzés ünnepélyes ceremóniája „szent csodák színdarabja", „csodálatos látványosság", az „ördög színháza".[33]

Harsnett szerint e beismerés ereje az ördögűzés lerombolását jelenti. A színház nem a népi szellem érdektelen kifejeződése, hanem a hamisság, az ízléstelenség és a retorikai manipuláció kitörölhetetlen jegye. Ezek a baljós jegyek attól válnak ördögivé, ami Leirist annyira megragadta: az ördögűzés ravaszul elrejti saját színháziasságát. A nézők nem tudják, hogy erőteljes, mégis laza tragikomédiára reagálnak, ennélfogva könnyeik és örömük – „megkönyörülés és szánalom"[34] közti ingázásuk – által nem egy színtársulat elismert színészeit, hanem zendülő puritá-

[29] Uo. 94–95.
[30] Uo. 96.
[31] HARSNETT, Declaration, 69.
[32] Uo. 172.
[33] Uo. 2., 106.
[34] Uo. 74.

nokat és – ami leginkább veszélyes – magát a katolikus egyházat szolgálják. A színházi csábítás Harsnett szerint nem pusztán jezsuita stratégia, hanem magának az egyháznak az eszenciája: a katolicizmus „mimikus babona".[35]

Harsnett reakciója az, hogy megpróbálja kényszeríteni az egyházat, hogy színházzá váljék, úgy, ahogy a katolikus papi viseletet – papi köpenyeket, miseingeket, barátcsuhákat és stólákat, melyek a középkori textilipar dicsőségét képezték –, a reformáció idején a színészeknek adták el. Mikor egy színész egy történelmi darabban egy angol püspök szerepét kapta, feltehetőleg a megjelenítendő karakternek megfelelő valódi köntöst viselte. Sokkal több van emögött, mintsem egyszerű takarékoskodás: egyetlen felekezeti köpönyeg átvándorlása a sekrestyéből a ruhásszekrénybe akár emblémája is lehetne annak a jóval komplexebb és exkluzívabb intézményi cserének, ami a vizsgálatom tárgya; a szent jel, amelyet férfiak és nők tömege előtti bemutatásra terveztek – kiüresedett, alkutárggyá vált, az egyik intézményből adásvétellel a másikba került. Az ilyen cserék ritkán ennyire kézzelfoghatóak, általában nem kerülnek bele a leltárkönyvbe, és ritkán pecsételik meg készpénzfizetéssel. De mégis állandóan előfordulnak, mert pont a kifejezőrendszereket differenciáló, kulturális diskurzusokat megkülönböztető intézményi alkudozáson és cserén keresztül alakulnak ki. Az efféle kialakulást nevezhetnénk kulturális poézisnek; a papi ruhák eladása annak az ideologikus munkának az instanciája, melyet egy efféle poézis von maga után. Mi történik, ha egy ruhadarab átmegy a templomból a színdarabba? Egy felszentelt tárgy újraklasszifikálódik, készpénzértéket tulajdonítanak neki, szentből profán környezetbe helyeződik át, alkalmasnak találják a színrevitelre. A színtársulat hajlandó fizetni a tárgyért, nemcsak mert az hozzájárul a naturalisztikus ábrázoláshoz, hanem mert még mindig hordoz egyfajta szimbolikus értéket, bármennyire felhígultat is. Az Erzsébet-kori csupasz színpadon a kosztümök különösen fontosak voltak – a társulatok készek többet fizetni egy jó kosztümért, mint egy jó darabért –, fontosságuk pedig a kultúrának a ruhák mint státusz- és mértékjegyek iránti fetisisztikus mániáját tükrözte. És ha a színház a papi ruhák megszerzésével jelentős szimbolikus hatalmat tulajdonított el, akkor miért vált meg az egyház e hatalomtól? Mert katolikus öltözékek eladása a színészeknek egyfajta szimbolikus agresszió: élénk, fanyar emlékeztető arra, hogy a katolicizmus – Harsnettel élve – „a Pápa színháza".[36]

Az eltulajdonítás és az agresszió ezen elegye hasonlóképpen működik a megszállottság, illetve az ördögűzés átváltásában szentből profán reprezentációvá. Ennélfogva a *Declaration* azon fáradozik, hogy az ördögűzést ne pusztán „a színházi-

[35] Uo. 20. – Ez az érvelés különös módon minden ördögűzés azonosítására alkalmas, a nonkonformista prédikátorok által vezetetteket is tartalmazza, a pápával együtt. A katolikus egyház mint színház elleni támadásokról ld. JONAS BARISH: The Antitheatrical Prejudice. Berkeley, 1981. 66–131. (többször)

[36] HARSNETT, Discovery, A_3^r.

val", egy Harsnett számára aligha létező kategóriával azonosítsa, hanem a valóságos színházzal; a dolog veleje nem a metaforikus fogalom, hanem a működő intézmény. Mert amennyiben Harsnett képes az ördögűzést beűzni a színházba, ha képes megmutatni, hogy a tekintélyes házak, melyekben a rítusokat előadták, színházak; hogy a szent ruhák nem más, mint – ahogy ő nevezte – „vacak szent ruhatár",[37] hogy a rémisztő vonaglások szimulációk, hogy a hátborzongató jelek és csodák megvetendő színpadi trükkök, hogy az ördögök „rangfosztott, ostoba" bohócok (mint a bűn megtestesítői – *A ford.*) a középkori drámából,[38] és hogy az ördögűzők „csavargó színészek, akik városról városra vetődnek"[39] – akkor a ceremónia és mindaz, ami helyett áll, ami Harsnettet illeti, kiüresedett. Ezzel a kiüresedéssel Harsnett kiűzi az ördögűzést a centrumból a perifériára – London esetében szinte szó szerint a perifériára, ahová már az egyre szigorodó városi szabályozás kiűzte a közszínházakat.

A szenny, a betegség és a szabados szórakozás e szimbolikusan terhelt zónája az, ahová Harsnett el szeretné helyezni az ördögűzés gyakorlatát.[40] Ami valaha ünnepélyes dicsőségben zajlott a város centrumában, ekkorra a kultúra más közönséges látványosságai és szemfényvesztései közt kerül a színpadra. Valóban, Harsnett elemzése mögött a színház ízléstelenségének, marginalitásának és ürességének érzése húzódik meg, az a felfogás, miszerint minden, amit a színészek megérintenek, hamissá válik, s ez az elemzés nem csupán az ördögűzésre, de az egész katolikus egyházra vonatkozik. A démoni megszállottság különösen vonzó sarokkő egy ilyen analízis számára – nem csupán színpadi intenzitása miatt, hanem mert a színház a maga legigazabb természete szerint szoros kapcsolatban áll a megszállottsággal. Harsnettnek nem kellett azt hinnie, hogy Dionüszosz kultusza, amelyből a görög dráma kialakult, a megszállottság kultusza lett volna; még korának közönséges és mindennapi színháza is láthatóan a színész hanggá, akcióvá és más arccá történő átalakulásán alapult.

Shakespeare, jellegzetes elvtelenségével és művészi öntudatosságával, már első ismert darabjában, a *Tévedések vígjátéká*ban (1590.) eljátszott a színház, az illúzió és a hamis megszállottság kapcsolatával. A sógornője által megszólított Syracusai Antipholus azt képzeli, hogy az ördöggel találkozik: „Távozz, Sátán! Átkozott, ne kísérts!" (IV. iii. 46.). Ephesusi Antipholus felesége, Adriana, férje bizonyosságától és viselkedésétől megrémülve azt képzeli, hogy azt az ördög szállta meg, erre kötelességtudóan ördögűzőt hív: „Te varázsló vagy, jó Csipkedi doktor, / Kérlek, hozd vissza újra ép eszét" (IV. iv. 45–46.). Csipkedi megkezdi az ünnepélyes rítust:

[37] Uo. 78.

[38] Uo. 114–115.

[39] Uo. 149.

[40] Harsnett természetesen nem volt egyedül. – Ld. pl. JOHN GEE: „A jezsuitáknak vannak színészeik; vagy maguk azok, az efféle ügyeskedésre; nem látom okát, miért ne állítanának fel maguknak egy társulatot, mely biztosan meghaladja a The Fortune-t, a Red-Bullt, a Cockpitot és a Globe-ot". = New Shreds of the Old Snare. London, 1624. – Köszönettel tartozom Steven Mullaney-nek a fenti utalásért csakúgy, mint a közszínház fizikális marginalitásának jelentőségéről szóló erőteljes megjegyzéseiért.

Felhívlak, Sátán, ki megszálltad őt,
Hogy szent imámnak engedd át e lelket
És szállj alá a sötétség honába:
Az Ég minden szentjére kényszerítlek.
(IV. iv. 52–55.)

Csakhogy a gyalázott férj egy pofonnal félbeszakítja: „Hibbant vajákos, csend! Nem vagyok őrült." Az ördögűző számára az ilyen tagadás csak megerősíti a gonosz szellem jelenlétét: „Erős benne az ördög" (IV. iv. 105.). A szín végén Antipholust elhurcolják: „Kössük meg és rakjuk sötétre".

A démoni megszállottság téves feltételezése a *Tévedések vígjátéká*ban nem tévedés eredménye; annak esete, amit Shakespeare egyik forrása „feltételezésnek" (suppose) hív; kísérlet arra, hogy értelmet adjunk egy bizarr cselekvéssornak, amelyet a komédia csavart labdaszerű egybeesései hoznak létre. Az ördögűzés egyfajta szalmaszál, melybe az emberek akkor kapaszkodhatnak, mikor úgy tűnik, hogy a világ megőrült. A mintegy tíz évvel későbbi *Vízkereszt*ben Shakespeare még mindig komikusan, bár elkomorulva szemléli az ördögűzést. A megszállottság már nem elhibázott „feltételezés" (suppose), hanem csalás, rosszindulatú-praktikus tréfa, Malvolio kárára. „Imádkozz, hogy menjen le róla a rontás" (III. iv. 102.) – zsolozsmázik jámboran Mária, látva a csokros térdszalagos, vágyódva őt bámuló balekot, majd mikor az hallótávolságon kívülre kerül, Fábián nevetni kezd: „Ha én ezt színpadon látom, azt mondom rá, hogy ostoba kitalálás" (III. iv. 128–129.).[41] A színházi öntudatosság fokozódik, mikor a Bohócot bevonják, hogy egy álördögűzést vezessen: „Bár én volnék az első, aki ezt teszi ilyen lebernyegben" (IV. ii. 5–6.), – jegyzi meg szentenciózusan, mikor megmutatja, hogy öltözéke nem mást takar, mint Topázt, a lelkészt. Ha a gúny bírt valamiféle különleges referenciával a darab eredeti közönségére nézve, akkor az a puritán Darrellre utalt, akiről akkoriban bizonyosodott be a nottinghami William Sommers ördögűzése ügyében tanúsított színlelése. Az adott helyzetben a szín azt sugallaná, hogy az önelégült rajongó helyzete ellenkezőjére fordul. „Kedves Topáz úr" – védekezik Malvolio – „A világért se hidd, / hogy meghibbantam, ők zártak ebbe a szörnyű sötétségbe." „Pfuj, ronda sátán! – vág vissza a Bohóc –, legtisztességesebb neveden szólítalak; én tudniillik azok közé a gyöngéd lelkek közé tartozom, akik még az ördöggel is ildomosan bánnak" (IV. ii. 29–34.).

1600-ra tehát Shakespeare tisztán mint csalást jelölte ki a megszállottságot és az ördögűzést – olyannyira, hogy néhány évvel később, a *Minden jó, ha vége jó*ban az „ördögűző" kifejezést alkalmilag az 'illuzórikus' szinonímájaként használta: „Nem varázsló (az eredetiben 'exorcist', ördögűző – *A ford.*) / Csalja meg szemem igaz hivatását?" – kiált a francia király, mikor megjelenik előtte a halottnak

[41] Ez a nézet epigráfiája lehetne Harsnett mindkét könyvének; annak a percepciónak a gyökere, melyből Harsnett retorikájának java táplálkozik.

hitt Heléna: „Valóság ez?" (V. iii. 298–300.). Amikor 1603-ban Harsnett az ördögűzést a színház felé korbácsolta, Shakespeare már üdvözlésre készen várta a Globe bejáratánál.

Ezen üdvözlés furcsának tűnhet, ismerve Harsnett „antiteátrális előítéletének" kedvelt kifejeződéseit; ám ténylegesen a *Declaration of Egregious Popish Impostures*ben nincs semmi, amiből szükségképpen a színházzal mint professzionális intézménnyel szembeni ellenségeskedésre következtethetnénk. Darrell, és nem Harsnett volt az, aki engesztelhetetlen fenyegetést jelentett a színház számára; hiszen ahol az anglikán polémista a démoniban látta a színházat, ott a puritán a démonit látta a színházban: „Az ördög – írja Stephen Gosson – a darabok hatékony alapja".[42] Harsnett munkája a színház azon formáját támadja, mely úgy tesz, mintha nem szórakoztatna, hanem józan realitás volna; ennélfogva az ő polémiája gyakorlatilag a hivatalosan üzletiesnek szánt színház létezésén múlik, amely nyíltan elkülönül – éppen önként elismert fikcionalitásánál fogva – a közösségi élet más formáitól és ceremóniáitól. Ahol nem tettetik az igazságot, ott nincs is *imposztúra:* ez az érvelés engedi meg, hogy még az olyan ontologikusan aggódó figura, mint Sir Philip Sidney, megvédje a költészetet: „Mármost a költő semmit nem állít, ezért sosem hazudik".[43] Ebben a szellemben védekezik játékosan Puck a *Szentiváréji álom*ban:

> Ha mi árnyak nem tetszettünk,
> Gondoljátok, s mentve tettünk:
> Hogy az álom meglepett,
> S tükrözé e képeket.
> E csekély, meddő mesét,
> Mely csak álom, semmiség
> (V. i. 409–414.)

Az illúzió hasonlóképpen nyílt elismerésével képes Shakespeare megnyitni a színházat Harsnett polémiája számára. Valóban, mintha a lendület magát Harsnettet is továbbvitte volna a színházba a csalás heves üldözésében: Shakespeare a *Lear király*ban nem csak az ördögűzést viszi színre, hanem Harsnettet magát is az ördögűzés*ről:*

> Szegény Tamást öt
> Rossz szellem szállotta meg egyszerre: a bujaságé, Obidicut;
> Hobbididance, a némaság fejedelme; Muhu, a tolvajságé;

[42] STEPHEN GOSSON: Plays Confuted in Five Actions. London, kb. 1582. – Idézi E. K. CHAMBERS: The Elizabethan Stage. Oxford, 1923. 215.

[43] PHILIP SIDNEY: The Defense of Poesie. (1583.) = Literary Criticism: Plato to Dryden. Ed. *Allan H. Gilbert.* Detroit, 1962. 439.

> Modo, a gyilkosságé; s Flibbertigibbet, az arcfintorogtatásé és mekegésé, mely azóta a szobalányokba és komornákba költözött.[44] (IV. i. 57–62.)

Akik a közönség soraiból olvasták Harsnett könyvét, vagy hallottak a hírhedt buckinghamshire-i ördögűzésekről, azok Edgar soraiban különös, vicces allúziót ismerhettek fel, mely a szobalányokra, Sara és Friswood Williamsre és a komornára, Ann Smithre, Edmunds atya „ördögi színházának" legfőbb színészeire utalt. Az anakronizmus humora itt hasonló a Bolond korábbi kiszólásához: „E jóslatot Merlin fogja tenni, mert én kora előtt élek" (III. iii. 95–96.); mindkettő a szemtelen öntudatosság kirobbanása, mely nem átallja szándékosan megsérteni a történeti helyzetet a célból, hogy emlékeztesse a hallgatóságot a darab nyilvánvaló kettőségére: egyidejű távolságtartására, valamint kortársmivoltára.

A *Declaration of Egregious Popish Impostures* Shakespeare-t nem csak szokatlan anakronizmusokkal látja el, hanem Edgar színpadi álruhájának modelljével is. Hiszen a drámaíró nem a démonológia *hitelességét* találja meg Harsnettnél (ez a szokványos indoka annak, hogy a szerző egy bizonyos forráshoz folyamodik, mint például katonai vagy jogi kézikönyvhöz), hanem inkább a színházi szerep hiteltelenségét. Shakespeare Edgar számára egy dokumentált csalást sajátít ki, valamint annak a hatásos gyűjteményét, amit a *Declaration* „durva, jelentés nélküli nevek"-ként[45] említ, amelyeket az egzotikus hangzásért találtak ki, illetve, hogy beengedjék a hamisság gyenge, de mindent átható szagát.

Sidney *Arcadiájá*ban, amely a Gloster-mellékszál alapjául szolgált, a jó fiút félrevezetett apja megpróbálja megölni, ez elől menekülve lesz katonává egy másik országban, ahol gyorsan rangra tesz szert. Shakespeare nem csupán Edgar apja kegyéből történő kihullása mellett tart ki, hanem marginalizálja is: Edgar a megszállott Szegény Tamássá válik, kiközösítetté, akinek nincs lehetősége arra, hogy a közösségbe visszavezető utat meglelje. „A szomszédaim – írja John Bunyan az 1660-as években – meghökkentek az én nagy áttérésemtől a tékozló profán életből a valamennyire morális életbe; s igazuk is volt, mert hiszen ez az én megtérésem épp olyan nagy volt, mint a Szegény Tamásé, aki épp higgadt emberré válik."[46] Természetesen Edgar csupán tetteti Bolond Tamásságát, ezért visszatérhet a közösséghez, amikor az számára biztonságos; ám Harsnett érvelésének ereje

[44] E sorok a Kvartóban szerepelnek, de a Folióból kimaradtak. A bonyolultabb textuális történethez ld. MICHAEL J. WARREN: Quarto and Folio King Lear, and the interpretation of Albany and Edgar. = Shakespeare: Pattern of Excelling Nature. Eds. *David Bevington–Jay L. Italio.* Newark, Del. 1978. 95–107.; STEVEN URKOWITZ: Shakespeare 's Revision of „King Lear". Princeton, 1980.; GARY TAYLOR: The war in King Lear. Shakespeare Survey 1980. 33. 27–34. – Feltehetőleg mire a Folió is megjelent, a Harsnettre való utalás poénja elveszett, és e sorokat kihagyták.

[45] HARSNETT, Declaration, 46.

[46] JOHN BUNYAN: Grace Abounding to the Chief of Sinners. Ed. *Roger Sharrock.* Oxford, 1966. 15.

abban áll, hogy a tettetett megszállottságot még marginálisabbá és még kétségbeesettebbé teszi, mint az igazit.

Valóban, Edgar kétségbeesett elszántsága szoros kapcsolatban áll a „hamisítás" hangsúlyozásával, melyet már az őrült és tönkretett Lear jelenlétében megtapasztalt, és most, az általam imént idézett sorokban még intenzívebben érez megvakított és tönkretett apja jelenlétében. Küzd a vággyal, hogy abbahagyja a játékot, vagy ahogy mondja, küzd az érzéssel, melyet „Nem titkolhat(om) tovább" (IV. i. 51.). Hogy miért nem leplezi le egyszerűen magát Glosterként e ponton – egyáltalán nem világos. „És mégis kell" – ez minden, amit rejtőzködésének folytatásáról mond, majd az ördögök katalógusát recitálja, és elvezeti kétségbeesett apját a doveri szirthez.[47]

A következő epizódban (Gloster öngyilkossági kísérlete) a darab még tovább építkezik a hamis ördögűzésre. „Jó *decorum* egy komédiában – írja Harsnett –, ha üres neveket adnak dolgoknak, és különös szörnyekről mesélnek ott, ahol semmi sincs";[48] a „csodagyáros" Edmunds atya és ördögűző társai ugyanígy manipulálják befolyásolható balekjeiket: „A papok gyakran adnak hírt arról, hogy pácienseik hallják a szörnyű alakokat, a példázatokat és formákat, azt, ahogy az ördög távozik ama megszállt testekből...: és ezt oly komoly arccal, patetikus kifejezésekkel és hozzáillő mozdulatokkal mesélik, hogy az mély benyomást hagy az elmében, és képzeteket kelt színészeikben."[49] Így a színházi szuggesztió erejével, a papok tevékenységétől megigézett, nyugtalan szubjektumok kezdik azt hinni, hogy ők is szemtanúi az ördög groteszk formában történő távozásának saját testükből, mire föl a papok tekintetüket az égre vetik, és hálát adnak a Szent Szűznek. Hasonló módon hiteti el Edgar Glosterrel, hogy egy magas szirten áll, s azután, hogy hiszékeny atyja előreveti magát, Edgar szerepet vált, és szemtanúnak tetteti magát, aki látta a démont távozni az öregembertől:

> Hogy itt lenn álltam, szemei
> Olynak látszottak, mint két teli hold: / Ezer orra volt,
> s hoporcsos szarvai, / Mik a háborgó tengerként mozogtak.
> Az rossz szellem volt. És azért, szerencsés / Apó,
> hidd meg: a legfőbb istenek / Tartottak meg,
> kik abban helyeznek / Dicsőséget, mi embernek lehetetlen.
> (IV. vi. 69–74.)

Edgar megpróbál Glosterben félelmetes és csodaszerű élményt teremteni, olyan intenzívet, hogy összezúzza öngyilkos kétségbeesését, és visszaállítsa az

[47] Edgar későbbi magyarázata – miszerint félt, hogy apja nem bírja ki a találkozás sokkját –, mint számos más magyarázat a Lear királyban, túl kevés, túl késői/ei. Erről a jellemző elkésettségről, mint a darab nagyságának egyik elementumáról. – Ld. STEPHEN BOOTH: „King Lear", „Macbeth", Indefinition, and Tragedy. New Haven, 1983.

[48] HARSNETT, Declaration, 142.

[49] Uo. 142–143.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

istenek jóindulatába vetett hitét: „Életed csoda" – mondja apjának.[50] Shakespeare számára csakúgy, mint Harsnett szerint az efféle csodagyártás a kifejezetten színpadi manipulációk terméke; a doveri szín egyszerre a vallási és a színházi illúziókból kijózanító analízis. Egy tökéletesen sík vidéken járva Edgar azt teszi Glosterrel, amit a színház általában a közönséggel tesz: meggyőzi apját, hogy érzékei bizonyosságát hagyja figyelmen kívül – „úgy tetszik, ez sík föld" –, és hogy elfogadja azt, ami érezhetően fikció: „Borzasztó meredek". Ám az előadás közönsége természetesen sosem fogadja el abszolúte az efféle fikciót: élvezzük, hogy arcátlanul hazudnak nekünk, a gyönyör kedvéért üdvözöljük azt, amiről tudjuk, hogy nem igaz; ám azt az egyszerű beleegyezésünket megtagadjuk a színháztól, amellyel a mindennapok realitását elismerjük. Ezt a megtagadást pedig el is játsszuk, amikor a színpadra állítástól függően vagy nem vagyunk hajlandók elhinni, hogy Gloster a doveri part feletti sziklán áll, vagy realizáljuk, hogy amit mi a színházi megjelenítés konvenciói szerint szirtnek véltünk, az valójában sík tér.

Ennélfogva akkor, amikor Shakespeare bemutatja, hogy az ördögűzés és a színház összetart, akkor ennek közepette visszatérünk ahhoz a különbséghez, amely lehetővé teszi, hogy a *Lear király* kényelmesen kölcsönözzön Harsnettől: a színház inkább bűnrészességet, semmint hitet csal ki belőlünk. A démoni megszállottság mint színházi csalás felelősségteljesen jelölődik ki a közönség számára, mint ami a gyanútlanokat behúzza a csőbe; az olyan szörnyek, mint az ezer orrú gonosz lélek – olyan illúziók, amelyekkel a legkönnyebben öregeket, vakokat és kétségbeesett embereket lehet rászedni; a gonosz nem a démonok titokzatos másvilágáról jön, hanem az evilágból: az udvari és családi intrikák világából. A *Lear király*ban nincsenek szellemek, mint a *III. Richárd*ban, a *Julius Caesar*ban vagy a *Hamlet*ben, nincsenek boszorkányok, mint a *Macbeth*ben, nincsen távozó démonok titokzatos muzsikája, mint az *Antonius és Kleopátrá*ban.

A *Lear király*ban a rítusoknak és hiedelmeknek egy már nem hatékony, ekkorra *kiüresedett* felfogása kísért. A szereplők újra és újra könyörögnek pogány isteneikhez, ám azok néma csendben maradnak.[51] Semmi sem válaszol nemcsak az emberi kérdésekre, de az emberi hangokra sem; semmi nem nő a szívekben, csupán emberi vágyak; semmi sem inspirál tiszteletet vagy terrort, csupán az emberi szenvedés és az emberi romlottság. Az istenekhez szóló összes invokáció ellenére teljesen világos, hogy a *Lear király*ban nincsenek ördögök.

Edgar nem megszállottabb, mint közülünk a legépelméjűbb, és magunk is láthatjuk, hogy nem állt Gloster mellett semmiféle démon. Hasonlóképp Lear őrült-

[50] „Hamis csodák" véghezviteléről – a célból, hogy félelmet és csodálkozást keltsenek – ld. különösen HARSNETT, Discovery. „Epistle to the Reader".

[51] Szavak, jelek és gesztusok, amelyek a valóságfeletti általi megérintettséget állítják – az abszolút jóval és abszolút gonosszal –, üresként lepleződtek le: okos és a balekokat becsapó manipulátorok illúzióiként.

sége sem természetfeletti eredetű: mint Harsnettnél, a *hysterica passió*hoz kapcsolódik – az elemeknek és az extrém kínnak történő kiszolgáltatottság okán, és a gyógyulást sem ördögűző, hanem orvos hozhatja. Receptje sem vallási rítusokat (mint a katolicizmusban), sem böjtölést vagy imát (mint a puritanizmusban) nem foglal magába – csupán megnyugtató alvást:

> Természetes dajkának, a nyugalom,
> Mit nélkülöz. De van bőven ható
> Füvünk azt visszahozni, s erejök
> Képes bezárni a bánat szemét.
> (IV. iv. 12–15)/52./

A *Lear király* viszonya Harsnett könyvéhez tehát lényegében ismétléses, olyan ismétlés, amely egy mélyebb és ki nem mondott intézményes cserét jelez. A hivatalos egyház leszereli a nem kívánatos és veszélyes karizma hatalmi mechanizmusait, és átengedi ezeket a színészeknek, cserébe a színészek megerősítik azt a vádat, hogy ezen mechanizmusok színháziak, és ennélfogva illuzórikusak. Az Erzsébet- és a Jakab-kori színházak anyagi struktúrája csak növelte ezt a megerősítést, hiszen a középkori drámától eltérően, amely teljesebben integrálódhatott a társadalomba, Shakespeare drámája gondosan körülhatárolt színjáték-tereken foglalt helyet. A *Lear király* eszerint kettős megerősítést kínál Harsnett érveinek: a darabban Edgar megszállottsága tisztán fikcióként jelölődik ki, míg a darabot magát is a fikcionalitás intézményes jegyei kötik: a játéktér fából készült falai, a belépti díj, a szerepeket játszó ismert színészek, a taps, az előadásokat követő táncok.

A hivatalos álláspont színházi megerősítése se nem felszínes, se nem bizonytalan. Mégis azt állítom, hogy Harsnett érvei elidegenítődtek önmaguktól, mihelyt a shakespeare-i színpadra léptek. Ez az elidegenítődés egy jóval általánosabb megfigyelés kontextusába helyezhető: minél közelebb van Shakespeare forrásához, minél hűségesebben reprodukálja azt a színpadon, annál pusztítóbban és döntőbben alakítja át azt. Kezdetnek vegyünk egy apró példát, melyet Shakespeare Harsnettől kölcsönöz, egy szokatlan melléknevet – „corky" –, azaz: erőtlen, száraz, hervadt. Ez a szó a *Declaration*ben egy gúnyos magyarázat során bukkan fel: vajon miért van az, hogy a kanonikusok kinyilatkoztatása ellenére, miszerint csak idős nőket lehet exorcizálni, Edmunds atya és csapata különös előszeretettel hódolt fiatal nők székhez kötözésének és ördögűzésének. További szemléletes szexuális célozgatások után Harsnett felhívja a figyelmet arra, hogy a démoni elvárásoknak megfelelő színházi szerep „bizonyosfajta viselkedést, mozdulatokat, kicsavarodásokat, vonaglásokat, összeeséseket és vad szenvedélyeket [követel meg] ... nem tettetve, hanem hajlékony inakkal... Márpedig (tartok tőle) nehéz dolog volna a ravasz Ördögűzőknek betanítaniuk az öreg, aszott (corky) nőket vonaglani, elesni, meggörbedni, és elragadóan ugrabugrálni".[53]

[53] HARSNETT, Declaration, 23.

Szóval Shakespeare szeme megakadt a „corkie" szón, és az idős Gloster kapcsán reprodukálta is. De ami Harsnett tipikusan durván komikus stílusában cikornya volt, az itt a borzalom eszközévé válik egy majdhogynem elviselhetetlen jelenetben, a kínvallatás jelenetében, amely azzal a paranccsal indul, amelyet Cornwall szolgájának ad, hogy fogják a fogoly Glostert, és „meg kell kötözni száraz (corky) karját" (III. vii. 29.). A durva humor jele továbbra is jelen van a szóban, de a kínvallató jellemében van jelen.

Az ismétlődés mint átértékelődés eme egyszavas példája a legkisebb léptékben érzékelteti, hogy mi is történik Harsnett művével a *Lear király* során. A *Declaration* érvei lojálisan megismétlődnek, csakhogy furcsán megosztott formában. A szkepticizmus hangja Cornwallba, Gonerilbe és mindőjük felett Edmundba asszimilálódott, akinek „természete" („naturalism") az ifjabb és illegitim fiú képében került bemutatásra, akinek eltökélt szándéka idősebb, legitim testvérének eltávolítása, és végül apja elpusztítása. A csalárd megszállottság és exorció a legitim Edgarnak adatik, aki kénytelen más alakot ölteni a direkt ellene irányuló, rémálomszerű üldözés miatt. Edgar Szegény Tamás szerepét veszi föl – nem a rászedés romlott szándékától, hanem a túlélés üdvös vágyától hajtva. Modu, Mahu és a többiek hamisítványok, pontosan úgy, ahogy Harsnett azoknak mondta őket, de itt az életben maradás bocsánatos bűnét testesítik meg. Még a „bocsánatos bűn" is túl erős: inkább ügyes invenciók, amelyek a tisztességes és igazságtalanul üldözött embert képessé teszik a túlélésre. Ugyanígy, nem áll Glosterrel a sziklán semmiféle groteszk szörny – nincs is ott semmiféle szikla –, hanem az állatként űzött Edgar maga, aki kétségbeesetten próbálja menteni apját az öngyilkos kétségbeesésből.

A fentiek valamennyien különös és nyugtalanító hasonlóságot mutatnak a jezsuiták angliai helyzetével – amennyiben nem hivatalos perspektívából nézzük a dolgot. A hasonlatosság nem oldja fel magát szükségszerűen allegóriába, melyben a katolicizmus az üldözött, legitim idősebb testvér képében revelálódna, aki kénytelen magát színházi illúziókkal védeni szkeptikus, fattyú testvére – a protestantizmus – hideg üldözésével szemben. Mégis megvan az ortodox álláspont efféle radikális aláaknázásának a lehetősége, és nem csupán a saját, történeti távolságunk hűvös fényében. 1610-ben egy utazó színtársulat Yorkshire-ben felvette repertoárjába a *Lear királyt* és a *Periclest*, amelyen egy „Szent Kristóf-játékot" is szerepeltet, s ennek előadása felhívta magára a Star Chamber figyelmét. A darabot egy rekuzáns házaspár, Sir John és Lady Julyan Yorke majorsági házában adták elő, és a színészeket és magát a rendezőt, Sir Richard Cholmeleyt, puritán szomszédjuk, Sir Posthumus Hoby 'rekuzanciáért' (felségsértésért és szentségtörésért – *A ford.*) feljelentette.[54] Nehéz ellenállni a következtetésnek, hogy valaki a Stuart-korabeli Yorkshire-ben azt hihette, hogy annak ellenére, hogy a *Lear király* látszólag a csalárd megszállottságot állítja színre, a mű nem volt ellenséges az üldözött katolikusok helyzetével, sőt, furcsa módon rokon-

[54] A yorkshire-i előadásról ld. MURPHY, i. m. 93–118.

szenvezett velük. Annyit legalábbis állíthatunk, hogy a szimpátia árama elég ahhoz, hogy aláaknázza Harsnett *Declaration*jének szándékolt célját: a hivatalos értékek központi rendszeréhez való fokozott hűséget. Shakespeare ama felismerése, hogy a démoni megszállottság színházi imposztúra, nem tisztázást eredményez (annak az embernek a tisztánlátó önelégültségét, aki nem hajlandó balekká válni), hanem egy mélyebb bizonytalanságot, a révbe jutás elvesztéséét a gonosszsal szemben.

„Azután boncoljátok fel Regant – őrjöng Lear –, nézzétek meg, mi forog a szíve körül. A természetben van-e az ok, mely szíveiket ily keménnyé teszi" (III. vi. 74–76.). Tudjuk, hogy nem természetfölötti okról van szó; a gonosz hangjai a darabban – „Természet, istenem vagy: hódolok törvényednek"; „Mi szükség egy?"; „Meg kell kötözni száraz karjait" – a nem megszállottaktól erednek. Számít-e valamit, hogy tudjuk ezt? Megkönnyíti vajon a megértést az, hogy a gonosz a szereplőket nem démoni közvetítői által szállta meg, hanem Lear maga bocsátotta el őket a család és az állam struktúrájából?

Edgar tettetett démoni megszállottsága – ironikus kontrasztként – egyfajta hitszónoklattani változat; az ördög kényszeríti az önbüntetés tetteire, a mérhetetlen szegénység kétségbeesett mazochizmusára, de a bűn tetteire nem. Épp ellenkezőleg, mint ahogyan a démonikusok Harsnett megvető beszámolójában, akik a misét és a katoikus egyházat dicsőítik, Szegény Tamás fennkölten morális előadást tart:

> őrizkedjél a gonosz lélektől. Engedelmeskedjél szüleidnek;
> tartsd meg szavadat; ne esküdjél; ne vétkezzél más ember
> hitvesével. Ne add át édes szívedet a büszke pompázásnak.
> Tamás fázik.
> (III. iv. 78–81.)

Segít-e vajon az, ha tudjuk, hogy Edgar csupán megjátssza e kis szentbeszédet?

A szereplők összes arra irányuló kísérlete, hogy a transzcendens erők invokálásával megmagyarázzák vagy megkönnyítsék szenvedéseiket, meghiúsul. Glostertnek „az utóbbi nap- s holdfogyatkozások" (I. ii. 100.) befolyásába vetett hite lényegében szertefoszlik, habár a hitvány Edmund lesz az oka. Lear állandó, istenekhez szóló könyörgése –

> Ó, egek!
> ha kedves / Nektek a vén, szelíd uralmatoknak
> Az engedelmesség, ha magatok is / Vének vagytok,
> vegyétek át ügyem, / Közelgjetek s fogjátok pártomat!
> (II. iv. 187–190.)

– mindvégig válasz nélküli marad. A vihar a darab számos szereplője számára több, mint természeti jelenség, és főleg Lear az, aki kétségbeesetten próbál valami *értelmet* adni neki (lányai hálátlanságának szimbóluma; a gonoszság bünte-

tése; az istenektől jövő, küszöbön álló egyetemes ítélet jele) – de a mennydörgés nem áll szóba vele. Mikor Alban „Sátán(nak)" és „ördög(nek)" nevezi Gonerilt (IV. ii. 59., 66.), tudjuk, hogy nem természetfeletti létezővel azonosítja, hiszen az ebben a darabban lehetetlen (mármint a pokol lakóinak betörése az emberi világba), éppúgy, ahogyan azt is tudjuk: Alban imája az „istenek látható kezéhez", hogy miért is „Nem sújt le rögtön, megtorolni e rút / Bántalmakat" (IV. ii. 46–47.), megválaszolatlan marad.

A *Lear király*ban – amint azt Harsnett a katolikus egyházról mondja – „sem isten, sem angyal, sem ördög nem kezdhet beszédbe."[55] Harsnett számára ez a csend előrejelzi a hazugságok alóli felszabadulást, vagy ahogy utolsó szentenciájában fogalmaz, megtanultunk „vonakodni ezen alávaló imposztúráktól, hogy visszatérjünk az igazsághoz".[56] Ám Shakespeare-nél a csend a darab zárlatának kietlenségébe vezet:

> Egy tükröt adjatok; ha
> Lapját lélegzetétől köd borítja,
> ő, úgy még él.
> (V. iii. 260–262.)

E sorok hangot adnak annak a reménynek, amelyet a közönség újra meg újra tantaluszi kínok között dédelgetett: hogy Cordelia nem hal meg, hogy a darab olyan reveláció felé épül tovább, amely elég erős ahhoz, hogy igazolja Lear szörnyű szenvedését, hogy csupán annak vagyunk a kellős közepén, amit az olaszok *tragedia di fin lieto*nak hívtak, azaz olyan darabban, amelyben a gazemberek felveszik a tragikus büntetést, míg a jó csodásan helyreáll.[57] Shakespeare tényleg ezt a műfaji konvenciót idézi fel, csak azért, hogy azután kitartson a megdöbbentő zárlat mellett. Cordelia „Holt, mint a föld."

Lear azon első próbálkozásának nyomán, hogy az élet bármi jelét lássa Cordélián, Kent megkérdezi: „Ez az ígért vég tehát?" Edgar visszhangozza: „A végítélet?" Míg Alban: „Roskadj össze, szűnj meg!" Önmagában Kent kérdése furcsán irodalmias minőséggel bír, mintha megjegyzést tenne a darab végére: vagy azon csodálkozna, hogy miféle vég ez, vagy pedig implicit módon tiltakozna az események katasztrofális fordulata ellen. Edgar válasza azt sugallja, hogy a „vég" a világ vége lenne, az utolsó ítélet, amelyet itt nem „ígéretként", (a bűnösök bűnhődnek, a jók elnyerik jutalmukat), hanem „borzalomként" tapasztalnak meg. De Kenthez hasonlóan Edgar sem hisz a szemének: kérdése azt sugallja, hogy talán nem a végnek magának vált tanújává, csupán egy lehetséges „képének" (image), míg Alban enigmatikus „Roskadj össze, szűnj meg!"-je még e jelentésteli képet is

[55] HARSNETT, Declaration, 23.

[56] Uo. 171.

[57] Az érzékeink nyilvánvalóságával szembeni kiábrándulás vágyáért a színháznak tartozunk hálával. Harsnett ezt járta körül, hogyan lehetséges az efféle hála.

kiüresíti. A színházi eszközök, amelyek ebből a pillanatból afféle „hamis csodát" állíthatnának színpadra, megtagadtattak; nem lesz semmiféle imposztúra, a természetfeletti semmiféle színpadi kinyilatkoztatása.

A megváltó reménynek ezt a szánalmas kiüresedését ismétli meg Lear a következő soraiban:

> Mozdúl a toll, még él! Ha úgy van, e csere
> Megvált minden bút, melyet valaha
> Éreztem életemben.
>
> (V. iii. 264–266.)

Az őrült király látványától mélyen megindult névtelen nemesember korábban megjegyezte: „Még van egy lányod, / Az majd megváltja a természetet / A közátoktól, mit két lányod hozott rá" (IV. vi. 202–204.). Most Lear szavaiban az egyetemes megváltás eme víziója Cordelia révén pillantható meg újból, amelyet felerősít a király saját, tudatos hite e megváltásban. Hogy mit jelentene Lear bánatának „megváltása"? Azt, hogy visszaveszik attól a káosztól és brutális értelmetlenségtől, amelyet most jelenteni látszik, hogy a király olyan nagy ajándékot kap jutalmul, amely ellensúlyozza egész hosszú élete keserves végösszegét, hogy fájdalma úgy értelmeződik újra, mint szükségszerű felkészülés – megfizetve az árat – a tökéletes boldogságra. A színházban az efféle újraértelmezés a cselekmény látványos fordulataként ábrázolódna: meglepő lelepleződésként, a szerencse hirtelen fordulataként, feltámadásként –, és e dramatizált megváltás, bármennyire szekularizált is, úgyszólván változatlanul felidézi a keresztény hívők által századokon át buzgón áhított beteljesülést. Ezen beteljesülés újra és újra tényleg meg is jelent a középkori misztériumjátékokban, melyek a nézők számára Krisztus feltámadásának kézzelfogható bizonyítékát szolgáltatták.[58] Annak ellenére, hogy Shakespeare darabja a kereszténység ideje előtt játszódik, Lear erős vágya a hasonló bizonyosságtételre – „Mozdúl a toll, még él!" – éppen ezt a színházi és vallási tradíciót idézi föl, csak azért, hogy azután – C. L. Barber éles kifejezésével – mint „posztkeresztény" lepleződjék le.[59] *Ha úgy van:* Lear bánatára nincs gyógyír, semmi sem képes örömmé alakítani; mégis, a lehetetlen megváltás elveszett reménye kitart, bár intézményes és doktriner jelentése elapadt, üres és hiábavaló, s elszakadt még a színházi megvalósulástól is, mégis kiirthatatlan – akár az ördögűzés álma.

A *Lear király* zárlata valójában beismeri, hogy ez az álom valóra válthatatlan, de ennek a beismerésnek nem szabad elfednie a tényt, hogy maga a darab létrehozza

[58] O. B. HARDISON, JR.: Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. Baltimore, 1965. különösen: 220–252.

[59] C. L. BARBER: The family in Shakespeare's development: tragedy and sacredness. = Representing Shakespeare: New Psychoanalitic Essays. Ed. *Murray M. Schwartz–Coppelia Kahn.* Baltimore, 1980. 196.

az álom efféle valóra váltását célzó erős vágyat. Azaz Shakespeare nem egyszerűen örököl egy antropológiai adottságot, hanem abban a pillanatban, amikor a hivatalos vallási és világi intézmények – sajátos okokból – megtagadták azt a rítust, amelyet valaha ápoltak, Shakespeare színháza lépett fel e funkció kisajátítására. A színpadon a rítust hatékonyan fojtják el a már vizsgált módokon, de Shakespeare színházi élményként fokozza is az ördögűzés vágyát, és amikor demisztifikálja a gyakorlatot, érdekeit tekintve ez nem azonos a Harsnettével.

Harsnett üdítő dühvel száll vitába a katolikus egyház hazug ügynökeivel, és az igaz, bevett angol egyház iránti lojális hűségre buzdít. Ennek az igaz egyháznak a képviselőjeként ír, és ezt az intézményes identitást megerősíti a szöveghez mellékelt vallomásokra adott világi intézményi imprimatúra. A vallási és világi apparátus összefogással munkálkodik azon, hogy lemeztelenítse az imposztúrát és felfedje a rejtett valóságot, amely – mint Harsnett mondja – színház. Shakespeare darabja kötelességtudóan megismétli ezen leleplezést: mikor Lear azt hiszi, hogy Szegény Tamásban, „a lényt magát", a „föl nem szerelt embert" találta meg – valójában egy színházi szerepet játszó embert talált. Viszont ha a téves vallás: színház, és ha az igaz és hamis vallás közti különbség a színház jelenléte, vajon mi történik akkor, ha ezt a különbséget színházban játsszák el?

Az történik, amint már kezdtük is látni, hogy a hivatalos álláspont *kiüresedik*, még akkor is, ha lojálisan megerősítést kap. E „kiüresedés" Brecht, „elidegenítő-effektusával" mutat bizonyos hasonlóságot, vagy még inkább Althusser és Macherey „belső eltávolításával" (internal distantiation). Ám szerintem annak a különbségnek a leírására, amely Shakespeare művészete és azon vallási ideológia között áll fenn, amelynek hangot ad, a leggyümölcsözőbb terminus azon teologikus rendszeren belül keresendő, amelyhez Harsnett is kötődik. Mi a Törvény státusa – kérdi Hooker – Krisztus eljövetele után? Világos, hogy a Megváltó vitte véghez „a mózesi Törvény kiüresítését". De ez az eltörlés vajon azt jelentené, hogy „éppen maga az Oltár, a Pap és az Áldozat neve száműzettetne ki a világból"? Nem, válaszol Hooker, még ezen kiüresedés után is „a szavak, melyek voltak, tovább élnek; az egyetlen különbség az, hogy míg azelőtt szó szerinti volt a használatuk, most metaforikus, és számos jegyükkel elmékeztetnek arra, hogy amit szó szerint jelentettek, az a valóságban megvalósult."[60] A *Lear király*ban mind az ördögűzés, mind Harsnett ez ellen irányuló támadása a kiüresedés és az átalakuló ismétlés hasonló folyamatán megy át. Míg azelőtt szó szerinti, most irodalmi a használatuk, számos jegyükkel emlékeztetnek arra, hogy amit szó szerint jelentettek, az – egy a szentből a világiba tett drasztikus fordulattal – a színházban valósult meg.

[60] HOOKER: Laws of Ecclesiastical Polity IV. xi. 10. – Ez az igazság, mely a metaforikus diadalát hirdeti a betű szerintin, a szabadságot átruházza az egyházra, hogy bizonyos neveket és rítusokat használjon – még ha azok eltöröltettek is. – A Richard Hooker-hivatkozásért *John Coolidge*-nek tartozom köszönettel.

Edgar megszállottsága színházi előadás, pontosan a harsnetti értelemben, de nincs a színháztól megtisztított mentő intézmény, amellyel szembehelyezkedhetne; sem démoni intézmény, amelyről megmutatható volna, hogy az előadás azt szolgálja. Épp ellenkezőleg: Edgar tettetése egy olyan szabadon lebegő, fertőző gonoszra adott válasz, amely jóval borzalmasabb, mint bármi, amit Harsnett megenged. Harsnett számára a bűnösök egy romlott egyház szolgálatában álló romlott egyének; a *Lear király*ban nincsenek semmiféle egyének, sem intézmények, amelyek adekvát módon tartalmazhatnák a szabadon eresztett és végrehajtott bűnöket; a gonosz ereje a darabban nagyobb, hogysem bárhol lakhasson vagy bármelyik név mögött ott legyen. Ebben az értelemben Shakespeare színháza a Harsnett által demisztifikált démoni princípiumot szervezi újjá. Edgar megtévesztő, színpadi előadása erre a princípiumra adott válasz: az eredeti értelmükben kiszáradt, kiüresedett rítusok még mindig jobbak, mint a semmilyenek.

Shakespeare végül is nem azt ajánlja, hogy bárki is igazságként fogadja el a családd intézményt a gyógyítás álmának kedvéért – ez volna a Nagy Inkvizítor érve. A színház nagyobb dicsőségéért és profitjáért ír; azért a családd intézményért, amely sosem próbálta bebizonyítani, hogy más volna, mint csalás; olyan intézményért, amely azt hívja elő, ami nincs; amely a távollétet jelöli; amely a betű szerintit metaforikussá alakítja; amely kiüresít mindent, amit ábrázol. Miközben ezt teszi, üres, kerek teret hoz létre, amelyen belül megél. A *Lear király* nagysága abban áll, hogy megszeretteti velünk a színházat, hogy kikutatja igényeit, hogy szolgálja érdekeit, hogy saját teret biztosít számára, illetve hogy az életnek adja – úgy, hogy az generációkon át képes legyen önmagát reprodukálni. Shakespeare színháza túlélte azon intézményeket, melyeknek hódolatát kifejezte; élt, hogy kifejezze tiszteletét más, konkurens intézményeknek, melyeket látszólag bemutat, valójában kiüresít. Ez a komplex, korlátozott intézményes függetlenség; ez a marginális és tisztátalan autonomitás nem az inherens, formális önreflexióból fakad, hanem azon ideológiai mátrixból, amelyben Shakespeare színháza újra meg újra létrejött.

Vannak természetesen további, a színház szeretete mögött megbújó intézményes stratégiák is. Van egy mozzanat, s ezt inkább Ben Jonson anticipálta, mint Shakespeare, amikor is a színház maga válik üressé – az olvasás érdekében. A Charles Lamb és Coleridge által híressé vált és Bradley által megismételt érvelés értelmében a színpadiassággal le kell számolni ahhoz, hogy abszorpcióját elérhesse, és Shakespeare képzeletének fenséges erejét nem a nézőnek adja át, hanem annak, aki – mint Keats – leül, hogy újraolvassa a *Lear király*t. Ahol az olyan intézmények, mint a King's Men, úgy hitték, hogy saját szövegeiket alkotják meg, a *Lear király*-féle szövegek önnön intézményeiket hozták létre. A színház kereskedelmi esetlegessége utat mutat az irodalom filozófiai szükségszerűsége felé.

Vajon kultúránk miért teszi magáévá azt, ahogyan a *Lear király* erőteljesen bemutatja a mímelt szenvedést és a családd ördögűzést? Mert a törvényes vallatás és a gonosz kiűzése századokon át együtt fejlődött a hatalom fitogtatásával a

társadalom középpontjában. Mert már nem hiszünk az ördögöket szóra bíró és őket a megszállott testéből kihajtó mágikus ceremóniákban. Mert a színdarab visszaadja és felerősíti az ezekre a ceremóniákra irányuló vágyunkat, még ha nem hiszünk is bennük, s e ceremóniákat úgy hajtja végre, gondosan jelezve számunkra, hogy csalásról van szó, hogy folytonosan fogyaszthassuk őket. Mert – teljes bűnrészességünkkel cinkosságban – Shakespeare társulata és temérdek további színtársulat profitált abból, hogy ellátta a látványos imposztúrák iránti vágyunkat.

És persze talán azért, mert a világ Harsnettjei szívesen megszabadítanának bennünket a tévhit elnyomása alól, csak azért, hogy még biztosabb kézzel vezethessenek vissza a hivatalos államegyházba, és ez a „feloldozás" – amelyet az ördögnek pápává való mintegy újrakeresztelése is megerősít –, gyűlöletes. Tehát olyan alternatívát teszünk magunkévá, amely úgy tűnik, megerősíti a hivatalos irányvonalat, ennélfogva az értékek központi rendszerében foglal helyet – míg közben azon dolgozik, hogy minden hivatalos irányvonalat összezavarjon.[61] Shakespeare színháza kiüresíti mindannak a középpontját, amit ábrázol; és kegyetlenségében – Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Gloster, Cordelia, Lear: mind holt, mint a föld –, paradox módon létrehozza bennünk a teljességnek mindazt az érzését, amit csak a helyrehozhatatlan veszteség büntetéseként megízlelhetünk:

Ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érünk
Ily dolgot, s nem jut ily sokáig élnünk.

(Stephen Greenblatt: Shakespeare and the Exorcists. = Contemporary Literary Criticism. Eds. Robert Davis–Ronald Schleiter. New York–London, Longman 1989. 428–447.)

(Fordította: Kiss Gábor Zoltán)

[61] ROLAND BARTHES: Mythologies. Trans. *Annette Lavers.* New York, 1972. 135.

LOUIS A. MONTROSE

A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája

A reneszánszkutatásban – ahogy az anglicisztikában és az amerikanisztikában általában – újabban megélénkült az irodalmi produkció és reprodukció történeti, társadalmi és politikai feltételei és következményei iránti figyelem: úgy rekonstruálják a szövegek írását és olvasását, valamint azokat az eljárásokat, amelyekkel azokat forgalmazzák és kategorizálják, elemzik és tanítják, mint a kulturális alkotás történetileg determinált és determináló módjait. A látszólag autonóm esztétikai és tudományos problémákat úgy értelmezik újra, mint amelyek kibogozhatatlanul és bonyolult módon kapcsolódnak más diskurzusokhoz és gyakorlatokhoz – ezek a kapcsolatok konstituálják azokat a társadalmi hálókat, amelyekben az individuális szubjektumok és kollektív struktúrák kölcsönösen és folyamatosan formálódnak. Ez az általános reorientáció a keserű témája J. Hillis Miller elnöki beszédének, amelyet 1986-ban a Modern Language Association előtt tartott. E beszédben Miller némi rémülettel – és némileg túlzóan – állapította meg, hogy „az irodalomtudomány az elmúlt néhány évben váratlan és majdnem univerzális fordulatot tett: elfordult az elmélettől, amennyiben a nyelv mint olyan felé fordult, viszont ennek megfelelően a történelem, a kultúra, a társadalom, a politika, az intézmények, az osztály- és nemi feltételek, a társadalmi kontextus, a materiális alapok iránt érdeklődik."[1] E megfogalmazással Miller polarizálja a nyelvit és a társadalmit. Ugyanakkor a kulturális stúdiumok területén uralkodó tendenciák éppen ezek reciprok viszonyát és kölcsönös konstitúcióját hangsúlyozzák: azt, hogy egyrészt a társadalmit diskurzívan megalkotottként kell felfogni, másrészt a nyelvhasználat mindig és szükségszerűen dialogikus, így társadalmilag és materiálisan meghatározott és korlátozott.

Miller kategorikus oppozíciója „olvasás" és kulturális kritika, elmélet és „a történelem, a kultúra, a társadalom, a politika, az intézmények, az osztály- és nemi feltételek" között számomra nem csupán mindkét terminológiai készlet leegyszerűsítésének látszik, hanem kapcsolódási és kompatibilitási pontjaik elhallgatásának is. A dekonstruktív olvasás propozíciói és műveletei az ideológiai elemzés hatásos eszközeiként használhatóak. Nemrég Derrida maga jelentette ki, hogy – legalábbis saját műveiben és az európai kulturális politika kontextusában – mindig is azok voltak. Így ír: „a dekonstruktív olvasatokat és írásokat nem kizárólagosan... a konceptuális és szemantikai tartalommal bíró diskurzusok

[1] J. HILLIS MILLER: Presidential Address 1986. The Triumph of Theory, the Resistance to Reading and the Question of the Material Base = PMLA 1987. 102. 281–291. 283.

érdeklik... A dekonstruktív gyakorlatok ezenkívül és mindenekelőtt politikai és intézményi gyakorlatok".[2] A közismert derridai aforizma, „il n'y a pas de hors-texte", a történelem determináló szükségszerűségeitől való menekülés alátámasztására is segítségül hívható, amikor megadjuk magunkat a szöveg meghatározatlan örömeinek, azonban úgy is lehet értelmezni, mint a diskurzus ideológiai erejéhez való ragaszkodást általában, és különösen azokhoz a diskurzusokhoz, amelyek korlátozzák a diskurzus munkáját az ontológiailag elsődleges, eszenciális vagy empirikus valóságra való puszta reflektálásra.

Az instabil, különféle módon kapcsolódó és ütköző diskurzusok sokaságának, amelyekről azt állíthatjuk, hogy benépesítik a posztstrukturalista elmélet mezejét, közös vonásuk, hogy problémává teszik azon eljárásokat, amelyek révén a jelentés kitermelődik és megalapozódik, valamint az, hogy kiemelt (noha természetesen szükségszerűen korlátozott) módon reflektálnak saját előfeltételeikre és korlátaikra, módszereikre és motivációikra. Miller „az elméletet" teljesen azonosítja a dekonstrukció domesztikálódott, politikailag kizsigerelt változataival, amelyet etikailag és episztemológiailag részesít előnyben azzal szemben, amit „ideológiaként" bélyegez meg: ez olyan szenvedélyes és tévelygő helyzet volna, amelyen szerinte osztoznak „a dekonstrukció kritikusai és ellenségei az úgynevezett bal és az úgynevezett jobb oldalon" egyaránt (289.). Noha ez a polemikus kijelentés válogatás nélkül – bár nem minden célzatosságot nélkülözve – csomózza össze a szociopolitikai és történeti kritika különféle módjait a tudományos élet intellektuálisan és politikailag reakciós erőivel, ezekhez a kritikai módokhoz nemcsak kihívást intéztek az elmúlt évtized elméleti fejleményei, és nem is csak hatottak rájuk ezek, hanem lényegileg kötődtek össze definícióikban és irányultságukban. Márpedig ezek közül az egyik irány annak megértése, hogy az „elmélet" nem békésen trónol az ideológia fölött, hanem inkább abba van belefoglalva. Az írott diskurzus világ-megjelenítései alkotják meg a világot, alakítják a társadalmi valóság modalitásait, és igazítják íróikat, előadóikat, olvasóikat és közönségüket a világon belüli különféle és változó szubjektumpozíciókhoz, amelyeket ők egyszerre konstituálnak és belaknak. Hagyományos értelemben az „ideológia" olyan eszme-, érték- és hitrendszereket jelentett, amelyek egy társadalmi csoporton belül közösek; az utóbbi időkben ez a zűrös, de nélkülözhetetlen terminus legáltalánosabb értelmében azokkal a folyamatokkal kapcsolódott össze, amelyek a társadalmi szubjektumokat alakítják és újra-alakítják, és amelyek révén tudatos ágensként lesznek képesek működni egy látszólag jelentésteli világban.[3] Ebben az értelemben saját hivatásos [professional] gyakorlatunk – aho-

[2] JACQUES DERRIDA: But Beyond... (Open Letter to Anne McClintock and Rob Nixon). Ford. *Peggy Kamuf.* = Critical Inquiry 1986. 13. 155–170. 168.

[3] Az „ideológia" terminus rövid történetét ld. RAYMOND WILLIAMS: Marxism and Literature. Oxford, Oxford Univ. Press 1977. 55–71. – Az „ideológia" értelmének fontossága szempontjából központi jelentőségű LOUIS ALTHUSSER tanulmánya, melyet itt felhasználok: Ideológia és ideologikus államapparátusok. = Lenin and Philosophy and Other Essays. Ford. *Ben Brewster.* New York – Lon-

gyan annak tárgya is – az ideológia terméke. Ezen nem csupán azt értem, hogy a tudós [professor] értékeinek, hitének és tapasztalatának nyomait viseli (társadalmilag kialakult szubjektivitását), hanem azt is, hogy aktívan érvényesíti ezeket az értékeket, hiteket és tapasztalatokat. Ebből a perspektívából nézve minden igény az iránt, amit Miller „a nyelv *mint olyan* felé" irányulásnak hív *(kiemelés tőlem)*, maga is – már mindig – azon nyelv felé irányulás, amely „a történelmi, a kulturális, a társadalmi, a politikai, az intézményi, az osztály és a nemi feltételeken" *belüli* pozícióból termelődik.

Mintegy megerősítendő Millernek az irodalomtudománnyal kapcsolatos általános krízisérzetét, a *PMLA*-nek a száma, amelynek élén az elnöki beszéd áll, rögtön egy olyan cikkel folytatódik – égbekiáltó példára épülő vádiratként –, amelyik a reneszánsz dráma „politizálásáról" szól. Ez utóbbi azzal a baljóslatú figyelmeztetéssel kezdődik, hogy „kísértet járja be a kritikát, az újhistorizmus kísértete".[4] Edward Pechter *Kommunista kiáltvány*-paródiája arra a megállapításra van hivatva rámutatni, hogy noha az „újhistorizmus" címkéje különféle kritikai gyakorlatokat takar, lényegében ez a projekt „egyfajta »marxista kritika«" – s ez utóbbi, nagyobb vállalkozást minden formájában és változatában úgy jellemzi, mint ahol a „történelmet és a kortárs politikai életet teljesen vagy lényegileg a harc, a vita, a hatalmi viszonyok, a *libido dominandi* határozza meg" (292.). Nekem úgy tűnik, hogy eme eszencialista definíció alapján az ilyen projektet inkább lehetne machiavellistának vagy hobbesinak tartani, mint marxistának. Minden-

---

don, Monthly Rewiew Press 1971. 127–186. (Magyarul = Testes Könyv. Szerk. *Kiss A. A.–Kovács S.–Odorics F.* Szeged, Ictus. 373–411. [részletek]). – Althusser jól ismert megfogalmazása szerint „az ideológia az individuumok képzeletbeli kapcsolata létük valódi feltételeihez", amely „az individuumokat mint szubjektumokat szólítja meg" (162., 170.). Althusser elméletei az Ideológiáról és a Szubjektumról figyelemre méltó bírálatokat váltottak ki, legfőképpen mivel úgy tűnik, nem biztosítják az emberi cselekvés [agency] lehetőségét a történelem alakításában. Ezzel a vitával kapcsolatban, E. P. Thompson anti-althusseriánus polémiájának külön teret szentelve, ld. PERRY ANDERSON: Arguments Within English Marxism. London, Verso 1980. 15–58.

A releváns kifejezések rövid tisztázása található PAUL SMITH: *Discerning the Subject.* (Minneapolis, University of Minnesota Press 1988.) című könyvében – amelyet túl későn adtak ki ahhoz, hogy több hasznát vegyem:

> „Az Individuum" az itt következőkben egyszerűen csak mint a teljes és a koherens személyes organizáció illúziója lesz értendő, vagy mint annak a képzeletbeli alapnak a félrevezető leírása, amelyen a különböző szubjektumpozíciók összerendeződnek.
>
> És így a gyakran használt terminus, a „szubjektum" jelentése összeomlik, és olyan terminusként értendő, mint pontatlan leírása annak, ami valójában *pozíciók* sorának konglomerátuma, szubjektumpozícióké, provizórikusaké és nem szükségszerűen elévülhetetleneké, amelyekben a személyt a diskurzusok és az a világ szólítja, amelyet lakik.
>
> Az „ágens" terminust ezzel szemben arra fogom használni, hogy olyan szubjektivitás formájának eszméjét jelölje, amely a szubjektumpozíciók közti ellentmondások és zavarok révén lehetővé (sőt, valóságossá) teszi az ideológiai nyomásnak való ellenállást (még akkor is, ha ez az ellenállás szintén ideológiai kontextusban kell, hogy kialakuljon). (xxxv.)

[4] EDWARD PECHTER: The New Historicism and its Discontents: Politicizing Renaissaince Drama. = PMLA 1987. 102. 292–303.; 292.

esetre Pechter kísértete valóban kísérteties, abban az értelemben, hogy jórészt annak a kritikusnak a (ki)találmánya, aki támadást intéz ellene, és így abban az értelemben is, hogy bűverejűvé és elrettentővé válik.

Néhány évvel ezelőtt megpróbáltam tömören megfogalmazni és alaposan megvizsgálni néhányat azok közül az elméleti, módszertani és politikai feltevések és implikációk közül, amelyeket a késői '70-es évektől kezdve termeltek ki azok, akiket (beleértve magamat is) akkor újhistoristaként címkéztek meg.[5] E munkák fókuszában annak a szociokulturális mezőnek az újraformálása állt, amelyen belül a kanonikus reneszánsz irodalmi és drámai művek eredetileg íródtak; ez az újraszituálás nem csupán más műfajokra és a diskurzus más módjaira vonatkozik, hanem a kortárs társadalmi intézményekre és nem diskurzív gyakorlatokra is. Stephen Greenblatt, akit leggyakrabban azonosítanak az újhistorista címkével a reneszánsz irodalomkutatás terén, maga elhagyta e megnevezést, és a „kulturális poétikára" cserélte. Ez a terminus – amelyet régebben használt – talán pontosabban jeleníti meg azt a kritikai vállalkozást, amit körvonalaztam.[6] Ez a megközelítés voltaképpen újraorientálja az intertextualitás tengelyét: az autonóm irodalomtörténet diakronikus szövegét a kulturális rendszer szinkronikus szövegével helyettesíti. Ahogyan a címben a terminusok összekapcsolása sejteti, a „kulturális poétika" érdeklődése és analitikus technikái egyszerre historicisták és formalisták. E tervezetben benne foglaltatik – bár talán adekvátan még nem artikuláltan vagy teoretizáltan – az

[5] LOUIS MONTROSE: Renaissance Literary Studies and the Subject of History. = English Literary Renaissance 1986. 16. 5–12. – Ennek az esszének a nagy részét magában foglalja és átdolgozza a jelenlegi. Köszönetem Arthur Kinneynek, az ELR szerkesztőjének, az előzőleg megjelent anyag újrakiadásának engedélyezéséért és Roxane Kleinnek folyamatos bátorításáért és tanácsaiért.

[6] Az „újhistorizmus" terminust, úgy tűnik, Michael McCanles vezette be a reneszánsz stúdiumokba (a kulturális szemiotikával kapcsolatban): The Authentic Discourse of The Renaissance című írásában (Diacritics 10. 1980 tavasz 1) erejét azonban úgy látszik, Stephen Greenblatt rövid, programatikus bevezetőjéből kapta. (The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance. = Genre 15. 1–2. 1982. 1–4. különszám) – Korábban a Rennaissance Self-Fashioninghez (Chicago, Univ. of Chicago Press 1980.) írt előszóban Greenblatt „kulturális poétikának" hívta ezt a tervezetet. Újra ehhez a terminushoz fordul legutóbbi könyvének, a Shakespearean Negotiations: Circulation of Social Energy in Renaissance Englandnek (Berkeley – Los Angeles, Univ. of California Press 1988.) bevezető fejezetében. (A bevezetés magyarul: STEPHEN GREENBLATT: A társadalmi energia áramlása. Ford. *Bocsor Péter.* = Testes Könyv. I. Szerk. *Kiss A.–Kovács S.–Odorics F.* Szeged, Ictus 1996. 355–372.). – Itt úgy definiálja a kulturális poétika vállalkozását mint „az egyes kulturális gyakorlatok kollektív kialakításának vizsgálatát és e gyakorlatok kapcsolatainak nyomon követését"; a megfelelő megközelítés arra irányul, „hogy a kollektív vélekedések és tapasztalatok miképpen formálódtak, hogyan tevődtek át egyik médiumról a másikra és sűrűsödtek érvényes esztétikai alakzatokba, fogyasztható formákba. Megvizsgáljuk, hogyan jelölték ki a határokat a művészi formaként felfogott kulturális gyakorlatok és más érintkező kifejezési formák között." (5., magyarul: 359.) – Az antropológiai elmélet és az etnográfiai gyakorlat relevanciáját a korai angol kultúrára nézve a Renaissance Self-Fashioningről írt recenziómban tárgyalom: A Poetics of Rennaissance Culture. = Criticism 1981. 23. 349–359.

a meggyőződés, hogy a formális és a történeti érdeklődés nem áll szemben egymással, hanem elválaszthatatlan egymástól.

Egészen a legutóbbi időkig – és talán még ma is – az angol reneszánsz irodalomkutatásban az uralkodó értelmezési interpretálási mód az volt, hogy kombinálták egymással a szoros retorikai analízis formalista technikáit és az „eszmék" vagy irodalmi műfajok és toposzok viszonylag önelvű történtének kidolgozását – úgy, hogy e történeteket elvonatkoztatták társadalmi mátrixuktól. Eme irodalomtörténetek mellett a „történetírásnak" két másik hagyományos gyakorlatát említhetjük a reneszánsz irodalomkutatásban: az egyik politikai közhelyek olyan kommentárjait tartalmazza, amelyekben a Tudor–Stuart-társadalom uralkodó ideológiáját – a szociopolitikai legitimáció megbízhatatlan gépezetét – úgy értelmezték félre, mint stabil, koherens és kollektív erzsébeti világképet, s tévesen azt feltételezték, hogy e kép világosan reprodukálódik a kor kanonikus irodalmi alkotásaiban; a másik pedig a tudós, de néha excentrikus detektívmunka, amely úgy kezeli a szövegeket, mintha bonyolult titkosírások lennének – megpróbálja meghatározott történeti személyek és események referenciájában rögzíteni a fikcionális karakterek és történések jelentését. Az újabb történeti kritika – bár néha ugyanazokat a metodológiai tökéletlenségeket produkálja, mint a történeti kritika régebbi idealista és empiricista módjai, és néha ügyesen ki tudja sajátítani csodálatra méltó tudományos munkáikat – *új* annak visszautasításában, hogy probléma nélkül lehetne elkülöníteni „irodalmat" és „történelmet", „textust" és „kontextust"; új abban, hogy ellenáll annak az uralkodó tendenciának, amelyik egységes és autonóm individuumot – akár egy Alkotót, akár egy Művet – úgy tételez és privilegizál, mint amely egy társadalmi vagy irodalmi háttérrel áll szemben.

A már említett esszémben csupán egy új történeti *orientációról* írtam a reneszánsz irodalomkutatás terén, mert úgy tűnt, hogy akiket mások vagy önmaguk ezzel identifikálnak, valójában igen nagy heterogenitást mutatnak kritikai gyakorlatukat tekintve, és – legnagyobb részük – nem mutatott hajlandóságot gyakorlatának teoretizálására. Az ilyen explicit kifejtések hiánya pedig maga is azoknak az eklektikus tendenciáknak a szimptómája volt, amelyek minden olyan próbálkozást fenyegetnek és aláaknáznak, amely megkülönböztetést akar tenni az újhistorizmus és a régi között. Nagyon is lehetséges, hogy ezek a kétértelműségek az újhistorizmust nem a domináns kritikai ideológia kritikájává, hanem az ideológiai kisajátítás tárgyává tették, így működve közre annak majdnem azonnali besorolásában a legújabb tudományos ortodoxiák közé, a reneszánszkutatások „értelmező közösségeihez" való gyors asszimilációjában. Biztos, hogy néhányan, akiket példaszerű újhistoristaként jelölnek meg, ma a tudományos siker materiális és szimbolikus jeleit viselik; ezenkívül nagyszámú újhistorista disszertáció, konferencia és publikáció tanúsítja diszciplináris befolyásának és presztízsének jelentőségét. Mindazonáltal tisztázatlan marad, vajon ez a legújabb „izmus", amely még az „új" kultuszával is hivalkodik, vajon több lesz-e, mint egy múló szellemi ábránd – ahogy Fredric Jameson mondaná – a késői kapitalizmus aka-

démiai piacán. „Az újhistorizmus" még nem kezdett eltűnni az akadémiai színről, nem is foglalta el helyét csendesen az interpretátor polcán a szortírozott kritikai megközelítések között. De az sem lett tisztább, hogy vajon „Az újhistorizmus" kijelöl-e valamilyen egyetértést az intellektuális és intézményi programban. Nem történt meg a különféleképpen identifikálható újhistorista gyakorlatok egyesítése egy szisztematikus és autoritatív paradigmába a reneszánsz szövegek interpretálásához, sőt egy ilyen paradigma feltűnése se vágyottnak, se kedveltnek nem látszik. Aminek szemtanúi lehetünk, az az újhistorizmushoz való sokféle közeledés konvergálása, amely most mint heves viták és kritikák, különféle kisajátítások és harcok terminológiai színhelye konstituálódott a reneszánsz irodalomkutatáson belül, és bizonyos fokig a diszciplína más területein.

Ha Edward Pechter kétes módon a marxizmushoz asszimilálja az újhistorizmust, azon az alapon, hogy az ragaszkodik a mindenütt jelenlevő harchoz mint a történelem motorjához, akkor néhány önjelölt marxista kritikus azzal vádolja az újhistorizmust, hogy kibújik mind a politikai elkötelezettség, mind a diakrón elemzés alól – azaz gyakorlatilag azzal, hogy képtelen hitelesen *történeti* lenni. Míg néhány, a reneszánszt kutató tudós (nő és férfi) gyümölcsözően kombinál újhistorista és feminista megközelítésmódokat, mások ezeket a projekteket (és/vagy gyakorlóikat) úgy ábrázolják, mint amelyek (akik) mélyen antagonisztikusak nem specifikus [gender-specific] terminusaikban. Míg az újhistorizmust néhányan a szociokriticizmus számos módja egyikének látják, amely azon munkálkodik, hogy a történelmi kutatások elméletileg alátámasztott, posztstrukturalista problematizációját alkossa meg, mások úgy látják, hogy a „Nagy Elmélet" minden formája ellen irányuló neopragmatista reakcióval áll szövetségben. Ha néhányan az újhistorizmus elmélyedését az ideológiában és társadalmi kontextusban úgy látják mint támadást a tradicionális kritikai megközelítések és irodalmi értékek ellen, akkor mások úgy tekintik az új historizmus kedvtelését az anekdotában, az elbeszélésben és abban, amit Clifford Geertz „sűrű leírásnak" nevez, mint arra irányuló szándékot, hogy az *egész* kultúra területét az irodalomkritika felségterületévé tegyék – olyan szöveggé, amelyet folyamatosan interpretálnak, amely kimeríthetetlen tárháza azoknak a történeteknek, amelyekből kuriózumok emelhetők ki és okosan újramondhatók.[7]

[7] Két nagy hatású és általában szimpatizáló korai áttekintés/kritika az újhistorista munkáról: JONATHAN GOLDBERG: The politics of Renaissance Literature: A Review essay. = ELH 1982. 49. 514–542.; JEAN E. HOWARD: The New Historicism in Renaissance Studies. = English Literary Renaissance 1986. 16. 13–43. – Az újhistorizmusról számos kritikát közöltek később különböző ideológiai pozíciókból, és még több van készülőben. Pechter ellenséges neokonzervatív esszéje mellett, az angol reneszánszkutatások területén ezek közé tartoznak a következők: általában neomarxista nézőpontból; WALTER COHEN: Political Criticism of Shakespeare. = Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology. Szerk. *Jean E. Howard–Marion F. O'Connor.* New York – London – Methuen, 1987. 18–46. és DONE WAYNE: Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States. = Shakespeare Reproduced. 47–67.; liberális amerikai feminista

Az újhistorizmus által bejárt diskurzív területet olyan problémák népesítik be, amelyek a legkomplexebbek, legállhatatosabbak és legnyugtalanítóbbak azok közül, amelyekkel az irodalom professzorai szembetalálkoznak vagy amelyeket megpróbálnak kikerülni: többek között az eszenciális vagy történeti alapok, melyek segítségével az „irodalom" elhatárolható más diskurzusoktól; a kulturális gyakorlatok és társadalmi, politikai és gazdasági folyamatok közti viszony lehetséges változatai; a textualitás posztstrukturalista elméleteinek konzekvenciái a történeti vagy a marxista kritikára vonatkozóan; a szubjektivitás társadalmi konstruálásának és korlátozásának módjai; azok a folyamatok, amelyekkel az ideológiákat kialakítják és fenntartják, és azok, amelyekkel azok megtámadhatóak; egy adott individuum értékei és érdekei közötti összhang és ellentmondás mintái, ahogyan ezek a különféle szubjektumpozíciók változó összetalálkozásainál aktualizálódnak. Nem azt akarom állítani, hogy az újhistorizmus meghatározott terv szerint építkezne, vagy hogy a mások vagy önmaguk által újhistoristaként definiált különös egyedek szükségszerűen akárcsak ideiglenes válaszokat is tudnának adni ezekre a kérdésekre, hanem hogy az „újhistorizmus" terminust manapság azért idézik meg, hogy ezeket az írásokat hozza játékba, és hogy kijelöljék – vagy levadásszák – azokat a specifikus pozíciókat a diskurzív mezőben, amelyeket ezen témák fednek le.

Az irodalomtudományban most felbukkanó posztstrukturalista történeti irányultságot úgy lehetne jellemezni, mint a textusok történetiségével és a történelem textualitásával való kölcsönös foglalkozást. A *textusok történetiségével* mindenfajta írás kultúraspecifikusságát és társadalmi beágyazottságát próbálom

---

perspektívából; PETER ERICKSON: Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves. = Shakespearean Quaterly 1987. 40. 707–742.; CAROL THOMAS NEELY: Constructing the Subject: feminist Practice and The Renaissance Discourses. = English Literary Renaissance 1988. 18. 5–18.; dekonstrukcionista perspektívából: A. LEIGH DENEEF: Of Dialogues and historicisms = South Atlantic Quaterly 1987. 86. 497–517. – Köszönetet szeretnék mondani *Alan Liu*nak és *Carolyn Porter*nek, amiért megosztották velem még publikálatlan tanulmányaikat a reneszánsz újhistorizmusról az angol romantikakutatás, illetve az amerikanisztika szemszögéből.

STEPHEN GREENBLATT legutóbbi esszéjében (Towards a Poetics of Culture. = Southern Review [Australia] 1987. 20. 3–15.) emlékeztet, hogy „az «újhistorizmus» egyik legsajátlagosabb megkülönböztető jegye az irodalomtudományban éppen az volt, hogy mennyire határozatlan és valamilyen módon álnok volt – voltam – az irodalomelmélethez fűződő viszonya tekintetében." Ennek megfelelően az esszé nem vázol explicit teoretikus pozíciót, hanem az elméletnek való ellenszegülését demonstrálja: „Azt szeretném meggondolni, miért is kellene megpróbálnom magam elhelyezni egyrészt a marxizmushoz képest, másrészt a posztstrukturalizmushoz képest" (3.). Greenblatt ezután neopragmatistaként helyezi el magát két totalizáló diskurzushoz képest, amelyekben „a történelem ... mint kényelmes anekdotikus díszítőelem funkcionál az elméleti struktúra oromzatán." Amit ezen teoretikus diskurzusokkal szemben ajánl, amelyek a „a történelem ellentmondásait morális imperatívuszba" döntik (7.), az, úgy látszik, lényegében empirikus történeti analízis, amelyet nem bilincselt meg az ideológia. Egy hatásos személyes anekdota segítségével Greenblatt azt sugallja, hogy a kulturális poétika gyakorlata tartalmazza a kulturális politika elutasítását. Az én meggyőződésem az, hogy elválasztásuk nem kívánatosabb, mint amennyire lehetséges.

sugallni – nemcsak azokét a szövegekét, amelyeket a kritikus tanulmányoz, hanem azokét is, amelyekben tanulmányozzuk őket. A *történelem textualitásán* azt értem, hogy először is nincsen lehetőségünk az egész és autentikus múltat megismerni, olyan valaha létezett materiális egzisztenciát, amely ne a kérdéses társadalom fennmaradt textuális nyomainak közvetítésével jutna el hozzánk – olyan nyomok közvetítésével, amelyeknek fennmaradását nem fogadhatjuk el pusztán esetlegesnek, hanem feltételeznünk kell, hogy legalábbis részben konzekvenciái a megőrzés és a felejtés társadalmi folyamatainak; és másodszor, hogy eme textuális nyomok maguk is későbbi textuális mediációk eredményei, amikor is „dokumentummá" váltak, amelyekre a történészek saját szövegeiket alapozzák, a „történelmeket". Ahogyan Hayden White nyomatékosan az emlékezetünkbe idézi, az ilyen textuális történelmek szükségszerűen, de mindig befejezetlen módon narratív és retorikai formuláikban azt a „Történelmet" konstituálják, amelynek megismerését biztosítják.[8]

Frank Lentricchia az *After the New Criticism*ben „az irodalomkritika formalista elméletének antihistorikus impulzusát" összekapcsolja a „történelem" monolitikus és teleologikus elméletével.[9] Úgy gondolom, hogy az utóbbiba nemcsak a keresztény eszkatologikus és figurális történelem nagy kódja tartozik, hanem a klasszikus marxista nagy elbeszélés is, amelyet Fredric Jameson úgy jellemez, mint olyan „történelmet, amely legáltalánosabb értelmében különböző emberi, társadalmi formációk termelési, öröklési módjainak szekvenciája"; és amelyet az interpretációs tevékenység „transzcendálhatatlan horizontjaként" vetít elénk, s e tevékenység magában foglal „látszólag antagonisztikus vagy összeegyeztethetetlen kritikai műveleteket, átruházva rájuk kétségkívül értékes részterületeket, így egyszerre érvénytelenítve és uralva ezeket".[10] Történetietlen formalizmusok és totalizált történelem e szerencsétlen szövetségével szemben Lenticchia a „történelmek" sokféleségét állítja, amely a „heterogeneitás, ellentmondás, töredékesség és differencia erőivel" jellemezhető. Nekem úgy tűnik, hogy amit posztstrukturalista történeti kritikának lehetne nevezni (ez magában foglalja a revizionista vagy „poszt"-marxizmust és az újhistorizmust vagy a kulturális poétikát egyaránt), annak különböző módjai jellemezhetőek egy ilyen, a Történelemről a történelmekre való váltással.

Mostanában a „Történelmet" (ami mint a „hatalom", olyan terminus, amelyet a hiposztazáció állandó veszélye fenyeget) gyakran különböző strukturalista vagy posztstrukturalista formalizmusok kihívására adott válaszként hozzák elő – vagy néhány esetben csupán pozitivista fedezékként –; ezek pedig némelyek számára szemmel láthatólag a történeti megértés és a történeti tapasztalat lehető-

[8] A történész konstitutív diskurzusáról és a történetírás műfajairól ld. HAYDEN WHITE: Tropics of Discourse. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press 1978.

[9] FRANK LENTICCHIA: After the New Criticism. Chicago, Univ. of Chicago Press 1980. xiii–xiv.

[10] FREDRIC JAMESON: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, Cornell Univ. Press 1981. 75., 10.

ségét tették kérdésessé; és kiváltják azt a vádat, hogy a történelmet – ahogy Perry Anderson nemrég sugallta – az objektivista determináció és a szubjektivista szabad játék antinómiájában oldják fel, nem adva lehetőséget az individuális vagy kollektív emberi szubjektumok történeti cselekvőképességének.[11] A „szubjektum" mint egyszerre grammatikai és politikai terminus nem csupán „Az Individuum" divatos szinonímájaként lett széles körben használatos, hanem pontosan annak hangsúlyozása érdekében, hogy „Az Individuum" fogalma maga is történetileg a nyelvben és a társadalomban van megalkotva. Az úgynevezett burzsoá idealizmus szabadon önalakító és világalakító Individuuma mára – legalábbis elméletben – elhunyt. A történelem ágensének ostromlott kategóriájával szemben az Elmélet versengő hadseregei ma a strukturalista determináció és a poszt-strukturalista véletlen esemény szellemeit állítják (az utóbbit jellemezte Anderson úgy, mint „szubjektum nélküli szubjektivitást" [*In the Tracks of Historical Materialism*, 54.]): Egyik kezünkben a kérlelhetetlen kódot, a másikban a sikamlós jelölőt tartjuk – a Predesztináció és a Fortuna kortárs megfelelőit. Anderson emlékeztet, hogy „a nagy probléma, amely körül minden versengő fél kering" a kortárs társadalomelmélet csatamezején, az „a struktúra és a szubjektum közötti kapcsolatok természete az emberi társadalomban és történelemben." (33.) (E probléma variációi állíthatnak szembe rendszert, totalitást vagy hegemóniát stratégiával, gyakorlattal vagy emberi lehetőséggel.) Én hiszek abban, hogy el kell utasítanunk annak a reduktív tendenciának elkerülhetetlenségét, amely az ilyen terminusokat mint bináris oppozíciókat tételezi, és ehelyett mint kölcsönösen konstitutív *folyamatokat* kell megalkotnunk őket. Ezután már el tudjuk fogadni azokat a propozíciókat is, miszerint a szubjektivizáció és a strukturalizáció kölcsönösen egymástól függő folyamatai elkerülhetetlenül társadalmiak és történetiek; hogy a társadalmi rendszerek individuumok és csoportok interaktív társadalmi gyakorlatai során termelődnek és termelődnek újra; hogy a cselekedetek mintái mindig társadalmilag és történetileg szituáltak, mindig lehatároltak és lehatárolók; és hogy nincs szükségszerű kapcsolt a cselekvő intenciói és cselekedeteik eredménye között. Így amikor a „Szubjektum" terminus segítségéhez folyamodom, a szubjektiváció folyamatának kétértelműségét sugallom ezzel: egyrészt az egyént mint a tudatosság és a cselekvés kezdeményezésének helyét alakítja ki – akinek megadatott a *szubjektivitás* és az ágensként való cselekvés lehetősége; és másrészt elhelyezi, motiválja és kényszeríti – *alá veti azokat* [subjecting them to] a társadalmi rendszereknek és kulturális kódoknak, amelyek végül meghaladják felfogó- és ellenőrzőképességüket.[12]

[11] A strukturalizmus s posztstrukturalizmus éles marxista kritikáját ld. PERRY ANDERSON: In the Tracks of Historical Materialism. Chicago, Univ. of Chicago Press 1984. 32–35. – Andersonnak magának a dekonstrukciót sommásan elutasító kritikája marxista bírálatára pedig ld. TERRY EAGLETON: Marxism, Structuralism, Post-Structuralism. = Diacritics 1985. 15/4 tél, 2–12.

[12] A szubjektivizáció folyamata mint az alávetés [subjecting to] látszólag vitathatatlan folyamata központi jelentőségű Michel Foucault munkái nagy részének. Ld. például: The Subject and Power. =

Ahogyan többek között Johnathan Dollimore és Alain Sinfield megjegyezte, ennek a szubjektum/struktúra problémának egy változata észlelhető az új történeti irányultságú reneszánszkutatás területén: egyik oldalon azok, akik kiemelik az uralkodó ideológiával szembeni hatásos *ellenállás* és *felforgatás* lehetőségét – azaz a szubjektum ágens voltának lehetőségét; a másik oldalon pedig azok, akik a Tudor–Stuart-állam hegemonikus képességét emelik ki, azaz hogy képes *magába foglalni* látszólag felforgató gesztusokat, vagy akár *létrehozni* azokat, annak érdekében, hogy azután magába foglalhassa – ez utóbbi képesség „a hatalom tulajdonképpeni feltételét"[13]

Critical Inquiry 1982. 8. 777–795.; marxista kritikájára PETER DEWE: Power and Subjectivity in Foucault. = New Left Review 144. 1984. március–április, 72–95. – Edward Said kommentárja szerint „Foucault elképzelése a hatalomról jobbára azon belül marad, mintsem ellene van. ... A dominancia iránti érdeklődése kritikus volt, de nem annyira vitató vagy szembenálló, mint ahogy a felszínen látszik. Mindez abba a paradoxonba fordul, hogy Foucault elképzelése a hatalomról az volt, hogy felfedi annak igazságtalanságát és kegyetlenségét a hatalom elemzése által, de teoretizációja révén többé-kevésbé ellenőrizetlenül hagyja tovább működni." (Foucault and the Imagination of Power. = Foucault: A Critical Reader. Ed. *David Couzens Hoy*. Oxford, Basil Blackwell 1986. 149–155. 152.

Köszönettel tartozom ANTHONY GIDDENS: Central Problems in Social Theory. Berkeley, Univ. of California Press 1979. című könyvében az Agency, Structure (49–95.) című fejezetnek. – Ld. továbbá a „tapasztalat" meggyőző megfogalmazását („olyan folyamat, amely által minden társadalmi létező számára a szubjektivitás előállítódik"); TERESA DE LAURETIS: Alice Dosen't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, Indiana Univ. Press 1984.: „Ezen a folyamaton keresztül a társadalmi realitásba helyezi magát vagy helyeződik, és így szubjektumként fogja fel és érti meg azokat a viszonyokat – materiális, gazdasági és személyközi viszonyokat –, amelyek valójában társadalmiak, és egy szélesebb perspektívában történetiek. A folyamat megszakításmentes, megvalósítása bevégezhetetlen vagy naponta megújuló. A szubjektivitás tehát minden személy számára folyamatos konstrukció, nem a kiindulás vagy a megérkezés fix pontja, ahonnét aztán a világgal kölcsönhatásban állnának. Ellenkezőleg, ez maga a kölcsönhatás eredménye ..., és így nem külsődleges eszmék, értékek vagy materiális okok hozzák létre, hanem a gyakorlatokban, diskurzusokban és intézményekben való saját személyes, szubjektív részvételünk, amely jelentőséget ad (értéket, jelentést és hatást) a világ eseményeinek" (159.).

[13] STEPHEN GREENBLATT: Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion. = Political Shakespeare. Ed. *Johnathan Dollimore–Alan Sinfield*. Ithaca, Cornell Univ. Press 1985. 18–47. 45. (Újra kiadva: STEPHEN GREENBLATT: Shakespearean Negotiations. 21–65.). Ez az álláspont olyan Foucault-olvasatot sejtet, amely a történelem diszkontinuitását és a szubjektumok alávetettségét hangsúlyozza; nem hagy helyet a változás vagy a megvitatás számára. – A „bennfoglalás"-álláspont kritikájára ld. JOHNATHAN DOLLIMORE bevezetőjét a Political Shakespeare-hez 2–17.; ALAN SINFIELD: Power and Ideology: An Outline Theory and Sidney's Arcadia. = ELH 1985. 52. 259–277. – Ezeket a kérdéseket részletesebben tárgyaltam, különösen Spencerrel kapcsolatban: The Elizabethan Subject and the Spencerian Text. = Literary Theory/Renaissance Text. Ed. *Patricia Parker–David Quint*. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press 1986. – Noha a kritikának és a vitának erre a kontextusára nem utal külön, Greenblatt a Shakespearean Negotiations újonnan összeállított nyitófejezetében arról ír, hogy gondolkodásában előre nem látott „fordulatok" történtek: Megkíséreltem a *hatalom* kategóriájában ötvözni a Tudor- és a Stuart-kultúra összetett motívumait, de ez a kifejezés olyan strukturális egységet és stabil irányítást feltételezett, ami szemben állt mindazzal, amit tudtam a tekintély és az erő működésével ebben a korszakban.

Amennyire lényeges volt a reneszánsz irodalommal kapcsolatban a hatalomról beszélni (nemcsak mint az ábrázolás tárgyáról, hanem előfeltételéről is), éppúgy fontos volt ellenállni annak, hogy

jelöli. Most már látható, hogy az ideológia működésével kapcsolatos efféle elméleti álláspont nem csak azok számára lehet gyanús, akik az individuális öndetermináció liberális humanista ideálját dédelgetik, hanem azok számára a kulturális kritikusok számára is, akik oly erősen érdekeltek abban, hogy saját diskurzív gyakorlatukat az ideológiai újratermelésbe való közvetlen beavatkozásként alakítsák ki.

Ami engem illet, úgy gondolom, a terminusok, amelyekben az ideológia problémáját megfogalmazták, és amelyek ma a reneszánszkutatás terültén közszájon forognak – nevezetesen a „magában foglalás" és a „felforgatás" közti oppozíció – annyira leegyszerűsítőek, polarizáltak és annyira nem dinamikusak, hogy kevés fogalmi használati értékük lehet. A zárt és a statikus, az egyedüli és a homogén ideológiaszemléletet heterogénnel és nem stabillal, permeábilissal és folyamatjellegűvel kell felváltani. Hangsúlyozni kell, hogy az ideológiai dominanciát korlátozza az individuális kultúratermelők (például költők és drámaírók) hivatásbeli, osztály- és személyes érdekeinek specifikus összekapcsolódása; a nézők, hallgatók és olvasók specifikus, bár sokszorosan összetett társadalmi elhelyezettsége, akik különféle módon fogyasztják a kulturális termékeket; és az alkotás alatt álló kulturális médium viszonylagos autonómiája, lehetőségei és korlátai. Más szóval: elégséges teret kell biztosítani annak a sokféle közvetítésnek, amelyek részt vesznek az ideológiai dominancia létrehozásában, leképezésében és kisajátításában: az állampolgárok [state's subjects] kollektív és individuális cselekedetének [agency] és az általuk használt leképezési formák (pl. műfajok vagy retorikai formák) specifikus jellegének és konvencióinak.[14]

Ebben az értelemben minden szöveg ideológiailag jelölt, akármilyen multivalens vagy inkonzisztens legyen is ez az inskripció. Ha egyrészt az ideológia csak oly módon létezhet, hogy egyedi kulturális formákban és gyakorlatokban nyilvánul meg – beleértve azt is, amit „irodalom"-ként kategorizálnak –, akkor másrészről egy adott „irodalmi alkotás" ideológiai státusa szükségszerűen túldeterminált és instabil. Ha például a *The Faerie Queene*-t vagy a *Hamlet*et „komplex" szövegként jellemzem, akkor nem az újkritika esztétikájának eszencialista terminusaihoz térek vissza; hanem úgy írom le a szöveg státusát, mint a történelem-

---

minden képet és megnyilatkozást egyetlen nagy diskurzusba integráljunk. ... Még azok az irodalmi szövegek is, amelyek a leghevesebben igyekeztek egy monolitikus hatalom érdekében szólni, megközelíthetőek úgy mint intézményi és ideológiai viták színterei. (2–3., magyarul: 356.)

[14] Vö. PIERRE BOURDIEU: Symbolic Power. Ford. *Richard Nice.* = Critique of Anthropology 1979. 4. nyár, 77–85.: „Amikor azt állítjuk, hogy az ideológiák mindig kétszeresen determináltak, hogy legspecifikusabb jellemzőiket nem azoknak az osztályérdekeknek vagy osztályfrakcióik érdekeinek köszönhetik, amelyeket kifejeznek, hanem legalább annyira azoknak a specifikus érdekeinek, akik termelik őket, és a termelés mezejének specifikus logikájának (amelyeket általában az »alkotó« és az »alkotás« ideológiájába alakítanak át), akkor egyben fenntartjuk annak a lehetőségét, hogy elkerüljük az ideológiai termékeknek az általuk kiszolgált osztályok érdekeire történő durva redukcióját ... anélkül, hogy abba az idealista illúzióba esnénk, hogy az ideológiai termékeket mint önálló és öngerjesztő totalitásokat kezeljük, mint amelyek a tiszta, a tisztán benső elemzés jogkörébe tartoznak." (81–82.)

ben megalkotott és kisajátított diskurzust – más alkotások és kisajátítások történelmében. Ebben a textuális térben oly sok kulturális kód konvergál és játszik össze, hogy az ideológiai koherencia és stabilitás elérése alig lehetséges. Raymond Williams a *Marxism and Literature*-ben segítőkészen dinamikus és dialogikus terminusokban alkotta meg az ideológiát, hangsúlyozva a „mozgalmak és tendenciák közti interrelációkat, mind egy specifikus és effektív dominancián belül, mind azon túl" (121.). Williams az idő bármely pontján megmaradó és felemelkedő, szembenálló és alternatív értékek, jelentések és gyakorlatok meglétére gondol. Ezeknek a „mozgalmaknak és tendenciáknak" változó kapcsolódásai alkothatnak olyan konceptuális hely(zet)eket az ideológiai mezőben, ahonnan a dominanciát támadni lehet, és amelyhez képest a dominánst folyamatosan újra kell definiálni, és amellyel szemben meg kell védeni. A kultúra és az ideológia dinamikus és temporális modelljének hangsúlyozásával – amilyen a domináns és alárendelt pozíciók közti szüntelen összeütközések sorozata, a folyamatosságnak és a változásnak szüntelen egymásba játszása – mind a kulturális poétika *gyakorlata*, mind annak *tárgya* számára perspektíva nyílik a történetiségre.

„A történelem textualitása és a textualitás történetisége": ha ilyen chiasztikus formulák divatosak ma, amikor a referencialitás koncepciója ennyire felkavarodott, akkor lehetséges, hogy ennek oka az, hogy maga az a diskurzus, amelyből formát ölt, a diskurzív és a materiális területek közti dinamikus, instabil és kölcsönös kapcsolatrendszer modellje.[15] A nyelvi és a társadalmi szöveg és világ

[15] Vö. FREDRIC JAMESON dekonstrukcióellenes megfogalmazásával erről a viszonyról, amely maga is szükségszerűen posztstrukturalista:

Az a fajta interpretáció, amelyet itt feltételezünk, kielégítőbben ragadható meg úgy, mint az irodalmi szöveg újraírása oly módon, hogy ez utóbbit magát is mint egy elsődleges történeti vagy ideológiai szubtextus újraírásának vagy újrastrukturálását tekintjük, mindig figyelembe véve, hogy ez a „szubtextus" nem közvetlen módon van jelen, mint olyan, nem valamiféle hétköznapi külső realitás és nem is a történelemkönyvek hagyományos narratívája, hanem magát is mindig a tény után kell (re)konstruálni. ... Annak a teljes paradoxona, amit itt szubtextusnak nevezünk, összefoglalható abban, hogy az irodalmi alkotás vagy a kulturális objektum, mintha először tenné, létrehívja azt a szituációt, amely ugyanakkor reakció is. ... A történelem csak textuális formában érhető el számunkra. ... Csak elsődleges (re)textualizáció módján lehetünk képesek eljutni hozzá. ... Ha túlértékeljük az aktív szerepet abban, ahogy a szöveg reorganizálja szubtextusát (gyaníthatóan azért, hogy elérjük a győzelmes konklúziót, miszerint a „referens" nem létezik); vagy másrészről, ha a szimbolikus aktus képzeletbeli státusát hangsúlyozzuk eladdig, hogy társadalmi alapját eldologiasítjuk, amely így többé nem mint szubtextus értelmeződik, hanem mintha a szöveg passzívan vagy fantazmaként „visszatükrözné" azt – ha túlhangsúlyozzuk a szimbolikus aktus funkciói közül bármelyiket a másik árán, akkor ez bizonyosan csak tiszta ideológiát eredményezhet, legyen az, mint az első esetben, a strukturalizmus ideológiája vagy a másodikban, a vulgármaterializmusé. (The Political Unconscious, 81–82.)

A történeti kritika más marxista tárgyalásához és újabb elméleti kihívásához ld. ROBERT WEIMANN: Text and History: Epilogue 1984. = Structure and Society in Literary History. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press 1981. 267–323. [Bővített kiadás.]

A materialista kulturális elméletbe bevezető lehet RAYMOND WILLIAMS: Marxism and Literature.; RAYMOND WILLIAMS: Culture. London, Fontana 1981.; JANET WOLFF: The Social Production of Art. London, Macmillan 1981.

közti relációk újragondolása maga után vonja néhány uralkodó alternatív irodalomkoncepció újragondolását vagy teljes egészében elutasítását: azét, amelyik az irodalmat mint autonóm esztétikai rendet feltételezi, amely túl van a materiális szükségletek és partikularitások változó nyomásán; azét, amelyik szerint az tétlen diskurzív lenyomata a „valós eseményeknek", azét, amely szerint az a gazdasági alap felépítménye. A jelenlegi gyakorlatok hangsúlyozzák mind a specifikus diskurzusok *viszonylagos* autonómiáját, mind képességüket arra, hogy hassanak a társadalmi formációkra, hogy a társadalmi létezők szubjektivitásának alakításán keresztül előidézzenek dolgokat. Így az „irodalom" vagy bármely egyedi szöveg társadalmi termeléséről beszélni nem csak azt jelenti, hogy azt társadalmilag termelik, hanem azt is, hogy társadalmilag termelő – hogy munka terméke, és hogy munkát végez az írás, előadás vagy olvasás folyamatában. A textualitás mai elméletei meggyőzően érvelnek amellett, hogy a nyelvi jel referenciája nem rögzíthető, és hogy a szöveg jelentése nem stabilizálható. Ugyanakkor az írás és az olvasás mindig történetileg és társadalmilag meghatározott esemény, amelyet a világ*ban* és a világ*ra hatással* gyakorolnak nemileg meghatározott egyéni és közösségi emberi ágensek. Egyszerre ismerhetjük el a jelölési folyamat elméleti meghatározhatatlanságát és a diskurzív gyakorlatok – a beszéd, az írás és az értelmezés aktusainak – történelemspecifikusságát. Egy új társadalmi-történeti kritika feladata tehát az, hogy elemezze a kultúraspecifikus diskurzív gyakorlatok kölcsönhatását – annak tudatában, hogy maga is ilyen gyakorlat, és így részt vesz abban a kölcsönhatásban, amelyet elemezni próbál. Ennek okán a Valóság és a Történelem változatait aktualizálja, újraalkotva vonultatja fel, és ezen kívül akár ki is sajátítja, vitatja és átalakítja.

Egy ilyen kollektív történeti kritika magában foglalja annak megértését és elismerését, hogy saját elemzéseink és saját értelmezéseink szükségszerűen, saját történetileg, társadalmilag és intézményesen alakított kiindulási pontjainkból erednek; hogy azok a történetek, amelyeket rekonstruálunk, olyan kritikusok szövegalkotásai, akik maguk is – mi magunk is – történeti szubjektumok. Ha a tudomány aktívan alkotja és lehatárolja tárgyát, és ha a tudós történetileg helyezkedik el szemben ezzel a tárggyal, akkor ebből következően a régebbi történeti kritika küzdelme akármilyen véges vagy abszolút értelemben autentikus és korrekt jelentésért: illuzórikus erőfeszítés. Így az új történeti kritika gyakorlata olyan retorikai stratégiákat kíván, amelyek a textualitás konstitutív aktusait helyezik előtérbe, amelyeket a tradicionális irodalomtörténet héttérbe szorított vagy félreismert. Az is szükséges ezenkívül, hogy a jelent és a múltat egyaránt történeti módon szemléljük, és a kettő közötti dialektikát – azokat a kölcsönös történeti nyomásokat, amelyek által a múlt alakítja a jelent és a jelen a múltat – szintén történetileg lássuk. Röviden, ha ma történeti kritikáról beszélünk, akkor fel kell ismernünk, hogy nem csupán a költő, de a kritikus is történelemben létezik; hogy mindkettejük szövege a történelem inskripciója; és hogy múltbeli szövegekről alkotott felfogásunk, képzeleteink és értelmezésünk az elidegenítés és a

kisajátítás egyfajta keverékéből származnak, ami kölcsönösen kondicionálja a reneszánsz szöveget és a mi reneszánszról szóló szövegünket.[16] Az ilyen kritikai gyakorlat folyamatos dialógust hoz létre a kultúra *poétikája* és *politikája* között.

Az angol reneszánsz stúdiumok „értelmező közösségében" máig a mélyen gyökerező gentle/man-szerű [gentle/manly] – azaz jóindulatúan patriarchális [gentle: jóindulatú, man: férfi – *a ford.*] – angolszász protestáns ethosz maradt meg, nem csupán Nagy-Britanniában, hanem az Egyesült Államokban és Kanadában is. A kritikai cikkek és könyvek nagy része – amelyek régóta alkotják bibliográfiájának leglényegesebb részét – olyan vallási, társadalmi és esztétikai értékek látszólag megszakításmentes tradíciójának ünneplésével jellemezhetőek, amelyeken egyaránt osztoznak a tizenhatodik századi költők és a huszadik századi kritikusok; és/vagy az egyszerre forrongó és kézbentartott reneszánsz Anglia romantikus és reakciós eszményítésével. Ezek az értelmezések ellentétben állnak azokkal a dokumentáló erejű bizonyítékokkal, amelyek az Erzsébet-kor vallásos, gazdasági, társadalmi és belügyi harcairól, instabilitásától és véleménykülönbségeiről fennmaradtak. Egy transzhistorikus esztétikai terület elválasztása a kultúra dialektikus és eszközjellegű kategóriáitól, az irodalmi kánon elválasztása a történelmi, a politikai és a filozófiai diskurzusoktól olyan eljárások, amelyek teljességgel idegennek tűnnek a legtöbb tizenhatodik és tizenhetedik szá-

[16] A reneszánsz tradicionális történeti irodalomkritikájának kritikáját ld. MICHAEL MCCANLES: The Authentic Discourse in the Renaissance. McCanles azt írja, hogy „ahelyett, hogy a tudós vállalkozását csupán a már konstituált reneszánsz szöveg feltárásának és kifejtésének tekintené, a reneszánszkutatásoknak központi feladatként kellene kezelnie ezeknek a szövegeknek az intertextualitás által történő konstitúcióját, amelynek révén két szöveg kerül egymás mellé és egyesül: a reneszánsz konstituált diskurzusa és a tudós konstitutív diskurzusa" (81.). – Hasonló érveket az intellektuális történelem újraolvasásához ld. még DOMINICK LACAPRA: Rethinking Intellectual History and Rethinking Texts. = Rethinking Intellectual History. Ithaca, Cornell Univ. Press 1983. 23–71.; az etnográfia diskurzusának újraolvasásához: ROY WAGNER: The Invention of Culture. Chicago, Univ. of Chicago Press 1981. (jav., bőv. kiad.)

Wagner azt írja, hogy: Az antropológus „feltalálja" [invents] azt a kultúrát, amelyről azt hiszi, hogy tanulmányozza. ... Egy újabb kultúra feltalálásának aktusa során az antropológus sajátjaként találja azt fel, és valójában újra feltalálja a kultúra fogalmát magát is...

A kapcsolat, amelyet egy antropológus két kultúra között épít – amely viszont tárgyként tételezi, így „megalkotja" azokat a kultúrákat a számára – pontosan az antropológus „feltaláló" aktusából származik, azoknak a jelentéseknek a használatából, amelyek ismertek számára, miközben tárgyának érthető reprezentációját alkotja meg.

A kultúra kutatása maga is kultúra. (4., 9., 16.)"

Az etnográfusnak mint a tanulmányozott kultúra résztvevő-megfigyelőjének a státusát újra vizsgálat tárgyává tette a legújabb posztstrukturalista antropológiai elmélet azzal, hogy előtérbe helyezte az etnográfiai írás textualitásának és ideológiájának témáit: ld. Writing Culture. The Poetics and Politics of Etnography. Ed. *James Clifford–Georg E. Marcus.* Berkeley–Los Angeles, Univ. of California Press 1986. – Ahogyan a művelődéstörténésznek és az antropológusok egyre többet foglalkoznak a narratív formák és a retorikai stratégiák kognitív és ideológiai fontosságával, a humán tudományok és az interpretatív társadalomtudományok szellemi gravitációs központja az irodalomkritika hagyományos területe felé látszik elmozdulni.

zadi írásmű szellemétől. Mégis: az irodalomkritika egymásra következő gyakorlatai kiválasztottak bizonyos költői és drámai műveket, és ezeket mint a Reneszánsz Irodalmat kanonizálták; így megalkotva aztán az irodalomtörténet vagy a kulturális hagyomány kontextusában tanulmányozták őket. Ebben a kontextusban mint alkotóik szubjektivitásának maradandó reflexióját vagy a befogadás megkülönböztetetten esztétikai módjának példaszerű esetét értékelték őket; mint időtlen és univerzális igazságok kényszerítő erejű hordozóit; vagy legvégül mint a zsidó–keresztény, az angol–amerikai civilizáció liberális szellemének maradandó emlékműveit.

Azok az intellektuális erők, amelyeket mint újhistoristákat vagy kulturális poétikusokat, kulturális materialistákat, feministákat és a marxizmus és pszichoanalízis revizionista formáit azonosíthattunk, különböző kombinációkban, a konzisztencia és a siker tekintetében változó mértékben azon munkálkodtak az elmúlt évtizedben, hogy újrarajzolják a reneszánsz stúdiumok határait, és újraalkossák tartalmát. Ezek az erők megegyeznek abban, hogy egyszerre igenlik és mutatják problematikusnak az irodalmi és más diskurzusok közti kapcsolatokat, a szöveg és a világ közti dialektikát. Az uralkodó paradigmának ezeket a viszonylag új, egyenetlen és inkonzisztens megkérdőjelezéseit lehetővé tevő feltételek forrásaikat tekintve különbözőek, kölcsönhatásaikban pedig komplexek. Csak három tényezőről szólok itt, amelyek mind általános, mind személyes relevanciával bírnak. Először is egy ideje már az angol irodalom mint szakma megnyílt olyan tudósok számára, akiknek nemi vagy etnikai hovatartozásuk, akiknek politikai hitvallásuk vagy szexuális preferenciáik (vagy ezeknek valamilyen kombinációja) bonyolulttá teszi aktuális vagy képzeletbeli részvételüket abban a kulturális és ideológiai hagyományban, amely az általuk tanulmányozott és tanított művekben őrződött meg. A történelmi és kulturális kirekesztettség vagy másság tapasztalata természetesen provokálhatja – kompenzációképpen – az uralkodó kultúra karjaiba menekülést (az elfogadottságra és asszimilációra irányuló vágyat), de provokálhat ambivalens vagy akár harcosan ellenszegülő attitűdöt is, és nem csupán a reneszánsz szöveg, hanem a reneszánszkutatás interpretatív normáinak kisajátításához is kiindulópontul szolgálhatnak. Másodszor: ezen terület újfajta irányultságainak kidolgozása – legalább az 1980-as évek elejétől kezdve – olyan tudósok munkája, akik a mozgalmas '60-as években voltak diákok, és akik olyan intellektuális munkával válaszoltak az elmúlt évtized radikálisan megváltozott szociopolitikai éghajlatára – és talán saját kényelmetlen kényelmükre ennek tudományos establishmentjében –, ami manifeszt történeti tartalmában kifejtett módon szociopolitikai, még ha saját történeti helyét illetően nem is mindig az. Harmadszor, a reneszánsz kritikának azok a módjai, amelyeket említettem, különféleképpen támadták és járultak hozzá az elmúlt évtized intellektuális forrongásához – ahhoz a forrongáshoz, amelyet az „Elmélet" szóban foglalhatunk össze, amely számos tudományos diszciplínában kihívást jelen-

tett a normatív diskurzusok kiindulópontjainak és eljárásainak, és alapjaiban rázta meg az irodalomtudományt.[17]

Létezik egy másik, kiegészítő perspektíva, ahonnan nézve szintén értelmezhetjük az Egyesült Államokban az irodalomtudományában újjáéledő érdeklődést a történelem iránt: nevezetesen, ha azt úgy tekintjük mint a történelem azon felgyorsulásának és elfelejtésének kompenzációját, amely az egyre technokratikusabb és jólétibb tudományos életet és társadalmat jellemzi. Sokan azok közül, akik a humán tudományokat hivatásként művelik, az amerikai egyetemeken marginalizáltnak látják magukat és hivatásukat; ez a felsőoktatási rendszer a nagy mértékben specializált technológiai és preprofesszionális képzés ellátásra állt rá; olyan tudományos intézmény, amely a tudományos kutatás ipari és katonai felhasználását segíti elő, a társadalom és a kultúra területén pedig a szcientista mennyiségi gondolkodást támogatja; olyan intellektuális közösség, amely egyre inkább az azt körülvevő politikai és üzleti intézmények érdekeihez kötődik, valamint a multinacionális vállalatok gazdaságának munkájához. A fájdalmasan elutasító kifejezéshez: „Óh, ez akadémikus" – egy még ártalmasabbat kell csatolnunk: „Óh, ez történelem". Az új történeti kritika tanárának elsődleges feladata az kell, hogy legyen, hogy megszabadítsa a hallgatókat attól az előítélettől, hogy a történelem az, ami elmúlt, és amivel egyszer és mindenkorra leszámoltak; hogy megértesse velük, hogy ők maguk a történelem*ben* élnek, és hogy *megélik* ezt a történelmet.

A felemelkedőben lévő társadalmi/politikai/történeti orientációjú irodalomvizsgálatok azzal, hogy antireflexionisták, hogy áthelyezik a hangsúlyt a verbális *artifaktumok* formális elemzéséről a diskurzív *gyakorlatok* elemzésére, hogy elutasítják az „irodalmi" és a más szövegek közti biztos és kijelölt határokat (ahol a más szövegek néha a kritikus saját szövegeit is magukban foglalják) – az írás, az olvasás és a tanítás módozataival meggyőző módon mint *cselekvéssel* foglalkoznak. Nem hiszem, hogy a kulturális alkotás jelentésével való foglalkozásunk komolyságát aláásná az, hogy úgy tekintünk erre, mint amelyet részben éppen saját cselekvési képességünk megkérdőjelezése ösztökél – a hivatásbeli, az intézményi és a politikai hatástalanság vagy meg nem felelés vádló értelmében. Nem azt mondom, hogy az ilyen tudományos munka ne volna több, mint a társadalmi cselekvőképtelenség és politikai tétlenség lélektani kompenzációja, noha egyetértek azzal, hogy túlságosan is könnyen azzá válhat. A humán tudományok területén a kritikai kutatás és tanítás egyaránt lehet pusztán tudományos kimozdítása vagy hiteles tudományos megjelenítése a szembenálló társadalmi és politikai praxisnak.

[17] Ezeknek és egynéhány más, ezekhez kapcsolódó témának részletesebb tárgyalását ld. WALTER COHEN: Political Criticism of Shakespeare.; DON E. WAYNE: Power, Politics and the Shakespearean Text. – Mindkettő a Shakespeare Reproducedban.

Az Egyesült Államokban a feminizmus és a nőmozgalom áramoltatta – mind megírva, mind megélve – a legerősebb intellektuális és társadalmi energiát a kulturális kritika számára.[18] A reneszánsz kutatásban, mint ahogy a kritika diszciplínájában mindenhol, a feminista elmélet és gyakorlat a nem diskurzív megalkotottságára és általában a nemi, a társadalmi és a családi kapcsolatokéra hívta fel a figyelmet; és ez az, ami viszont előtérbe helyezte azokat a különböző szubjektumpozíciókat, ahonnan az olvasók olvasnak, és ahová őket az olvasás folyamata belemanőverezi. Azzal, hogy kifejezésre juttatták azokat a módokat, ahogyan a női hangok marginalizálódnak, elnyomódnak vagy a hasbeszélő hangjává válnak a reneszánsz drámai művekben – és a művekről szóló korábbi kommentárokban –, valamint azzal a filológusi munkával, amely reneszánsz nők által írt szövegeket tárt fel, kérdésessé tették azokat a liberális-humanista állításokat, amelyek szerint a hagyományos irodalmi kánon és a hagyományos kritikai olvasatok kánonja emberi tapasztalatok és önkifejezések lényegszerű és magába zárt skáláját testesíti meg. Azzal, hogy nyíltan és kollektíven a kritikai gyakorlat, a tudománypolitika és a társadalmi-politikai tevékenység szférái között kapcsolatokat próbáltak létrehozni, demisztifikálták azokat az állításokat, miszerint a tudomány és az akadémia az anyagi létezés érdekeltségeitől, elfogultságaitól és harcaitól távol vagy azok

[18] Éppúgy, mint más férfi tudósok, akik régóta támogatják a feminista megnyilvánulásokat – személyes és társadalmi, valamint intellektuális és intézményi kontextusban egyaránt – a jelen történeti helyzetben nem tulajdoníthatom magam nehézségek nélkül feministának. Ahogy Stephen Heath legutóbb írta: A férfiaknak szükségszerű viszonyuk van a feminizmushoz – hiszen végső soron arról van szó, hogy őket is megváltoztassák, ami magában foglalja azt is, hogy a nők és a férfiak új módon lépjenek fel a nők elnyomásának valósága ellen, és vessenek véget annak – és ez a kapcsolat szükségszerűen kizárás is – hiszen végső soron arról van szó, hogy ez a nők ügye, hogy az ő hangjuknak és cselekedeteiknek kell meghatározniuk a változást és újradefiniálást. Az ő hangjuknak és cselekedeteiknek, nem pedig a mienknek: nem számít, mennyire „őszinték", „szimpatizálóak" vagy akármilyenek vagyunk, mindig férfi pozícióban is leszünk, a dominancia és a kisajátítás minden implikációjával együtt, mindennel, amit éppen kérdésessé tesznek, aminek meg kell változnia. ... Ami nem jelenti..., hogy én nem válaszolhatok a feminizmusnak és nem változhatok meg érte..., csak azt jelenti, hogy észre kell vennem..., hogy nem ott állok, ahol ők, és nem is tehetek úgy, mintha ott állnék. (Male Feminism. = Men in Feminism. Eds. *Alice Jardin–Paul Smith.* New York – London, Methuen 1987. 1–32.)

Saját életem különböző aspektusaiban – nem utolsósorban mint tudós és tanár, de nem is kizárólagosan így – éreznem kellett azt, amit Heath a ferminizmushoz fűződő „kapcsolat[nak], a férfiak közötti kapcsolat lehetetlenségé[nek]" hív, amivel nem a kapcsolat haszontalanságát akarom sugallni, hanem mindig gyanús szükségszerűségét. Amit hangsúlyozni szeretnék, az nem a lehetetlensége, hanem a szükségszerűsége annak, hogy a férfiak mindig dialógusban dolgozzanak a feminizmussal és a feministákkal, és mindig segítsék őket, akármilyen keserves lehet is egy ilyen kísérlet. Az egyik módja annak, ahogyan a férfiak ezt tehetik, az az, hogy tudományos figyelmüket a nemek és a férfi szubjektivitás szociokulturális konstitúciójára irányítják, metakritikai figyelmüket pedig nemük szubjektumpozíciójának intellektuális és hivatásos gyakorlatainak és perspektíváinak hatásaira. Az efféle kérdésekkel kapcsolatban a feminista elméletnek és gyakorlatnak sok mondanivalója van bármiféle „újhistorizmus" számára arról, hogy mit is jelent historizálni.

felett áll, és modellt adtak az intellektuális, a hivatásbeli és a társadalmi elkötelezettségek integrációjához.[19]

Éles ellentétben a feminista gyakorlattal, olyan tendencia is jelen volt sok, amerikai férfi által írott újhistorista műben, amely megpróbálta kimozdítani saját kulturális politikáját és számot vetni azzal, azáltal, hogy egyszerre előtérbe helyezték a hatalmi viszonyokat, és abba az angol múltba zártak őket, melyet tanulmányoztak. Komplex földrajzi, társadalmi, etnikai és intézményi tényezők játszanak közre abban, hogy kiemelik a történeti és a kulturális diszkontinuitást, a reneszánsz elbűvölő Másságát. Nagy-Britanniában – ahol az osztálykorlátok világosabban megkülönböztethetőek maradtak, mint az Egyesült Államokban, ahol a radikális politika és a radikális diskurzusok erősebb tradícióval rendelkeznek, és ahol az állam korlátozó nyomása az oktatási intézményekre ma szembetűnően közvetlen és erős – az úgynevezett kulturális materialisták polemikusan emelték ki, milyen módon húz hasznot a történeti *jelen* az angol múltról alkotott saját verzióiból, hogy mi is a reneszánsz ideológiai kisajátításainak története. E munka jellegzetes érdeklődési körét jelentik azok a folyamatok, amelyekkel az angol reneszánsz alkotók és munkák kánonja az angol kultúrába és a brit oktatási rendszerbe foglalva segített kimunkálni és fenntartani az uralkodó ideológiát.[20] Nagy-Britanniában, kézenfekvő okok miatt, az angol irodalom kutatásának mezeje – és ennek kvintesszenciájaként, Shakespeare, a Nemzeti Költő tanulmányozása és előadása – könnyen válik a nemzeti problémák és prioritások meghatáro-

[19] A következő könyvek és tanulmánykötetek az angol reneszánsz irodalomkutatás bibliográfiájának idevágó, bimbózóban lévő részét képviselik: The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare. Eds. *Carolyn Ruth–Swift Lenz–Gayle Green–Carol Thomas Neely.* Urbana, Univ. of Illionis Press 1980.; HILDA L. SMITH: Reason's Disciples: Seventeenth-Centruy English Feminists. Urbana, Univ. of Illionis Press 1982.; LISA JARDIN: Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare. Brighton, Harvester Press 1983.; LINDA SOODBRIDGE: Women and the English Renaissance. Urbana, Univ. of Illionis Press 1984.; English Renaissance 1984. 14/3. ősz és 1988. 18/1. tél, két szám Women in Renaissance címmel.; CATHERINE BELSEY: The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama. London – New York, Methuen 1985.; Silent But for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works. Ed. *Margaret Petterson Hannay.* Kent Ohio, Kent State Univ. Press 1985.; Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Eds. *Margaret W. Ferguson–Maureen Quilligan–Nancy J. Vickers.* Chicago, Univ. of Chicago Press 1986.; Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical perspectives. Ed. *Mary Beth Rose.* Syracuse, Syracuse Univ. Press 1985.; ELANIE V. BEILIN: Redeeming Eve: Women of the English Renaissance. Princeton, Princeton Univ. Press 1987.

[20] Ld. pl.: Part II: Reproductions, Inventions. (Political Shakespeare. Eds. *Dollimore–Sinfield.* 130–239.; SIMON BARKER: Images of Sixteenth and Seventeenth Centuries as a History of the Present. = Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference 1976–84. Eds. *Francis Baker–Petel Hulme–Margaret Iversen–Diana Loxley.* London – New York, Methuen 1986. 173–189.; TERENCE HAWKS: That Shakespearian Rag: Essays on a Critical Process. London – New York, Methuen 1986.; DEREK LONGHURST: Not for All Time but for an Age: An Aproach to Shakespeare Studies. = Rereading English. Ed. *Oeter Widdowson.* London – New York, Methuen 1982.; 150–63.; ALAN SINFIELD: Macbeth: History Ideology, Intellectuals. = Critical Quaterly 1986. 28. 63–67.

zásáért folytatott harc terepévé, ahol is a cél az, hogy megformálják és újraformálják a nemzeti identitást és a kollektív tudatot.

Az Egyesült Államokban – a maga etnikai és társadalmi különbözőségeivel, a tisztán megkülönböztethető osztálystruktúra, valamint a radikális politikai és kulturális hagyomány hiányával, roppant bonyolult és decentralizált kulturális és oktatási intézményeivel, viszonylag nagy, jól működő és biztonságos professzoriátusával – az ilyesfajta ideológiai folyamatok jelenléte és iránya talán kevésbé könnyen ismerhető fel, és néha kevésbé kényelmesen ismerhető meg, mégis tudatos naivitás lenne tagadni létüket. Sőt, a humán tudományok, és különösen a Shakespeare-kutatás számára éppen hogy előírhatják az Egyesült Államokban meglévő különféle etnikai és kulturális erők, hogy számoljon az angolszász hegemónia fenyegető veszélyével. Vegyük például a következőket:

> Szerencsére mire az emigráció hatása veszélyként jelentkezett hosszú ideje megalapozott angol kultúránkra nézve, az egész országban bevezetésre került a szabad és kötelező oktatási rendszer a fiatalság részére. A hatékonyság szellemében ez az oktatási rendszer sztereotipikus formában készült; és a demokrácia szellemében minden gyereket a törvény kötelezett, hogy fegyelmének *[discipline]* alárendelődjön... Az általános iskola számára rögzített tervezetünkben [Shakespeare] volt a kulturális tananyag *[discipline]* sarokköve... Shakespeare vált a ... kutatás és tisztelet legfontosabb tárgyává.

A beszélő a kiváló amerikai Shakespeare-kutató, Joseph Quincy Adams volt; az alkalom a Folger Shakespeare Library megnyitója Washingtonban; az év 1932.[21] A retorika a megváltozott politikai realitásoknak felel meg, de jól látható a kontinuitás ezen írás és egy korunkbeli humanista jelentés között, amely „A felsőoktatásban tanult humán tudományok állapotáról" szól:

> Az amerikai felsőoktatás ma sokkal több embert érint, és sokkal több célt szolgál, mint egy századdal ezelőtt. Az, hogy megnövekedett a nők, a faji és az etnikai kisebbségek, az új bevándorlók és a csökkent képességűek lehetősége, hogy részt vegyenek benne, olyan pozitív eredmény, amelyre nemzetünk méltán büszke. Ahogy a felsőoktatás kitágult, a tananyag érzékenyebb lett sok csoport régóta figyelmen kívül hagyott kulturális eredményei iránt. ... Ez szintén jó dolog. De a pluralizmus erényét állító buzgóságunk nem szabad, hogy megengedje, hogy feláldozzuk azt az alapelvet, ami eddig a tananyag szubsztanciáját és folytonosságát adta, nevezetesen,

[21] JOSEPH QUINCY ADAMS: The Folger Shakespeare Memorial Dedicated. 1932. April 23.; Shakespeare and American Culture. = The Spinning Wheel 1932. 12.; idézi STEPHEN J. BROWN: The Uses of Shakespeare in America: A Study in Class Domination. = Shakespeare, Pattern of Excelling Nature. Eds. *David Bevington–Jay L. Halio.* Newark, Univ. of Delaware Press 1978. 230–238., 231. – Ezért az utalásért *Don Wayne*-nek tartozom.

> hogy minden főiskola és egyetem felismerje és elfogadja annak létfontosságú szerepét mint civilizációnk összegyűlt bölcsességének hordozójáét. ... Az egyenesen a nyugati civilizáció nagy korszakaiból származó eszmék ... azok, amelyek összekötik pluralisztikus nemzetünket. ... Mi mint amerikaiak – akár feketék, akár fehérek, ázsiaiak vagy spanyolok, gazdagok vagy szegények – ezekben hiszünk.

Az év 1984 volt; az író, William Bennett, akkor a National Endowment for Humantities igazgatója, később az Egyesült Államok oktatásügyi minisztere.[22]

Bennett szövege lépten-nyomon figyelmeztetett a veszélyre, hogy „néha a humán tudományokat úgy használják, mintha az ideológia szolgálóleányai lennének, amelyek bizonyos előítéleteknek rendelődnek alá, és aszerint értékelik nagyra vagy utasítják el őket, hogy bizonyos társadalmi beállítottsághoz milyen a viszonyuk" (10.). Természetesen Bennett maga is „bizonyos társadalmi beállítottsághoz való viszonyuk alapján" értékeli a humán tudományokat – nevezetesen aszerint, hogy mi a szerepük az uralkodó társadalmi-kulturális rend újratermelésében, a különbség semlegesítése, az alternatív és a szembenálló értékek és érdekek magába foglalása révén, mint amilyenek a feministák, az etnikai kisebbségek és a gazdaságilag hátrányos helyzetűek. Bennett az „ideológia" kifejezést más emberek „társadalmi beállítottságának" helytelenítése számára foglalja le; saját jelentése azonban nem kevésbé ideologikus pontosan ebben az értelemben, az elejétől a végéig. Saját esetében viszont a „társadalmi beállítottságot" objektívként és érdek nélküliként, magától értetődőként és vitathatatlanként adja elő: ez „tiszta képe annak, hogy mi az, amit érdemes tudni, és mi az, ami fontos örökségünkben, amit minden tanult embernek tudnia kell" (7.). Ahogyan a Reagan-kormány törvényhozói és törvényalkotási ütemterve, a tévés evangelisták prédikációi, a neokonzervatív professzorok bestsellerjei Bennett tanügyi reformkampánya is arra az általánossá váló szorongásra játszik rá, amely az engedékeny hatvanas évektől kezdődően a „tradicionális értékek" halálát látja. Mindezt pedig azért teszi, hogy támadhassa a kulturális interpretáció minden olyan formáját, amelyik felhívja a figyelmet a történelem, a politika, a faj és a nem különböző és egymással vitában álló perspektíváira.

Legutóbbi vitairatának zárlatában, *The Closing of the American Mind*ban, Allan Bloom azt állítja, hogy „az emberek sokkal igazabbul és teljesebben élhetnek Platónt és Shakespeare-t olvasva, mint bármikor máskor, mert így lényegi létben vesznek részt, és elfelejtik esetleges életüket."[23] Shakespeare vígjátékainak szexuálpolitikáját tárgyalva Bloom szimpatizál azzal a felvilágosult patriarchaliz-

[22] WILLIAM BENNETT: To Reclaim a Legacy. = American Education 1985. 21. 4–15. 14 sk. – Hogy kortárs brit analógiát mondjak, ld. a The Scarman Report on London's Boston Riots részleteit: TERENCE HAWKS: Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters. = Alternative Shakespeare. Ed. *John Drakatis*. London, Methuen 1985. 26–46. 44. sk.

[23] ALLAN BLOOM: The Closing of The American Mind. New York, Simon and Schuster 1987. 380.

mussal, amelyet az erzsébeti és a jakabi időszakban lépten-nyomon kifejeztek az otthon ökonómiájának és a nemek közti benső különbségeknek a rendjét illetően. Azt írja, hogy:

> A dolgok saját rendjének biztosítása érdekében Shakespeare transzvesztita nőalakjai, mint Portia és Rosalinda, férfi álöltözetbe kényszerülnek, mert az igazi férfiak nem felelnek meg, és kiigazításra szorulnak. ... A család egyfajta miniatűr politikai test, ahol a férj akarata az egész akarata. A feleség befolyásolhatja a férj akaratát, s ezt a feleség és a gyerek szeretete kellene hogy átjárja.
>
> Most mindez egyszerűen darabjaira esett. Nem létezik, és senki nem is tekinti úgy, hogy jó volna, ha létezne. De semmi bizonyosság nem vette át a helyét. (126–127.)

Az ezt követő oldalakon Bloom a feminizmust teszi felelőssé a jelenlegi társadalmi, etikai és tudományos zűrzavar és válság miatt, mert az destabilizálta a házasságot és a családot, és darabokra zúzta mind a nő, mind a férfi életét. Bloom szerint tehát ha Shakespeare-t olvasnak, „az *emberek* [men – egyszerre jelent férfiakat és embereket. Montrose a 'férfiak' jelentést emeli ki. – *A ford.*] ... lényegi létben vesznek részt, és elfelejtik esetleges életüket". E félmondatban a Valós elérésének férfi kiváltsága mintha annak lenne a biztosítéka, hogy Shakespeare nőalakjai tudták a helyüket.

Bloom professzor az amerikai felsőoktatást elmarasztaló kritikáját felidézve az én városom napilapja, a *San Diego Union* egyik vasárnapi kiadásának vezércikke nemrég leírta az „etnikai kisebbségek és baloldali tantestületi tagok" azon folyamatos próbálkozását a „hírneves egyetemeken, szerte az országban", hogy feladják a „nyugati civilizáció" teljes „intellektuális örökségét" – s ez a „tanügyi forradalom" „kulturális öngyilkossággal" egyenértékű, „a barbarizmus felé való előretörés", amelyet itt a náci könyvégetésekhez hasonlítanak.[24] Bennett Miniszter úr megbélyegző ítéletét felidézve, amit az váltott ki, hogy „Platónt és Shakespeare-t az egyetemeken a szemétre vetették", a vezércikk úgy látja, hogy „amikor a halhatatlan irodalmat tanulmányozzák, ezt sokszor perverz módon teszik." Így Shakespeare-t arra használják, hogy „bemutassák, hogy milyen helytelenül kezelte a XVII. század a nőket, a munkásosztályt és a kisebbségeket. A tudomány képviselői azzal kendőzik el a halhatatlan szövegek ilyen otrombán félrevezető olvasatait [misinterpretations], hogy «újhistorizmusnak» nevezik." Azok az úgynevezett „baloldali tudósok" viszont, akiknek vállalkozásait az olyan szövegek, mint ez, vulgarizálják és támadják, a maguk részéről el fogják az

[24] Barbaric Brtrayal. The San Diego Union 1988. február 21. vasárnap. – Ez a cikk kivonata DAVID BROOKS cikkének, amelynek eredeti megjelenési helye: The Wall Street Journal 1988. február 2., a címe pedig From Western Lit to Westerns as Lit. Ezzel az utalással *Susan Montrose*-nak és *Annabel Patterson*nak tartozom köszönettel.

ilyen írásokat hessegetni maguktól, vagy nem törődnek velük, és ez csak kárukra lesz. Mert bármilyen más választ is provokálnának is ezek a diskurzusok, azt mindenképpen bizonyítják, hogy az egyetem olyan helynek látszik, ahol az ideológiai dominancia vitatása és annak újratermelése egyaránt megtalálható; hogy valami közvetlenül fontos forog kockán Shakespeare-olvasásunk és -tanításunk kapcsán; és ha hirtelen nem a marginalitás, hanem a kulturális és az intézményi hatalom pozíciójában találjuk magunkat, akkor is arra kényszerülünk, hogy eldöntsük: kiaknázzuk-e ezt a hatalmat, és ha igen, mikor és hogyan.

Amikor rámutatok a speciális érdekek túlságosan is nyilvánvaló misztifikációjára Bennett és Bloom szövegeiben, nem áll szándékomban azt feltételezni (mint ahogy Bennett tette), hogy az ideológia más emberek értékeinek megnevezésére szolgál. Mint akármelyik más szöveg, az én saját olvasataim az erzsébeti kulturális szövegekről is csak részlegesek/részrehajlók lehetnek – amin azt értem, hogy képtelenek kimerítő leírást, teljes magyarázatot ajánlani; de ugyanígy képtelenek bármiféle olyan leírásra vagy magyarázatra is, amely valamiféle arkhimédeszi pontban helyezkedik el, kívül azon a történelmen, amelyet tanulmányozok; valami ideális térben, amely túl volna a nem, az etnikum, az osztály, a kor és a hivatás azon koordinátáin, amelyek kijelölik az én változó és potenciálisan ellentmondásos szubjektumpozícióimat. Mint a reneszánsz szövegek hivatásos olvasójának részesedésem van – túldeterminált részesedésem, amely mindig legalábbis részben homályos marad számomra – „A Reneszánsznak" azokban a változataiban, amelyek azokban a szövegekben ábrázolódnak, termelődnek, fedeztetnek fel és találtatnak meg, amelyeket magaménak vallok. Azzal, hogy Shakespeare- vagy Spencer-olvasataimban olyan kérdéseket választottam előtérbe helyezni, mint a nem politikája, a kulturális korlátok versengése, az írás és a játék társadalmi eszközszerűsége, nem csupán az erzsébeti kultúra szükségszerű és folyamatos újrafelfedezése mellett köteleztem el magam, hanem ezen kívül arra is törekszem, hogy ez az elkötelezettségem a sajátunk reformációjában részt vállaljon.

Arra kényszerülök azonban, hogy mérsékeljem a gratulációkat, melyeket saját magamhoz intézek, amikor elismerem, hogy saját tudósi és tanári hivatásos tevékenységem egyben hordozója saját, részben tudattalan és részben számító alkudozásomnak [negotiation] is, amelyet a disciplináris, intézményi és társadalmi kívánalmakkal és elvárásokkal folytatok; hogy ez a tudásra és erényre törekvés – szükségszerűen tisztátalan. Összetett és lényegi szerepem van éppen azoknak az intézményeknek az életben tartásában és újratermelésében, melyeknek működését kérdésessé teszem. (Feltételezem, hogy ez egyaránt igaz az e kötetben szereplő más írásokra és potenciális olvasóikra is.) A politikai és intézményi cselekvés [agency] lehetősége nem alapulhat az ideológiától való menekülés illúzióján. Mindazonáltal az ideológiákon belüli vagy azok közötti konfrontációk és ellentétek folyamatának szubjektív *megélése* lehetővé teszi, hogy változó távolságokból tapasztaljuk meg saját alávetettségünk [subjection] aspektusait –

hogy egyik ideológiai inskripciónkat egy másik segítségével, mintegy megtört fénynél, olvassuk el. Az ilyen részleges és instabil reflexív tudás mindazonáltal a szubjektumokat ágensekként alakítja ki megerősítésük segítségével.

A tudománypolitika tovább terjed azon, mint amit általában „tudománypolitikának" szoktunk titulálni: a kulturális poétika kutatását és tanítását behálózza egy nagyobb kulturális politika, amelyben nincsenek érdekmentes felek, objektív pozíciók. Bennett úgy jellemzi a humán tudományokat, mint „a legjavát annak, amit az emberiségről írtak és gondoltak" (15.); úgy jeleníti meg a humanistákat, mint egy szekularizált papságot, amelynek missziója, „hogy őrizzen és továbbadjon egy örökséget" (10.). Vannak közöttünk olyanok, akik vitatnák hivatásunk és tanulmányaink tárgyához fűződő kapcsolatunk ilyen kritikátlan, ilyen misztifikált képét; akik hisznek abban, hogy tudósként és tanárként legfontosabb feladatunk az, hogy vallatóra fogjuk azt az örökséget, amelynek átadásáért felelősek vagyunk (és amiért megfizetnek minket). Az irodalomnak a verbális és társadalmi gyakorlatok instabil és antagonisztikus mezejeként való megalkotása – nem pedig „nagy művek, eszmék és elmék" transzhistorikus lelőhelyeként, ahogyan Bennett jellemezte (10.) –: ez lehet az, amelynek révén az irodalomtudomány magát mint a történeti jelen intellektuálisan és társadalmilag jelentőségteljes munkájának helyszínét artikulálja újra. Ha azokon a módokon, ahogy a reneszánsz szöveget olvasni választottuk, saját magunkat és tanítványainkat a történetiségünk megértéséhez tudjuk segíteni, akkor egyúttal bemutatjuk annak a korlátozott, mindazonáltal tapintható lehetőségét is, hogyan vitassuk a hatalomnak és a tudásnak azt a rezsimjét, amely egyszerre életben tart és korlátoz bennünket.

(Louis A. Montrose: Professing the Renaissance. The Poetics and Politics of Culture. = The New Historicism. Ed. H. Aram Veeser. London, Routledge 1989. 15–37.)

(Fordította: Bagi Zsolt)

STEPHEN ORGEL

A nagyszerűség megszelídítése[1]

Az Erzsébet-kori populáris színház egyik fő vonzereje a legszélesebb értelemben felfogott látványosság [*pageantry*] volt: ábrázolni tudta mindazt a tündöklést, ami az udvart és az arisztokráciát övezte egy olyan városiasodott és túlnyomórészt középosztálybeli közönség számára, amely addigra már meglehetős (a kortárs kritikusok szerint egyenesen fenyegető) mobilitásra tett szert. Sajátos módon egy előadás akkor vált igazán népszerűvé, ha a színjáték látványossága valamiféle középkor utáni nosztalgiát táplált, megerősítve ezzel a stabil, hierarchikus társadalmi berendezkedés és a lovagi kódrendszer hagyományos értékeit, mivel pontosan ezek képezték Erzsébet udvari mitológiájának alapjait. Ez a mitológia volt hivatott felértékelni és legitimálni egy olyan autoritást, amely a régi arisztokrácia megmaradt tagjai számára bizonyára fenyegetően ingatagnak tűnt. Nyilván hasonlóan vélekedett erről maga Erzsébet is, akinek egy jómódú londoni kereskedő unokájaként folytonosan olyan kérdésekkel kellett szembenéznie, melyek tekintélyének forrásait vagy a származását firtatták.

A lovagi kódrendszer, a hozzákapcsolódó társadalmi formákkal és nyilvános szerepl ésekkel együtt, a kezdetektől meghatározta a Tudor uralkodóház politikáját. Gordon Kipling meggyőzően bemutatta, hogy VII. Henrik milyen tudatossággal importálta azokat a burgundiai lovagi modelleket, amelyek azután egy átfogó kulturális program meghatározó elemeiként járultak hozzá a nemes és tiszteletre méltó udvar képzetének társadalmi elfogadtatásához.[2] Henrik számára a nyilvánosság rokonszenve mindennél többet jelentett, hiszen ő még kétségbevonható jogot sem formálhatott az angol trónra. Uralkodása alatt a lovagi külsőségek egyfelől a katonai erővel fenntartott hatalom szalonképtelen megnyilvánulásait, másfelől pedig a hatékony adminisztratív gépezet nagyon is hétköznapi részelteit voltak hivatottak elleplezni. Az utód, VIII. Henrik pedig, ahogy ez rövid idő alatt nyilvánvalóvá vált, a lovagi hagyományokkal éppen ezek hiányát igyekezett palástolni: az aranybrokát mező lenyűgöző fantáziaképeit általános csodálat övezte, de senki sem volt olyan naiv, hogy mögöttük valóságos központi

[1] In: Pageantry in the Shakespearen Theater. Ed. *David M. Bergeron.* Athens, The University of Georgia Press 1985. 19–25.

[2] Ld. GORDON KIPLING: The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance. Leiden, Leiden University Press for Sir Thomas Brown Institute 1977., valamint Henry VII and the Origins of Tudor Patronage. = Patronage in the Renaissance. Ed. *Guy Fitch Lytle–Stephen Orgel.* Princeton, N.J.: Princeton University Press 1982. 5. fejezet.

hatalmat feltételezzen – legkevésbé pedig a francia király, noha éppen az ő csodálatát kivívni volt azok elsődleges célja.

Erzsébet újrafogalmazta a Tudor-ház lovagi hagyományait, és testreszabott udvari mitológiával állt elő. Eszerint a lovagi lét alapeleme a gyengébb nemnek tett szolgálat, és amennyiben a rajongás tárgya a királynő valamely manifesztációja volna, úgy a tiszteletteljes borzongás nélkülözhetetlen a hőstettek végrehajtásához. Spenser fő műve jól jellemzi – ugyanakkor meg is testesíti – az udvar több évtizedes törekvését a nyilvánossággal való jó kapcsolatrendszer kialakítására; az ideális kép pontos megrajzolása mellett azonban a szerző nem hallgatja el azokat a mélyen húzódó ellentmondásokat sem, amelyek például a végtelenségig késleltetett vagy éppen zátonyra futott házasságokban, valamint a hölgylovag narcisztikus paradoxonában mutatkoztak meg.

A lovagi eszmények és azok kifejeződése az udvar kultúrában, a trónralépés ünnepén rendezett lovagi tornákon, az udvar szórakoztatását szolgáló rendezvényeken, valamint általában az udvar protokolláris megmozdulásain, remekül illusztrálják a szimbolikus fikció – a legáltalánosabb értelemben vett látványosság és udvari költészet – társadalmi jelentőségét. Tudjuk, hogy Spensert növekvő kétely jellemezte a saját lovagi metaforikájában rejlő értékrendet illetően, és az is bizonyosnak látszik, hogy az Erzsébet-kori társadalom sem volt ezzel másképpen. Az utóbbi évek kritikája megkísérel úgy tekinteni az Erzsébet-kori lovagi kultúrára, mint hatékony társadalmi közvetítőre vagy társadalmi trópusra, amely lehetővé tette a potenciálisan veszélyes energiák kontrollálását és levezetését.[3] Az udvari etikett és az azt támogató fikció nyilvánvalóan *szolgálhattak* efféle célokat, amint azt Clifford Gertz hitelt érdemlően bizonyította, és maga Erzsébet is bizonyára tudatában volt ennek; ugyanakkor az is kétségtelen, hogy legalábbis a királynő uralkodásának utolsó két évtizedében az udvari mitológiát erőteljes türelmetlenség és kiábrándultság övezte. Egyre inkább személyessé vált, Erzsébet magánjellegű vágyait fejezte ki, retorikáját csak azok tették magukévá, akiknek elemi érdeke volt, hogy lojális alattvalóként kivegyék a részüket Erzsébet tükörképének megrajzolásában. Akik azonban kevésbé voltak kiszolgáltatva az udvar kegyének, igencsak más hangot ütöttek meg az uralkodóval kapcsolatban – ilyen volt például John Stubbs műve, néhol vádló vagy türelmetlen, máshol pedig bizalmas és hétköznapi hangvételével. Kétségtelenül tévedés volna azt hinni, hogy a királynő önmagáról alkotott képe működőképes modellként volt jelen a nemzetközösség életében. Jakab király fia, Henrik herceg 1609-ben úgy lépett fel, mint a lovagi kultúra újjászületésének letéteményese: a lovagi kultúrát 1609-ben *újra kellett éleszteni,* mivel az Henrik szerint nemcsak Erzsébet uralkodását követően, de már a középkortól fogva halott volt.

[3] Pl.: FRANCES YATES: Astrea. London, Routlege and Kegan Paul 1975., valamint DANIEL JAVITZ: Poetry and Courtliness in Renaissance England. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1978.

Henrik herceg militarista és erőteljesen protestáns kulturális programja egészen másképpen értelmezte a lovagi hagyományokat, mint Erzsébet. Ez az elképzelés közel állt ahhoz a felfogáshoz, amelyre alapozva harminc évvel korábban Sidney bejelentette igényét az udvar pártfogására, és ami azután pályafutását derékba törte. Sidney elképzelése a lovagi kultúráról gyökeres ellentétben állt a királynőével, és fenyegette azt. Henrik javaslatai hasonlóan kemény ellenállásba ütköztek az udvar számos befolyásos szereplőjének részéről, beleértve a királyt és az udvari költőt, Ben Johnsont.[4] Ez talán nem tűnik igazán rendkívülinek, ha felidézzük, milyen kétes morális értékrendet képvisel a lovagi kultúra a *Faerie Queene* Hatodik Könyvében. A lovagi kódrendszer korabeli megítélése szervesen illeszkedik a költészet egészével, valamint a szimbolikus fikció és a gyakorlati cselekvés – vagyis a való élet – összefüggéseivel kapcsolatos vélekedések átfogó rendjébe. Egy figyelemre méltó próbatételt ismerhetünk meg az Ötödik Könyvben, ahol Mária skót királynő (mint Duessa) meghurcoltatásáról olvashatunk. A Zeal és segédje Artegal, az Igazság Lovagja által előterjesztett vádak alapján a bíróság bűnösnek találta Máriát, és Erzsébet (mint Mercilla) ítéletért folyamodott. Spenser így írja le a történteket:

> But she, whose Princely breast was touched nere
> With piteous ruth of her so wretched plight,
> Though plaine she saw by all, that she did heare,
> That she of death was guiltie found by right,
> Yet would not let iust vengeance on her light;
> But rather let it in stead thereof to fall
> Few perling drops from her faire lampes of light;
> The which she couering with her purple pall
> Would haue the passion hid, and vp arose withall.
> [V.ix.50]

A Mercillaként allegorizált Erzsébet mi mást is tehetne? Négy versszakkal később, a következő énekben, a királynő páratlan nagyvonalúságának buzgó dicsérete után, Spenser elismeri, hogy Mária/Duessa kivégzése voltaképpen már megtörtént, de még itt sem tudja rávenni magát, hogy ezt ki is mondja: a vádlott halálára csupán mint Duessa „önkéntes bukására" tesz utalást, ezzel sikerül felmentenie Erzsébetet a döntéshozatal felelőssége alól. Ha az eseményeknek nem is, a királynő gondolkodásmódjának mindenképpen hiteles lenyomata ez: Erzsébet hasonló fiktív megoldást talált lelkiismeretének megnyugtatására azzal, hogy aláírta Mária halálos ítéletét, de nem volt hajlandó elküldeni azt. Az ítélet végül titkos tanácsosai küldik el – természetesen a királynő hallatólagos belegyezésével –,

[4] Ld. NORMAN COUNCIL kitűnő elemzését: Ben Johnson, Inigo Jones, and the Transformation of Tudor Chivalry. = ELH 47. 1980 nyár, no. 2. 257–275.

így közvetlenül őket terheli a felelősség Mária kivégzéséért. Egy kevésbé körültekintő költő minden bizonnyal megkísérelte volna igazolni Erzsébet tetteit, és ezzel legalább annyira megsértette volna a királynőt, amennyire Spenser beszámolója Duessa bukásáról sérthette Jakab királyt. A költő saját meggyőződését ilyen esetben sűrű homály fedi: a műalkotás nem a szerző, hanem a pártfogó nézeteinek ad hangot. A fenti mozzanat azonban számos veszélyt rejt magában, és megéneklésével Spenser nem kevés kockázatot vállalt. A királynő nyilvánvalóan nem bírálható a dicsőítésére írott hősköltményben, különösen az Igazság Könyvében; de vajon mi viszi rá Spensert, hogy egyáltalán említést tegyen a kényes afférről? Ráadásul ez nem az egyetlen eset: a *Faerie Queene* további könyveiben Spenser számos alkalommal teret enged a korabeli társadalmi valóság és saját költői mitológiája közötti konfrontációnak, és rendre ugyanarra a következtetésre jut: a modell nem működik.

Valójában nem nehéz belátni, miért éppen ez a mitológia került előtérbe, és hogyan válhatott ennyire közkeletű tematikává. Az az elképzelés, hogy a lovagi lét alapját a gyengébb nemnek tett szolgálatok jelentik, minden bizonnyal igencsak *lefegyverző* fikciónak bizonyult, de maga Spenser tanúskodik arról, mennyire kevéssé fejezte ez ki az Erzsébet-kori társadalmi valóságot, még a Calidore vagy a *Colin Clouts Come Home Againe* által ábrázolt magasabb udvari körök számára is. I. Jakab számára a lovagi kultúra egyenesen *veszélyesnek* tűnt. Őt inkább az olyan bibliai vagy klasszikus személyiségek vonzották, mint Salamon, Aeneas vagy Neptunusz. Amikor a fia saját hatalmi törekvéseitől vezérelve kísérletet tett a lovagi mitológia újraélesztésére, a király – fegyvertelen – meghátrálását éppúgy magyarázhatjuk azzal, hogy alaposan félreértette e mitológia mondanivalóját, ahogy azzal is, hogy – a király fogalmai szerint – maga a mítosz volt téves.

A lovagi értékrend ellentmondásai Shakespeare színházában is rendre megjelennek a színpadon végig, a Lancaster tetralógia darabjaiban például, ugyanígy az aranybrokát mező leírásában, a *VIII. Henrik* elején vagy Hamlet vágyódásában azok után az idők után, amikor a királyok a harcmezőn intézték el nézeteltéréseiket, és tiszteletben tartották a megállapodásokat, de ilyen a *Lear király* első jelenetében megelevenedő tündérmese és a *Minden jó, ha vége jó* antihősének, Bertramnak botrányos pályafutása is.

Amennyiben a mitológia mindenki számára világos, az udvari élet látványosságának reáliái magától értetődően jelen lesznek a színpadon, akár lovagi vagy római köntösben, akár egyszerűen a fényűzést illusztrálandó. A jelmezek gazdag díszítése meglepte és lenyűgözte az idegenből érkezett látogatót. A kíváncsi svájci utazó, Thomas Platter utánajárt, és megtudta, hogy ezek valódi udvari ruhaneműk voltak: egyes jó hírű arisztokraták ruhatárának alig használt darabjai. Az olyan színházakban, mint a Blackfairs, ahol meglehetősen borsos ár fejében a néző a színpadon is bérelhetett széket magának, a színpadi látvány és a nézőközönség közötti különbségek már-már kivehetetlenné váltak. Az udvari masque-ok alkalmával, melyek a reneszánsz látványosságok

kiemelkedő eseményeinek számítottak, a közönség éppúgy reflektorfénybe került, mint a színészek; nem véletlen, hogy a kortárs beszámolók jóval nagyobb teret szenteltek a nézők leírásának, mint a színészek játékának. Ez természetesen így volt rendjén, hiszen a látványosság fókuszában nem maga a szórakoztatás volt, hanem a szórakoztatott, az uralkodó.

A látványosság és a néző felcserélhetősége nem merül ki ennyiben. Amikor a kormányzó emberei a király alkalmazásába kerültek, egy csapásra úriember vált belőlük: a király szolgái, és így voltaképpen a királyi ház tagjai lettek, tehát jogosulttá váltak az udvarban használatos ruhák viselésére. Így felöltöztetve maguk is részévé váltak a Jakab korabeli királyi hatalom látványosságainak, a királyi tekintély egyértelmű és látható jeleiként. Shakespeare maga is hasonló ambíciókat dédelget, mint közönsége, amikor megújítja apja családi címerpajzsért folyamodó kérelmét. Ez nemcsak annyit jelent, hogy aki kiérdemli a címert, az bekerül – vagy az ő esetében inkább visszakerül – a középnemesség köreibe, hanem egyúttal részévé válik a romantikus, a középkor utáni nosztalgiára építő udvari mitológiának is. A College of Heralds által tervezett pajzs – nyilván véletlenül, de bizonyára a Shakespeare család legnagyobb megelégedésére – magán viselt egy felismerhetően lovagi szimbólumot, a lándzsát, amely a családnévben is megtalálható, de olyat, amely a fennmaradt rajz tanúsága szerint inkább ünnepi kellék, semmint valódi használati értékkel bíró fegyver lehetett. A címer mottója, melyet Shakespeare alkotott és nem a heraldikusok, a kívánatos antik francia nyelven fejezte ki a pajzs viselőjének igényét a megbecsülésre: *non sanz droict.*

Az Erzsébet-kori színjátszás látványossága több volt, mint az udvar fényűzésének reprodukciója. Uralkodásnak korai szakaszában a királynő megtekintette *Gorboduc* történelmi drámáját, amely közvetlenül az uralkodó problémáiról szólt, és külön az ő számára írott példázatként volt érthető. A királyi személy jelenléte a darab jelentésének szerves részévé vált, és ez bizonyára a többi néző számára is egyértelmű volt. Hasonlóan a királynak az udvari masque-okon vállalt szerepéhez, a királynő nem csupán a látványosság pompáját volt hivatott emelni, hanem az előadás jelentőségéhez járult hozzá. 1565-ben, Cambridge-ben a King's College tudósai még inkább kiemelték ezt a motívumot, mivel a királynő szórakoztatására átdolgozott Plautus-mű, az *Aulularia* színrevitelekor az uralkodó számára a színpadképben találtak helyet. George Pelle *Arraignment of Paris* című darabjában a királynő már a cselekményben is szerepet kapott, ezzel a polgári látványosság sajátos konvenciói megjelentek az udvari színjátszásban – Peele darabjának csúcspontja a színpadon megjelenő diadalív szerepeltetése.

Az eddig megrajzolt összefüggések talán egy kissé egyértelműnek tűnnek, valójában azonban nagyfokú bizonytalanság jellemzi őket, és jelentős feszültségek forrásai lehettek. A színházi látványosság megteremtése, az udvar pompájának ábrázolása igencsak kényes vállalkozás volt, hiszen pontosan azokra a módszerekre támaszkodhatott, amelyeket az udvar alkalmazott tekintélyének kifejezésére és felértékelésére. Az uralkodó ábrázolása pedig egyenesen forradalmi

vállalkozás volt – ezzel Essex és Erzsébet egyaránt tisztában voltak. Erzsébet a William Lambarde-ot illető megható és zavarba ejtő vádak mentén veszélyes polgári látványossággá alakította át a *II. Richard*ot, amit azután saját uralkodásának allegóriájaként játszottak, ahogyan ő fogalmazott: „negyven alkalommal a nyílt utcán és különböző házakban".[5] Még ha némi túlzás jellemzi is a fenti megnyilatkozást, a negyven alkalom meggyőzően bizonyítja a darab népszerűségét. A szóban forgó házak között feltehetően színházak is voltak, így például Essex palotája az előkelő Stand utcában, de a „nyílt utca" fordulat bizonyára a királynő rögtönzései közé tartozik, egy olyan fantáziakép megnyilvánulásaként, amelyben az egész város egy véget nem érő előadás színpada lesz, melynek során a királynő egyik ősének alakjában kerül ábrázolásra, és személye így válik tanúbizonysággá.

Amikor Ben Jonson az *Every Man Out of His Humor* jeleneteiben nyíltan ábrázolja a királynőt, a színház sokak szerint átlépte saját határait, és az uralkodót kiszolgáltatta a drámaíró szeszélyeinek. Jonson volt az egyetlen, aki ezt megengedte magának, felhasználva a királyi hatalmat saját költői autoritásának kialakításához, de az eset csak annyiban egyedi, amennyiben Jonson egoizmusáról tanúskodik. A *Sejanus*, valamint az *Eastward Ho* című műveit egyaránt azzal a váddal illették, hogy az uralkodói tekintély ábrázolásával annak aláásására tesznek kísérletet, annak ellenére, hogy Jonson (a későbbiekben még a börtönben is) váltig állította, hogy semmi ilyesmi nem állt szándékában. Ezek a példák Richard Venner hírhedett *England's Joy* című művét, azt az Erzsébetet ábrázoló darabot, melyet a szerző instrukciói szerint csupán bizonyos „számottevő Úriemberek és Úriasszonyok"[6] előadásában lehetett megrendezni, az általunk megszokottól meglehetősen eltérő megvilágításba helyezik. Venner zsenialitása abban állt, hogy – állítása szerint – olyan színházat hozott létre, amely már nem az udvari élet megszemélyesítését tűzte ki céljául, hanem a való életet vitte a színpadra. Ez az elgondolás az Erzsébet-kori színház és nézőközönsége viszonyában megszülető legmélyebb közös fantáziák egyikét valósítja meg.

Ebben a korban az udvar és a színház érdekviszonyai kölcsönösen meghatározzák egymást. Jakab király feltett szándéka volt, hogy királyi pártfogás alá veszi a színtársulatokat, mivel meg volt győződve arról, hogy az udvari színjátszás a királyi tekintély egyik nélkülözhetetlen ismérve; amikor aztán színészek, költők, látványtervezők és zeneszerzők özönlötték el az udvart, hogy színpompás masque-okban állítsanak emléket az uralkodó bölcsességének és dicsőségének, a befektetés megtérülni látszott. A színház azonban túlságosan anarchikus képződmény ahhoz, hogy efféle korlátokat vegyen magára, így a királyi tekintély védelmének feladatát a színészek nemegyszer éppen az *azzal szembeni* védekezésként élték meg. Vegyük például a *Children of the Revels* sajátos esetét, amikor a király skót lovagjait felvonultató szatirikus darabok egyikébe különösen éles

[5] Az esetet az Arden kiadás jegyezte le. (Szerk. *Peter Ure*. p. lix)

[6] E. K. CHAMBERS: The Elizabethan Stage. Oxford, Clarendon Press 1923. 4:500.

bírálat éri az uralkodó kedvenceit, és maga a király is úgy jelenik meg, ahogy a francia nagykövet jelelemezte „ivre pour le moins une fois le jour", vagyis mint aki naponta legalább egyszer leissza magát.[7] Ez a darab – érthetően – olyannyira felbőszítette a királyt, hogy megesküdött, soha többé nem engedi a társulatot a színe elé, és „koldusbotra juttatja" őket. A színészek valójában nem egészen egy éven belül újra az udvar kegyeit élvezték: az incidens jól példázza milyen homályos elképzelésekkel rendelkezünk erről az igencsak összetett és ellentmondásos viszonyrendszerről. Nem világos, hogy a társulat egyáltalán miért tűzött műsorra ilyen darabokat. A társulat tagjai osztották a Blackfair közönségére, vagy legalábbis annak egy jelentős részére, jellemző előítéletek jó részét szembehelyezkedve pártfogójuk akaratával és tekintélyével: ez vajon miként volt összhangban a társulat egészének érdekeivel? Miért nem számoltak a király elégedetlenségével, ha pedig számítottak a kedvezőtlen fogadtatásra, vajon miért vállaltak ekkora kockázatot – mi vonzotta őket a kényes témák színrevitelében? Hol volt ilyenkor a cenzor: a király kamarása miért engedélyezte az efféle bemutatókat? Vegyük figyelembe a következő adatokat: a király kedvencein és ittasságán élcelődő darab 1608 márciusában készült el – a francia nagykövet levele, melyben az angol uralkodó szenvedélyét ecseteli, március 25-én kelt. A társulat legközelebb 1609. január 1-jén és 4-én, valamint ugyanazon év karácsonyán játszott az udvar színe előtt. *Ezt megelőzően* azonban csak az 1604/5-ös évadban jelenhettek meg a király színpadán: nem mondható, hogy a társulat mindennapos vendég volt az udvarban. Az 1609-es újévi meghívás tehát különleges királyi kegynek minősült.

Mire következtethetünk mindebből? Jakab számára nem volt szokatlan, hogy a királyi kápolnában szolgálatot teljesítő egyházi méltóságok nyíltan bírálják a szertartások alkalmával, de bizonyára sem ő, sem pedig a színészek nem gondolhatták azt, hogy a színtársulatok az egyházhoz hasonló magasabb értékrend letéteményesei volnának. Jonson persze jellemző módon nem fogadta el ezt a helyzetet: egy alkalommal úgy nyilatkozott Drummondnak, hogy „foglalkozik az egyházi tisztség betöltésének gondolatával, így lehetősége nyílna zsoltárt írni, ha ezért az életével kellene fizetnie".[8] Jonson arról álmodott, hogy a *Children of the Revels*hez hasonlóan ő is büntetlenül bírálhasson; a bírálat tárgya pedig egyik esetben sem a színház közönsége, hanem maga a király. A reneszánsz színház és az udvar viszonyának kémiáját a bensőségesség és a fenyegetés bonyolult elegye határozta meg.[9] Mindezek ismeretében Erzsébet királynő William Lambardnak készített előadása már sokkal kevésbé tűnik paranoid fantáziának.

[7] Uo. 1:326–328. 2:53.

[8] Ben Jonson. Ed. *C. H. Herford–Percy Simpson–Evelyn Simpson.* Oxford, Clarendon Press 1925–1952. 1:141. II. 33. oldaltól.

[9] A téma alaposabb feldolgozását ld. STEVEN MULLANEY: Lyng like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England. = ELH 1980. 47. 50–74.; STEPHEN GREENBLATT: Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion. = Glyph 1981. 8. 40–61.

Shakespeare *VIII. Henrik*jének első előadásával kapcsolatban Sir Henry Wotton arra hívja fel a figyelmet, hogy a királyi hatalom dicsőítését, amely teljes egészében valóságos volt (erről a kortárs alcím meggyőzően tanúskodik), talán érdemes volna paradigmatikus jelenségként kezelni. A darabról úgy fogalmazott, hogy az „elegendő igazságtartalommal rendelkezik ahhoz, hogy közel hozza a nagyszerűséget, vagy akár nevetségessé tegye azt."[10] Az ilyen néző számára a nemesség színpadi ábrázolása egyet jelentett e társadalmi osztály értékeinek aláásásával. Erzsébet és Jakab mégsem voltak képesek távolságot tartani a színháztól, mivel éppen általa találták meg önazonosságukat: mindketten előszeretettel éltek a játékos-uralkodó metaforájával. „Egy királynak úgy kell élnie – felejtette ki Jakab fiának – mintha folytonosan színpadon volna, tudván, hogy legjelentéktelenebb cselekedeteit és gesztusait is népének árgus tekintete követi."[11] Az értekezés első kiadásában „színpad" helyett még a „vesztőhely" kifejezés szerepelt; a király igyekezete, hogy helyreigazítsa a kétes értelmű szót, nyilvánvalóvá teszi, hogy Jakab némiképp átérezte az udvari színjátszásban rejlő veszélyeket. Erzsébet kétségtelenül színvonalasabb előadó volt utódjánál; de akár dicsőítés, akár szatíra volt a színpadi látványosság célja, az előadás sikere nem elsősorban a színész képességeitől és nem is az alkotó szándékaitól függött, hanem a nézőtérről fürkésző tekintetek és az ott megfogalmazódó vélemények ítéltek fölötte.

(Stephen Orgel: Making Greatness Familiar. = Pageantry in the Shakespearean Theater. Ed. David M. Bergeron. University of Georgia Press 1985. 19–25.)

(Fordította: Bocsor Péter)

[10] CHAMBERS: The Elizabethan Stage. 2:419.

[11] Basilicon Doron. = The Workes of the Most High and Mighty Prince James. London, 1616. 181. – Ez egy átdolgozott kiadás; a szöveget először külön adták ki Edinburgh-ben, 1599-ben.

JOEL FINEMAN

Shakespeare füle

A Shakespeare szonettjeiről írt könyvemben kifejtettem – többé-kevésbé formális, sőt formalista érvekkel –, hogy Shakespeare szonettjeiben feltalált egy teljesen új, ám irodalomtörténetünk folyamán a későbbiekben központi szerepet játszó szubjektivitást – felismerve, hogy az *irodalomtörténet* kifejezésben található *irodalom* szónak sajátos történelme van, valamint azt, hogy az ugyanebben a kifejezésben található *történelem* szó egy sajátos irodalmi formához tartozik, annak eredménye. Ez az álláspont, mely szerint Shakespeare megalkotott egy szubjektivitást, akár helyes, akár helytelen, mindenképpen egy erős álláspont, hiszen egyértelműen azt állítja, hogy – az általánosság egy bizonyos szintjén, és egy bizonyos, nevezetesen egy öntudatos, irodalmi hagyomány értelmezési keretein belül – van valami elkerülhetetlen, valami szükségszerű és előre meghatározott a shakespeare-i lírikus szubjektum konstrukciójában és fogadtatásában. Hogy a lehető legegyszerűbben fejezzem ki magam, könyvemben úgy fogalmaztam, hogy szonettjeiben Shakespeare rátalál az *egyetlen* módra, azaz „felfedezi" azt a módot, amely által vagy amelyen keresztül a szubjektivitásról – mint sajátos irodalmi jelenségről – a nyugati irodalomban összefüggően lehet gondolkodni, és azt hatékonyan meg lehet teremteni.

Nagyon röviden összefoglalva az érvelést, azzal kezdtem, hogy Shakespeare egy olyan hagyomány végén ír, amely meglehetősen központi szerepet játszott a reneszánsz szonett fejlődésében, és amelyik az irodalmit, és eképpen az irodalmi nyelvet is, idealizáló, látomásos magasztalásként fogja fel, olyan hagyomány, amelyben – legalábbis átvitt értelemben – létezik egy ideális kratuloszi megfelelés aközött, amit beszélnek és amiről beszélnek, amelyet általában a vizuális vagy a látomásos nyelv motívumai segítségével jelenítenek meg. Ugyanakkor, mivel Shakespeare szonettjei ennek a magasztaló poétikának és költészetnek a végét jelzik – egy hagyományét, amely az „irodalmi" mint értelmes elméleti kategória létrejöttéig nyúlik vissza – ahhoz, hogy irodalmi legyen, Shakespeare kénytelen átértelmezni a nyelvet, amely nála már nem hamisan és kétértelműen verbális, hanem valami igazan és egyértelműen vizuális. Azt állítottam, hogy a hagyományos nyelvnek, a látás nyelvének nyelvi revíziója egyszerre teszi képessé és határozza meg kényszerítőleg Shakespeare-t abban, hogy újszerű irodalmi szubjektumokat vagy verbális reprezentációkat alakítson ki, amelyek számára a beszéd maga az eszköz arra, hogy elválassza őket az önmaguknak való ideális és látomásos létüktől. Shakespeare *CLII. szonettjét* idézve ezt az általános shakespeare-i szubjektumot a hitszegő szem („*perjured eye*") szubjektumának neveztem el. Kifejtettem azt a véleményemet,

hogy Shakespeare szonettjeinek olvasója – éppen azért, mert a shakespeare-i szonettek verbálisként és nem vizuálisként definiálják magukat mint a nyelvhez, és nem a fülhöz kapcsolódót – kissé paradox módon bár, de úgy fogja találni, hogy a szonettek nyelvezete teremti meg azt, amiről a szonettek szólnak, és ennek következtében garanciaként is állnak.

Ezen érvelés értelmében több irodalmi jellemvonás – a téma, a motiváció és a trópus szintjén – hozzájárul ahhoz és következik abból, ami az én megközelítésemben az idealizáció poétikájának történelmileg jelentős entropikus kiürülése. Továbbá, ezen gondolatmenet szerint, ezek az irodalmi jellemvonások együtt ugyanakkor meglehetősen körülhatárolhatóan meghatározzák az irodalmi szubjektum pszichologisztikus profilját, aki beszédre nyitja a száját a magasztalást követően. Például – attól a módtól vezérelve, ahogyan Shakespeare szonettjei eljutnak a fiatal fiú szonettciklustól a sötét hölgy szonettciklusig, valamint megkülönböztetve a mindig valóban el is érhető gyönyört az ezzel éppen ellentétes vágytól, ami mindig, létrejöttének jellegéből következően strukturálisan kielégíthetetlen – amellett érveltem, hogy mivel Shakespeare szonettjei a korrupt nyelv használatával áthelyezik az ideális látást, és ezáltal az epideiktikus líra hagyományosan homogén beszélője egy alapvető, és ezért kimondhatatlan heterogenitással találja magát szemben, ennek következményeként a shakespeare-i szonettek beszélője – kiélezve ezt a különbséget – a nem csodálatra irányuló, teljesen előzmény nélkül álló verbális vágy szubjektumává válik. Mindezt meglehetősen nagy szavakkal megfogalmazva, könyvemben azt írtam, hogy Shakespeare szonettjei, mivel a nyelvkülönbözőséget kimondottan szavakban fejezik ki, feltalálják és motiválják a heteroszexualitás poétikáját, ami alatt egy szükségszerűen hímnemű szubjektum (aki a szonettekben „Will" néven jelenik meg) szükségszerűen nőgyűlölő vágyát értettem egy igaz-hamis Nő iránt, aki a különös, paradox, ugyanakkor mégis szükségszerű „hetero-" jelenségként, azaz a másként vagy a különbözőségként létezik az ismerős és mélységesen ortodox „homo-" meghatározó azonosságához képest. Ilyen módon – az ortodox paradoxonjaként – a pszichologisztikus szinten Shakespeare szonettjei erotikus toposzokat tudnak mozgásba hozni, melyeket Shakespeare természetesen az irodalmi hagyományokon keresztül örökölt és melyek konvencionálisak, de nem kíséri őket igazán kifejtett jellemábrázolás. (Úgy gondoltam, hogy egy ilyen okfejtés egyik közvetlen előnye, hogy általa úgy lehet beszélni Shakespeare szonettjeinek nemi meghatározottságairól, illetve a szonetteken kívül Shakespeare más írásaiban fellelhető nemi meghatározottságokról is, hogy az érvelésbe nem keverednek bele a működéshez (*agency*) és a motivációhoz kapcsolódó kimondatlan feltételezések, melyek fogalmi ellentétben állnak a shakespeare-i karakterológia leszűkítően pszichologisztikus kritikájának etikai és politikai megfontolásaival – sőt, valójában általában már a kezdettől fogva azok alá vannak rendelve. Mellékesen, csak zárójelben jegyezném meg, hogy ez az atavisztikus és szentimentális ragaszkodás az autonóm emberi, humán női vagy férfi szubjektum gondolatához és

idealizációjához a Shakespeare-kritika jellemző csődjét eredményezi, pontosan azért, mert ez követeli meg, hogy foglalkozzunk a szubjektum kérdésével; jellemző és shakespeare-i, mivel az ilyen kritikák, bármi is legyen a kinyilatkoztatott ideológiai szándékuk, nemcsak reagálnak a shakespeare-i karakterológia történelmi hegemóniájára, hanem meg is adjuk magukat neki – minden kétséget kizáróan ez sok mai Shakespeare-kritika legnagyobb gyengesége.

Észrevehető, hogy a szubjektivizáló következmények – az irodalom határain belül –, amelyeket a Shakespeare szonettjeire vonatkozó gondolataim szándékoznak a látás általános tematikájának, valamint a hang általános tematikájának szétválasztó összekapcsolódásából levonni, feltűnő hasonlóságot mutatnak Jacques Lacan elméletével, Lacan ugyanis a szubjektum konstituálódása alatt az ún. képzetes regiszternek az ún. szimbolikus regiszter segítségével történő megragadását érti; az előbbit Lacan a látás motívumaival írja le, az utóbbit pedig a beszélt nyelv motívumaival. Könyvemben röviden utaltam erre a kapcsolatra, és rámutattam arra, hogy a hasonlóság oka, hogy a lacani szubjektum (és a pszichoanalitikus szubjektum általában) közvetett következményei voltak annak, hogy a reneszánszban kialakult az irodalmi szubjektum. Néhányan ennek éppen az ellenkezőjét vallották. Bármelyik felfogás is legyen az igaz – azaz akár Lacant tartjuk shakespeare-einek, akár Shakespeare-t lacaninak – a fenti gondolatmenet, melynek alapját a látható jelenlét és a fogalmi reprezentáció kapcsolatából adódó elkerülhetetlen meghatározottságok képezik, teret enged a kritikának, amelyet Jacques Derrida fogalmazott meg a nyelvi szubjektum konstituálódására vonatkozó, az ő értelmezése szerint logocentrikus, fallogocentrikus és szexista lacani elmélettel szemen. Derrida számára – és a posztstrukturalizmus számára általában – létezik egy sokkal radikálisabb különbözőség, mely konstituálja a strukturalista nyelvkülönbözőséget, ugyanakkor különbözik is attól, és rajta kívül is áll; egy különbözőség – pontosabban az elkülönböződés (*différance*) tevékenysége, amely, egyszerre különbség (*difference*) és késedelem/elhalasztódás (*deferral*) –, melyet Derrida az írás és a textualitás fogalmain keresztül értelmez, és amelynek sajátos fenomenalitása hivatott arra, hogy megtörje a lacani meghasadt szubjektum totalizáló strukturáltságait. Bár könyvem szigorúan az irodalom témakörére korlátozódik, hasonló kritika vethető fel ellene, hiszen azáltal, hogy lefekteti az irodalmi látás tematikájának és ontológiájának, valamint az irodalmi hang tematikájának és ontológiájának hatalmas ellentétét, a könyv az írás folyamatát a beszédével asszimilálja, így figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy Shakespeare szonettjei szükségszerűen írottak, de nem szükségszerűen hangoznak el, és hasonlóképp: szavaik a könyvoldalon szükségszerűen tipografikus betűkként láthatók, és nem feltétlenül hallhatóak kimondott szavakként. Könyvem bevezetésében elismertem ezt a lehetséges ellenvetést, ugyanakkor rámutattam arra, hogy Derrida Lacant illető kritikái, különösen mivel ezek az írás és a textualitás jegyében fogalmazódtak meg, maguk is részei, szerves részei a hitszegő szem (*perjured eye*) rendszerének; inkább, mint annak kritikái. Azt is igyekeztem világossá tenni, hogy – idézem a bevezetőből:

> Derrida későbbi kísérlete arra, hogy megtörje a lacani hasadást, Derrida feltehetőleg posztszubjektív elmélete a pótlólagos elkülönböződésről (*supplemental différance*) Shakespeare szonettjeinek szempontjából semmi több, mint egy újabb „szaporítás", melyre a „gyönyörű"-vel kapcsolatban vágyunk [Itt Shakespeare *I. szonett*jének első sorát idézem: „A gyönyörűt szaporítani vágyunk" (*Szabó Lőrinc* ford. – „*From fairest creatures we desire increase*")], egy szubjektív határozatlanság [*indeterminancy*], mely már eleve elhatározott az irodalmi élet követelményei által [e helyen feltételezem a ránc, azaz a „*crease*" létezését, amit Shakespeare vezet be a terjengős „szaporítás" („*increase*") poétikájába.] ... Amit Derrida „írás"-nak nevez, a dekonstruktív „nyom" tematikája, amit ő az *écriture*-rel hoz összefüggésbe, nem hiányzik Shakespeare szonettjeiből, hanem inkább a szonettek előre jelzik azt, és beolvasztják a nyelv témájába; ez a kettő együtt pedig a látás tematikájával lesz szembeállítva.[1]

Ma is körülbelül ugyanezt mondanám – sőt, pontosan ugyanezt –, mindazonáltal ma jobban érdekel, hogy a textualitásnak ez a ránca vagy gyűrődése *(wrinkle, crease)* hogyan sietteti a képi és a kimondott szétválasztó összehangolását, amit Derrida *écriture*-nek nevez, Lacan pedig a Valósnak *(Real)*, olyan Valósnak, melyet nem lehet sem képivé tenni, sem megjeleníteni, hanem aminek nyomai feltételei és következményei a képiségnek és a megjelenítésnek, és viszont, hogyan van ezek által siettetve. Mindez azért érdekel, mert miután a Shakespeare szonettjeiről szóló könyvben, úgy gondolom, megfogalmaztam a formális kényszereket, amelyek az irodalmi szubjektivitás kifejlődését irányítják irodalmi hagyományainkban (bár ismétlem, az általánosságnak csak egy bizonyos szintjén, és az is lehet, hogy tévedtem), jelenleg az foglalkoztat – és ezt is vizsgálom egy könyvben, amelyet jelenleg írok Shakespeare darabjairól, és melynek címe *Shakepeare's Will* –, hogy megértsem, hogyan és miért lehetséges, hogy ezek a formalista kényszerek egy meghatározott pillanatban realizálódnak, egy meghatározott személy által, és meghatározott következményei vannak. Következésképp, amíg a Shakespeare szonettjeiről szóló könyv az általános shakespeare-i *persona* formális invenciójával foglalkozott, addig jelenleg az érdekel, hogy megértsem, hogyan lehetséges, hogy egy konkrét és különös személy – Shakespeare – áthatja ezt a *personát*, illetve viszont: a *persona* is áthatja őt. Úgy vélem, ez egy igen érdekes kérdés, hiszen segítségével közelebb jutunk annak magyarázatához, hogyan lehetséges, hogy egyetlen személy, Shakespeare, az ember, beszédével megcéloz és megalapít egy intézményt, a shakespeare-i intézményét. E kérdés megválaszolásához azonban elengedhetetlenül fontos megértenünk, hogy irodalmi hagyományainkban miért szükségszerűen az írás – mint olyan – közvetít alapvetően a hang és a látás között.

[1] JOEL FINEMAN: Shakespeare's Perjured Eye. Berkeley, 1986. 46.

Kapcsolódva ehhez a kérdéshez (mi a szöveg kapcsolata a látáshoz és a beszédhez), Erzsébet királynő híres, ún. *Szivárvány portréját* említem most meg, melyet a Shakespeare szonettjeiről írt könyvem fedőlapjára is választottam, mert szerintem ez a portré jól tükrözi a könyv érvrendszerét. A feltételesen Isaac Olivernek tulajdonított festmény értelmezése mindig is kissé enigmatikus volt, de amiért számomra különösen érdekes ez a festmény, és amiért a könyvem borítójára is ezt szemeltem ki, az a díszítés kissé bizarr volta: szemek, szájak és fülek díszítik a királynő pompás ruháját. Ez az ikonográfia (a szemek, szájak és fülek) valószínűleg Vergilius *Aeneis*ának 4. könyvére vezethető vissza, ahol Vergilius Rumorról vagy Famaról ír: „Pergő nyelve, hegyes füle, fürkésző szeme szintén". Itt e fogalmak együtt szerepelnek, és ez olyan írókon keresztül került a reneszánsz korba, mint Boethius vagy Chaucer – bár eléggé rejtélyes, hogy miért éppen egy a királynőt dicsőítő portré hordoz ennyire nyilvánvaló asszociációkat Rumor negatívan megítélt figurájával (pl. SPENSER: *House of Fame*-je), még akkor is, ha a rejtély nem megoldhatatlan.[2] A toposzt természetesen Shakespeare is ismeri és kedveli, pl. a *Titus Andronicus*ban: „Az udvar valósággal Fama háza, / Csupa nyelv, szem és fül a palota" (2.1.126–127. – *Vajda Endre* ford.); *IV. Henrik II.*: „Füleljetek! Ki zárja el a hallás / Útját, mikor a harsány Hír beszél?" (Bev. 1. – *Vas István* ford.); *IV. Henrik III.*: „Melybe a hír, éber fülét elérve, / szépséged képét s virtusod helyezte" (3.3.63–64. – *Németh László* ford.). Az is köztudott, hogy Shakespeare jellegzetesen összekapcsolja a fület, a szemet és a hangot. Zuboly a *Szentivánéji álom*ban például azt mondja: „Ember szeme nem hallott olyat, ember füle nem látott olyat" (4.1.211. – *Arany János* ford.); vagy amikor Troilus „kiforgatja szem s fül állítását" (5.2.211. – *Szabó Lőrinc* ford.), ezt az összekapcsolást Shakespeare kifejezetten a retorikussal hozza összefüggésbe, pl. *A windsori víg nők*ben: „*Pistol:* Fülel. *Evans:* [...] Miféle mondás ez: 'fülel'? Nohát, ez affektáció." (1.1.148–150. – *Devecseri Gábor* ford.) Mindezek ismeretében a *Szivárvány portré*val kapcsolatban az a valóban misztikus és meglepő – főleg, ha feltételezzük, hogy ez a nagy festmény eredetileg az udvarban kapott helyet – hogy a festményen egy különösen pornografikus fül látható Erzsébet királynő nemi szerve felett, a ruhája két részének egymásra hajlásában keletkezett gyűrődésben (*crease*), a szűz királynő által oly uralkodóian tartott hímvesszőszerű szivárvány által kibocsátott ív ráncban végződő végénél. Úgy fogom fel ezt a fület, mint egy verzióját a „szaporítás"-nak, amelyre a gyönyörűvel kapcsolatban vágyunk, amelyet már korábban is említettem. (Sokszorosítva talán nem annyira feltűnő a fül vulvaszerűsége, de kinagyítva és élénk színekkel a kép erotikus mivolta valóban egészen szembeszökő, csakúgy, mint a szivárvány furcsa színtelensége is: mintha halott szivárvány lenne.)

[2] VERGILIUS: Aeneis. 4.183.: „Tot linguae, tot idem ora sonant, tot subrigit auris" (subrigit, szótő: surgo vagy surrigo: emelkedik, emel). A szám végtelen, mert annyi száj van, ahány ember. A Szivárvány portrénak létezik egy nyilvánvaló foucault-i értelmezése: a királynő mindenre kiterjedő felügyeletét fejezi ki – egy, a hatalom által vizsgált és ellenőrzött szubjektumra utal.

Viszonylag nyilvánvaló okok miatt ezt a festményt választottam, hogy a Shakespeare szonettjeiről írott könyvem két központi gondolatának hű illusztrációja legyen. Először is, mert a nyelv és a látás közötti különbség, azaz a fülek és a szájak közötti különbség egy sajátos fétisszerű erotikában csapódik le, a vulvaszerű fülben, egy olyan erotikában, amely összefügg az uralkodói hatalom hasonlóan fétisszerű elvével, amelyet az mutat, ahogy a festmény a királynőt mint egészet ábrázolja. Ez a kettős erotika eredményezi ezt a fajta uralkodóiságot vagy „kettős autoritást", és vice versa. A festmény feliratát – amely a bal oldalon látható, a furcsa, dimenzió nélküli térben, ahol általában a feliratok láthatók a festményeken – is hasonlóképpen, egyfajta összefoglalásaként értelmezem annak, ahogyan bizonyos dekonstruktív tematikák, bármi legyen is a szándékuk, szükségszerűen részét képezik az általuk kritizált rendszernek. Ezt a megállapítást fontosnak tartom, tekintettel az újabb, többé-kevésbé meddő kezdeményezésekre, amelyek a reneszánsz szöveg dekonstrukciójára törekednek. „Non sine sole Iris", mondja a festmény, azaz „Nincs szivárvány Nap nélkül", ami számomra nagyon magasztosan és igazan fejezi ki azt, ahogyan a fotologocentrikus fény színskálásra bomlik, és mindig is színskálára bomlott, hogy ismét biztosítsa a Nap uralkodó rendjét.

Azt szeretném itt megemlíteni, illetve tulajdonképpen kötelességem azt állítani, hogy bizonyos okok miatt az a buja fül, amely egyszerre takarja el és fedi fel Erzsébet királynő nemi szervét, összefüggésben van a reneszánsznak a textualitásról alkotott sajátos és történelmileg meghatározott felfogásával. Ezt véleményem szerint érdemes végiggondolni, először is azért, mert egy meghatározható komplexitást sejtet, amely egy kimondatlan szükségszerűség által összekapcsolja a reneszánsz textualitást, szexualitást és ideológiát, mindegyiket a másik kettőhöz, egy olyan kapcsot vagy egyezést teremtve, amelynek történelmi stabilitása és sajátossága legalábbis megvillantja a lehetőséget, hogy maga a reneszánsz textualitás – mint olyan – hozza létre a szexualitás és ideológia egy sajátos rendszerét. Másodszor pedig azért vélem, hogy érdemes végiggondolni a fenti állítást, mert ha igaznak bizonyul, akkor újból levonhatnánk a következtetést, hogy az olvasásról alkotott különböző kortárs, dekonstruktív elképzelések ismét összefoglalják a reneszánsz szöveg mozgásait és motívumait – vagyis inkább egy ismétlést eredményeznek, amely megadja magát azoknak –, és nem pusztán a toposzok szintjén, hanem a textualitás fenomenalitásának egy általánosabb regiszterében.

Mint említettem, e helyen nem áll módomban részletesen és felépítetten kifejtenem ezt a gondolatot – ha véletlenül valaki kíváncsi egy előzetes verziójára, akkor figyelmébe ajánlom A *Lukrécia elrablásá*ról szóló esszémet, amelynek címe: *Shakepeare's Will: The Temporality of Rape.*[3] Két idézet segítségével ugyanakkor talán sikerül bemutatnom valamit belőle. Az első idézet John Davies egy verse a hallás-

[3] JOEL FINEMAN: Shakespeare's Will: The Temporality of Rape. = Representations Fall 1987. 20. 25–76.

ról, amely a *Nosce Teipsum*, azaz „ismerd magad" című, a lélek halhatatlanságáról szóló kötetének egy verse. A „hallás"-ról szóló verset megelőzi egy hasonló vers a „látás"-ról, amely több reneszánsz közhelyet is hangoztat a „látás gyorsaságá"-ról *(„quick power of sight")*, és a látás ezen azonnaliságával élesen szemben áll az, hogy Davies a fület a késedelem szervének nevezi a következő versben:

> These wickets of the Soule area plac't on hie
> Because all sounds doe lightly mount aloft;
> And that they may not pierce too violently,
> They are delaied with turnes and windings oft.
>
> For should the voice directly strike the braine,
> It would astonish and confuse it much;
> Therefore these plaits and folds the sound restraine,
> That it the organ may more gently touch.
>
> As streames, which with their winding banks doe play,
> Stopt by their creeks, run softly though the plaine,
> So in th' Eares' labyrinth the voice doth stray,
> And doth with easie motion touch the braine.
>
> It is the slowest yet the daintiest sense.[4]

Mint valami, ami lelassítja a logoszt, félrevezeti ráncai és redői labirintusában, a Fül Davies számára a közbeeső zavar szerepét tölti be, ami megakadályozza, hogy az agyhoz túl korán érkezzen el a beszéd hangzása vagy érzéklete, ami egyébként megdöbbentő fényvillanásként érné az agyat. Ha úgy tekintünk Davies versére, mint ami túlmutat önmagán, akkor a Fület, a kifejezette reneszánsz Fület, úgy foghatjuk fel mint eszközt a késleltetéshez *(deferral)* – amit Derrida

[4] JOHN DAVIES: The Complete Poems. Ed. *Alexander B. Grosart.* 1–3. Blackburn, 1869. 1:106.

> Ezen kapui a léleknek magasra tétettek,
> Hiszen minden hang könnyedén kúszik fel;
> És hogy ne hasogassanak túl hevesen,
> Kanyarok és tekervények késleltetik gyakran.
>
> Mert ha közvetlenül érné az elmét a hang,
> Igencsak meglepné és összezavarná,
> Ezért ezek a ráncok és gyűrődések megzabolázzák a hangot,
> Hogy a szervet gyengédebben érje.
>
> Mint folyamok, melyek kanyaró medrükkel játszanak,
> Melyeket megállítanak patakjaik, melyek puhán futnak a síkságon,
> Úgy bóklászik a hang a Fül labirintusában,
> És könnyed mozzanattal éri az elmét.
>
> Ez a leglassabb, ám legkecsesebb érzékszerv.

elkülönbözödésnek *(différance)* nevez, ami egyaránt térbeli és időbeli, ami mindennemű különbözőséget megelőz, és amit Shakespeare, mint azt próbáltam megmutatni pl. a *Lukrécia elrablásá*ról írt esszémben, szintén a szubjektivizáló időben tágulás és megnyúlás szempontjaiból értelmez, amikor az „utólagosság" metaforáját írja. Véleményem szerint ez segíthet megérteni, hogy Shakespeare számára a fül miért szolgál oly gyakran a pillanatnyi feszültségkeltés eszközeként, mint pl. a *Hamlet*ban, amikor Ilium bukása „rabbá teszi / Pyrrhus fülét" *(Arany János* ford.). Úgy gondolom emellett, hogy ez a shakespeare-i fül végeredményben meghatározza Derrida elméletét az olvasó – bármilyen olvasó – kapcsolatáról a szöveghez – bármilyen szöveghez. Hasonlítsuk össze pl. Davies hallásról szóló költeményét Derrida Nietzschéről írt *Otobiographies* című esszéjének egy részével:

> Ne kerülje el a figyelmünket, hogy az *omphalos*, amelynek képét Nietzsche felidézi bennünk, egyaránt hasonlít fülre és szájra. Mindkettő betüremkedő redői és befelé mélyülő üregszerűsége megtalálható benne. Középpontja egy láthatatlan, nyughatatlan üreg alján található, egy üreg alján, amely érzékeny minden hullámra, akár kívülről érkezik, akár nem, akár kibocsátott, akár felfogott, és amelyet mindig ezen zavaros tekervények pályája közvetít.
>
> Az az ember, aki kibocsátja azt a távolból jött diskurzust, amit te most, ebben a szituációban lejegyzel magad számára, az az ember maga nem teremti a diskurzust; egyszerűen kibocsátja azt. Olvassa. Ahogyan te fül vagy, ami átír, a mester egy száj, ami olvas, következésképp amit te átírsz, az tulajdonképpen az, amit ő megfejt egy őt megelőző szövegből.[5]

A metaforémák, amelyek megjelennek Derrida szövegében, valamint az őket átható erotika nem a semmiből erednek; ellenkezőleg: véleményem szerint eredetük általában a reneszánsz, különösen pedig Shakespeare. Ennek bizonyításához azonban elengedhetetlen megmutatni azt, hogy Shakespeare számára kifejezetten a fül a szöveg, a kimondottan tipografikus szöveg szerve; ezt pedig most el kell halasztanom, bár Shakespeare *XLVI. szonett*je jó kiindulópont lenne.[6]

(Joel Fineman: Shakespeare's Ear. = The New Historicism Reader. Ed. Aram Veeser. London – New York, Routledge 1994. 116–124.)

(Fordította: Dudik Éva)

[5] JACQUES DERRIDA: Otobiographies. Ford. *Avita Ronnel.* = The Ear of the Other. New York, 1985. 36.

[6] Gondoljunk a szöveg „kérdésére" – vö. Dóra, Lacan, a hold és a pontosvessző –, azaz a retorikus kérdésre. Manapság az emberek nem akarnak olvasni, az olvasást egy tematikus reakcióval helyettesítik. A történet ereje abban rejlik, hogy megmutatja, hogy a textualitás létre hoz egy bizonyos szexualitást, ideológiát, és ha az emberek nem hajlandóak olvasni, akkor óhatatlanul beszippantja őket a fétisszerű projekt.

LISA JARDIN

„Mit ringyózza?"

– DESDEMONA ESETE ÉS A RÁGALMAZÁS –

EMÍLIA
Mit ringyózza? Kivel barátkozik?
Mikor? Hogyan? Hol? És miből gyanítja?[1]

Arra vállalkozom ebben a munkában, hogy a korai modern társadalmi kapcsolatok textuális nyomait a korai modern hatóerőkre [*agency*] való rátalálás eszközeként használjam – különösen azok hatóereje foglalkoztat, akiknek szempontjai ki voltak zárva a domináns kulturális termelésből (mint amilyenek a nem elit férfiak és az összes nő). Feltevésem szerint a közösség szociális kapcsolatai – ahogy az ránk maradt a „megformált" beszámolókból – az egyént (a szubjektumot) az elfogadott interperszonális kapcsolatok egymásra rakódott térképeinek metszőpontjára helyezik. Ez pedig elősegítheti az interperszonális kapcsolatok Erzsébet-korabeli és Jakab-korabeli színpadi dramatizációjának jobb megértését, ha a színpadi dramatizációt a máskülönben kezdetleges „élmények" szociálisan fölépített jelentésegységekké való összesűrítésének tekintjük, abból a célból, hogy tisztán és kivehetően közvetítse a cselekményt a közönségnek. Az alábbi munka tehát nemcsak egy újabb megközelítést akar kínálni ahhoz, hogy Shakespeare szövegeit olvassuk; hanem egy egészen sajátságos módja is kíván lenni annak, ahogy visszaszerezzük a textuális és a szociális közötti kapcsolat valamiféle érzését – talán rátalálva valami különlegesen *kulturális* dimenzióra a korai modern szövegtermelésben.[2]

Az én esetemben egy ilyen kulturális dimenzió felé fordulás a textuális kutatások korlátainak érzékeléséből fakad. A textualitás iránti elkötelezettség különösen néhány újabb „történelmi" *Othello*-elemzés esetében azt eredményezte, hogy az elemzőtől nem várják többé el, hogy megkülönböztesse azokat a verbális javaslatokat, amelyek Desdemona bűnösségét sugalmazzák, és amelyek tetteinek interpretációjaként vagy anticipációjaként jelennek meg a darabban, ugyanazon tettek „történetétől" (a szerkezet mint cselekmény a szövegben). Ennek következményeképp Desdemonát egyre gyakrabban asszociáció alapján „olvasták" bűnösnek (az alapján, amit mondanak róla), halálát pedig büntetésként értékel-

[1] Othello, 4.2. 139–140.

[2] A fönti tanulmányhoz hasonló megközelítéshez, amely egy kialakulófélben lévő interdiszciplína része, nem pedig társtudományokból való kölcsönzések sorozata, ld. S. MULLANEY: The Place of the Stage: License, Play and Power in Renaissance England. Chicago, University of Chicago Press 1988. x–xii.

ték (ideológiai és individuális alapon), tragikus igazságtalanság helyett.[3] Véleményem szerint az a metodológia, amelyik ennyire hatékonyan kitöröli az elemzésből bármelyik főszereplő szempontjait, alapvetően téves.[4] Egy dolog azt mondani, hogy a női szereplőket textuális szinten megfosztották attól a hatalomtól és tekintélytől, hogy cselekvéseik interpretációját és értékelését befolyásolni tudják (tehát, hogy a szövegek a narratíván következetesen tárgyi szerepbe helyezik őket); és megint más dolog fönntartani azt a hagyományos történelmi nézetet, hogy a nők élő tapasztalata a történelem során az, hogy őket tárgyként kezelik.

Egy olyan metodológia kialakítása közben, amely visszaállítaná a történelemben a női figura alanyi státusát (alanyiságát akár), úgy tűnik, az egyik legfontosabb feladat az, hogy valamilyen szempontot találjunk ahhoz, hogy megkülönböztessük a szövegben szereplő, nőket érintő, esetleges verbális megfogalmazásokat és azt, amit én olyan *eseménynek* nevezek, amelyben nők is részt vesznek. Ebben az esetben az *eseményt* körülmények és személyek olyan konfigurációjának tekintem, amit formával bírónak érzékeltek, és ami így közös jelentést hordozott a korai modern társadalom számára; és bár az ilyen konfigurációkhoz értelemszerűen csak a nekik formát adó szövegmaradványokon keresztül juthatunk hozzá, képesek vagyunk (érvelésem szerint) megkülönböztetni ezeket az eseményeket mint társadalmi és kulturális szempontból értelemmel telieket a véletlenszerű események és a szociális interakciók sokaságától.[5] Példaképpen hadd idézzem, mint az előbbi eset szélsőséges példáját, Jagótól az alábbi trágárságot, az *Othello* második felvonásának nyitó jelenetéből:

> JAGO *(félre)*
> Megfogja a kezét: jó, jó, csak sugdolózzatok: ilyen csöpp kis hálóval akkora legyet fogok, mint Cassio. Csak somolyogj a hölgyre; saját bókjaid bilincsébe verlek. Jól mondod, valóban úgy van; ha majd az ilyen kis fogások miatt kicsöppensz a hadnagyságból, jobb lett volna, ha nem csókdosod olyan sűrűn a három ujjad, amivel most megint a finom gavallért játszod. Nagyon jó, a puszi kitűnő! Remekül udvarolsz! Ez biztos pont. Most megint az ujjadat puszilgatod? Inkább a klistérező csövét szopogatnád!... [*Kint trombitaszó*] A mór! Ismerem a kürtjét!

[3] Ennek legelhíresültebb példája: TENNENHOUSE: Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres, London, Metheun 1986. 127.

[4] Ebben a tekintetben jelen munka hasonlít azokra a társadalomtörténeti és szövegkutatási munkákra, amelyek azokra a módozatokra koncentrálnak, ahogyan a domináns eliten kívüli személyeket kizárták a magyarázatok hagyományos történelmi formáiból. – Ld. például a bevezetést K. WRIGHTSON: English Society 1580–1680. London, Hutchinson 1982. 11.

[5] Tisztában vagyok azzal, hogy egy ilyen kutatás döntően kapcsolódik a szociálantropológia újabb keletű munkáihoz. – Ld. főként: The Antropologhy of Experience. Eds. V. W. TURNER–E. M. BRUNER. Champaign, Illinois, University of Illinois Press 1986. – különösen *Bruner* bevezető esszéje: Experience and its expressions. (3–30.)

CASSIO
Csakugyan ő.[6]

A Desdemonára tett sikamlós célozgatások színpadi igazolás nélkül lépnek be a szövegbe; és a túlontúl udvarias firenzei Cassio válasza erősíti a tréfát azáltal, hogy nyilvánvalóan elfogadja Desdemona viselkedésének vélt erkölcstelenségét (JAGO „A mór! Ismerem a kürtjét!" / CASSIO „Csakugyan ő."). Nem hiszem, hogy bárki is azt gondolná, hogy ennek a szójátéknak fontos szerepe volna a darab kialakuló értékrendszerében; sőt, azt sem gondoljuk, hogy Cassio figurája a színpadon hallotta a szójátékot. Ám a szójáték ott van (mint ahogy ott van, hasonló helyzetekben a *Troilus és Cressidá*ban és a *Velencei kalmár*ban), és abban az egyre tekervényesebb játékban, amit a Shakespeare-elemzők játszanak a szöveggel, fokozottan számít mint a Desdemona ellen fölhozott bizonyítékok egyike – a cél, hogy Desdemonára háruljon a felelősség[7].

Egy szójáték önmagában nem árt a jó hírnévnek; önmagában a célozgatások nem elegendőek ahhoz, hogy a hibáztathatóság lehetőségéről (elhamarkodott házasság, provokatív viselkedés) a hibáztathatóságra tevődjön a hangsúly. A jó hírnévnek a szociális szempontból fontos körülmények között tett rosszindulatú vádaskodás árt. A kulturális jelentésesség skálájának – amely számára szeretnék egy metodológiát létrehozni – másik végén található a valódi rágalmazás. Ez olyan támadás egy egyén ellen, amelynek történelmileg mindig megvoltak a következményei a közösségben, egy olyan valódisággal és stabilitással rendelkező *esemény*, amit képesek vagyunk kritikusan, különlegesen történelmi módon szemlélni (és számomra ez a megkülönböztetés jelenti Shakespeare történeti olvasatát).

Ha egyszerűen textuális szinten kezeljük Desdemonát – mint „reprezentációt" egy egységesen megvilágított diskurzuson belül (a történelmi kontextus fényei és árnyalatai nélkül) –, akkor a hatóerők vektorai (ki cselekszik és kivel) szükség-

[6] Othello, 2.1. 167–179.

[7] Tudomásom szerint soha nem kommentálták a szójátékot a darabot szerkesztő kiadók, annak ellenére, hogy pontosan ugyanarról a viccről van szó, mint ami Cressida kárára a Troilus és Cressidában is elhangzik (4.5.54–63): „Ulysses. Fie, fie upon here! / There's language in her eye, her cheek, her lip – / Nay, her foot speaks; her wanton spirits look out / At every joint and motive of her body. / O, these encounterers, so glib of tongue, / That give accosting welcome ere it comes, / And wide unclaps the tables of their toughts / To every Ticklish reader: set them down / For sluttish spoils of opportunity / And daughters of the game. [*Flourish.*] / All. The Trojan's trumpet." *Kenneth Palmer* lábjegyzete az Arden kiadásban (London, Metheun 1982.): „Deliusnak nyilvánvalóan igaza van: Hector trombitája az, amire a görögök vártak. A. P. Rossiter a hallás kétértelműségének 'aljas fortélyáról' beszél – a kiáltást nyilvánvalóan lehetett trójai trombitának hallani –, ám a trombitaszó az, ami elmozdítja a jelenetet tréfás megjegyzések és erkölcsi utálat felől komoly lovagias tettek irányába." (Angel with Horns and other Essays. Ed. G. *Storey*. London, Longman 1961. 147–148). – Más szóval Palmer egyszerre elismeri a célozgatásokat, és félre is söpri őket mint jelentéktelenségeket. – Ld. még A velencei kalmár 5.1.122 (és a hízelgő válasz; „We are no tell-tales madam").

szerűen egy férfialany tárgyaként fogják őt bemutatni.[8] Mégis, a történelem folyamán a hatóerők dinamikus viszonyban vannak férfiakkal és nőkkel egyaránt (férfiak és nők is cselekedtek vagy voltak cselekedetek tárgyai). Erre a történelmi *hatóerőre* szeretnék újra rátalálni, elméletben éppannyira, mint gyakorlatban. A trágárság és a formális meghallgatást föltételező vádaskodás közötti megkülönböztetés (sértés, illetve valódi sérelem) az ágens kategóriájára hivatott újra rátalálni, mint egy sor társadalmi kapcsolat és kulturális elvárás kereszteződésére.[9] Ahhoz, hogy megértsük, mi történik az *Othellóban*, érvelésem szerint fontos megkülönbözetni a sértő megjegyzést vagy gesztust (ami túlontúl hozzáférhető és mai) attól, ami valaha valódi vádnak számított (amit azonban, mint olyasvalamit, ami szervesen a korai modern korszak társadalmi kapcsolatainak rendszeréhez tartozik, ma már nem ismerünk föl).[10] Nemcsak az számít, *hogy* „leringyóznak" egy nőt, az is számít, hogy *mikor* és *hol*.[11]

Ha nem vagyunk képesek fönntartani ezt a történelem és szöveg közötti dinamikus kapcsolatot, akkor egy korszak hasonló textuális konvenciót összekeverhetjük az autentikus reneszánsz szubjektivitással (mivel különböző szubjektumok hasonló kulturális konvenciókhoz férhetnek hozzá). Ez pedig bizonyítékul szolgálhat azon esemény belső természetét illetően, amit ezek a konvenciók megjelenítenek (ennél közelebb a „valósághoz" a szöveg már nem vezethet bennünket).

Az ilyen textuális „hitelesség" vonzerejét egy olyan példával illusztrálhatjuk, ami különlegesen fontosnak tűnik Desdemona esetét illetően. A *Szentivánéji álom*ról szóló, egyik újkeletű tanulmány egymás mellé helyez egy részletet Simon Forman személyes naplójából, ami az idősödő királynő biológiai nőneműségére

[8] Ld. S. KAPPELER: The Pornography of Representation. Cambridge, Polity Press 1986. – Azt hiszem, ez az, amit COPPÉLIA KAHN kiemel mint a férfi fantázia nyomását, a Shakespeare darabokat meghatározó diskurzust elemző munkájában (Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare. Berkeley, California, University of California Press 1981.)

[9] Rátalálni, mivel az ilyen „ágensek" keresése, mint a szövegekben és dokumentumokban föllelhető nyomai a „megélt tapasztalatoknak", állandó célja volt a Raymond Williams és E. P. Thompson elméleti álláspontját követő baloldali kritikusoknak; azonban ilyen jellegű munkát nem végeztek korai modern anyaggal. – Ld. J. SWINDELLS–L. JARDINE: What's Left? Women is Culture and The Labour Movement. London, Routledge 1989.

[10] Van egy szép példája épp ennek a megkülönböztetésnek a Hamletben. (Ed. *Harold Jenkins.* Ardenkid. London, Methuen 1982.) Az „egérfogó"-jelenet alatt, miután a játékbeli királynő hosszasan és szenvedélyesen ostorozta a második házasság bűnösségét („In second husband let me be accurst; / None wed the second but who kill'd the first" (3.2.174–175.), ami természetszerűen sértheti Gerturdot; Claudius megkérdezi Hamletet, „Have you heard the argument [ismered a darab cselekményét]? If there is no offence in't?" „No, no" válaszol Hamlet, „they do but jest – poison in jest. No offence i' th' world" (3.2.227–230.). Lehetséges, hogy sértő; de semmilyen valódi bűnt nem követnek el.

[11] Van olyan szakirodalom, ami valamilyen szinten foglalkozik a „rágalmazással", amit ebben és más darabokban találni, de én egy pontosabb megkülönböztetés mellett érvelek, mint amit eddig tettek kifejezésmód (szöveg) és alkalom (amit én „eseménynek nevezek") között.

hívja föl a figyelmet (1597-es keltezéssel, amikor I. Erzsébet a hatvanas éveiben járt), és két részletet Hurault de Maisse, IV. Henri francia király nagykövetének naplójából (szintén 1597-es keltezésű):

> Azt álmodtam, hogy a királynővel voltam, és hogy ő egy kicsi, idősödő asszony volt, durva, fehér szoknyában, egészen készületlen; és hogy ő meg én föl és alá sétálgattunk utcák és terek között, mindenféle dologról beszélgetve és érvelve. Végül egy nagy térre érkeztünk, ahol sok ember volt, és volt ott két férfi, akik haragosan beszéltek egymással. Egyikük egy takács volt, magas ember, vöröses szakállal, nyugtalan elmével. A királynő beszélt hozzá, és ő nagyon vidáman lehajolt, és válaszolt, míg végül megfogta és megcsókolta. Ezért aztán én megragadtam a királynő karját, és elvezettem; és megmondtam neki, hogy a fickó őrült volt. Így aztán elmentünk mellőle, és én nyugodtan vezettem a királynőt karon fogva, aztán pedig végigmentünk egy piszkos utcán. Hosszú, fehér köpenyt viselt, nagyon tisztát és szépet, ami lelógott a mocsokba, a kabát meg utána. Fogtam a kabátját, és egy jó darabon vittem, aztán pedig elöl lógott le túlságosan. Azt mondtam neki, hogy tegyen egy szívességet a számomra, és hadd várhassak rá, és ő azt mondta, hogy tegyem azt. Aztán azt mondtam, „Úgy értem, hadd kísérhessem *magát*, és nem maga alatt, hadd düllesszem ki egy kicsit a hasam, hogy föl tudjam emelni ezt a köpenyt és ezt a kabátot a piszokból." És így vidáman beszélgettünk, majd kezdett rámtámaszkodni, amikor elhagytuk a szemetet, és elkezdett nagyon közvetlen lenni hozzám, és úgy hiszem, szeretni kezdett engem. És amikor egyedül voltunk, látótávolságon kívül, mintha megcsókolt volna.[12]

A királynő megjelenését leíró, de Maisse-tól vett részletek is egy magánnaplóból valók:

> A királynő furcsán volt öltözve, fehér, vörös és ezüstszín anyagból való ruhába, „ezüst fátyolnak" is szokták még ezt nevezni. A ruha ujját vörös tafttal szegték ki, és más kicsi zsinórok is lógtak egészen a földig, ezeket örökké föl- és letekergette. A ruhája elejét nyitva hagyta, és az ember láthatta egész keblét [*gorge*], egészen mélyen, és gyakran kinyitotta a ruháját a kezével, mintha melege volna. A ruha gallérja nagyon magas volt, és a belső bélést rengeteg, apró rubinnal és gyönggyel kirakott medállal ékesítette.

[12] A. L. ROWSE: Sex and Society in Shakespeare's Age: Simon Forman the Astrologer. New York, Scribner 1974. 20. – Rowse megjegyzése szerint ennek az álomnak „széleskörűbb, antropológiai jelentősége van: minden általam ismert dolognál jobban fényt vet arra az erotikus ingerre, amit a férfinép érzett annak köszönhetően, hogy Szűz Királynő ült a trónon" (*az én kiemelésem*). Ez helyénvalónak tűnik – a férfiak azok, akik „erotikus ingert éreznek" minden olyan esemény hatására, amiben a királynő szerepel. – Forman álma idézve L. MONTROSE: Shaping fantasies: figurations of gender and power in Elizabethan culture. = Representations 1983. vol. 2. 61–94., 62–63.

Rubin és gyöngynyaklánc is volt a nyaka körül. Ugyanolyan anyagból készült girlandot viselt a feje körül, alatta pedig egy jókora, vöröses színű parókát, sok-sok arany és ezüst flitterrel, a homlokán meg néhány gyöngy lógott lefelé, bár azok nem voltak túl értékesek. Mindkét füle mellett egy-egy hajfürt lógott le, majdnem a válláig, és a galléron beül maradva; ezeket is beszórták flitterrel. A keble kicsit ráncos, éppúgy [amennyire látszik] *[a szövegben]*, mint a gallér, amit a nyaka körül visel, ám lejjebb rendkívül fehér és pompás a bőre, amennyire azt látni lehetett. Ami az arcát illeti, nagyon öregnek tűnt, és az is. Hosszú és vékony, és a fogai rendkívül sárgák és egyenetlenek, összehasonlítva azzal, amilyenek voltak, azt mondják, és a bal oldalon kevésbé, mint a jobb oldalon. Sok foga hiányzik, ezért nem könnyű megérteni, ha gyorsan beszél. Az alakja szép és magas és kecses, bármit csinál is; olyannyira, hogy bár megtartja méltóságát, mégis szerény és kecses.[13]

[A második audencia alkalmából a királynő] fekete taftból varrt ruhában jelent meg, amit arany csipke szegélyezett, és ami olyan volt, mint valami olasz stílusú ruha, nyitott ujjakkal és vörös tafttal kibélelve. Fehér damaszt alsószoknyát viselt, körben és elöl nyitva, mint ahogy nyitva volt inge is, úgy, hogy gyakran kinyitotta ezt a ruhát, és az ember láthatta az egész hasát, egészen a köldökéig [félrefordítása annak, hogy: *luy voyait-on tout l"estomac jusques au nombril*]. Fejviselete ugyanaz volt, mint azelőtt. Gyöngy karkötő volt a kezén, hat vagy hét sorban. Hajviseletén gyöngy koronácska volt, közte öt vagy hat lenyűgözően szép gyönggyel. Amikor fölemelte a fejét, egy ügyes mozdulattal a ruhájára tette mindkét kezét, és kinyitotta a ruhát annyira, hogy egész hasát [*estomac*] látni lehessen.[14]

[13] H. DE MASSE: A Journal of all that was accomplished by Monsieur de Maisse Ambassador in England from King Henri IV to Queen Elizabeth Anno Domini 1597. Trans. *G. B. Harrison–R. A. Jones.* London, Nonesuch Press 1931. 25–26. – A francia szöveg nyomtatásban hozzáférhetetlen, ám szerencsére hosszú részleteket újranyomtattak: L. A. PREVOST-PARADOL: Elisabeth et Henri IV (1595–1598): Ambasse de Hurault de Maisse enAngleterre au sujet de la paix de Vervins. Paris, Durand 1855. – A számunkra fontos rész így szól: „Elle avait le devant de sa robe en manteau ouvert et luy voyoit-on toute le gorge et assez bas et souvent, comme si elle eust eu trop chaud, elle eslargissoit avec les mains le devant manteau ... sa gorge se montre assez ridée, autant que (la laissoit veoir) le carcan qu'elle portoit au col, mais plus bas elle a encore la charnure fort blanche et fort déliée autant que l'on eust peu veoir' (Journal, 240., 241; cit. PREVOST-PARADOL, 151.). – A „gorge" itt biztosan inkább „torkot" jelent, mint „keblet" (lásd Robert and Huguet szótárait), mivel a gondosan megművelt rövid nyaklánc jórészt el is takarja. – Angol szöveget részben idézi: MONTROSE: Shaping fantasies, 63.

[14] DE MAISSE, 36–37.; A számunkra fontos rész franciául így hangzik: „Une robbe dessous de damas blanc, ceinte et ouverte devant, aussy bien que sa chemise, tellement au'elle ouvrait souvent cette robe et luy voyait on tout l'estomac jusque qu nombril ... elle a cette façon qu'en rehaussant la teste elle met les deux mains à sa robe et l'entrouvre, tellement qu'on luy veoit tout l'estomac". (Journal, 256.; cit. PREVOST-PARADOL, 155.) – Nem világos, hogy az, ami itt föl lett tárva *décolleté* vagy

Az elemző szerint ezeknek a részleteknek az egymás mellé helyezése megmutatja, hogy Forman álmának „szűzies szex-objektuma" hogyan „egyezik elképesztő pontossággal Erzsébet *valódi*, 1597-es fellépésének leírásával" [*az én kiemelésem*]. És egy jellemző megjegyzés során, ahol azt magyarázza, hogy mit is jelent az, hogy „valódi" a királynő itt leírt megjelenéséhez viszonyítva, ezt mondja:

> Keblének kitárása hajadon státusát volt hivatott jelezni. ... Miképpen a keble, Erzsébet hasa is nyilván politikai anyaságát jelölte. Ugyanakkor, ahogy arra a francia követ utalt, ez a föltűnő magamutogatás egyfajta *erotikus provokációt* is jelentett *[saját kiemelésem]*. A hivatalos portrékat és udvari címereket, amelyek a királynő változások felett álló politikai testét mutatják, jól kiegészítik a vázlatok, amelyeket a nagykövet a királynő hatvanöt éves természetes testéről jegyzett le. Ennek a kiváló asszonynak a mulandóságát és melankóliáját érzékelő megfigyelései semmiképpen nem mondanak ellent a bájáról, életerejéről és politikai ravaszságáról tett számos megfigyelésével. Sőt, éppen miközben a királynőnek a szemlélőre tett hatás fontosságával való megszállottságát írja le, demonstrálja, hogy milyen hatással volt ez a megjelenés *őrá [a szerző kiemelése]*.[15]

Az „erotikus provokáció" évelésem szerint a szöveghez tartozik, és kulturális konvencióihoz – ami annak kialakítása, hogy megmondjuk, mely töredékek és megerősítések válnak „tapasztalat" révén kifejeződéssé –, nem pedig az eseményhez (tehát nem a királynő bármelyik nyilvános megjelenéséhez).[16] Amiben a testiségében nőies Erzsébetnek ez a két 1597-ből való leírása egyezik, az a szexuális hozzáférhetőséget jelző közös motívumok sora. Mindkét szöveg foglalkozik a mell és a has erőteljes jelenlétével (többértelmű, bár nem szükségszerűen meztelen jelenlétről van szó), ami

---

mellkendő (a fekete taft ruhán, amin kívül hordják a fehér damaszk fölső réteget), de az világos, hogy de Maisse-t zavarják a kitárulkozás gesztusai. Egy harmadik audencia alkalmából Erzsébet ismét díszített fölső ruhát visel, ezúttal egy ezüsttel díszített fehér ruha fölött, „Echancrée fort bas et le sein descouvert" (Journal, 279.; cit PREVOST-PARADOL, 168.) – A negyedik és egyben végső audencia alkalmából, „Elle estoit ce jour-là habillee de toile d'argent comme de coustume, ou gaze, que nous appelons an françois; sa robe estant blanche et la sapronelle de soye d'or de couleur violette. Elle avoit une très-grande quantité de bagues sur elle tant sur la tête qu'au dedans de son collet, à l'entour des bras et aux mains, avec une très-grande quantité de perles, tant autour du col qu'en bracelets, et avait deux carcans, un à chaque bras, qiu estoient de fort grand prix" (Journal, 316.; cit. PREVOST-PARADOL, 180–181.). Ebben az esetben Erzsébet ruhája egyértelműen zárt (mivel a „nagyon nagy számú" ékszer a nyaka körül átlóg a galléron túlra) – bármi, ami ennél rövidebb, fölkelti a nagykövet figyelmét. Az első részt angolul részben idézi: MONTROSE: Shaping fantasies, 64.

[15] MONTROSE: Shaping fantasies, 64.

[16] Sőt, mint kiderül, sokkal inkább tartozik a de Maisse-napló huszadik századi angol fordításához, mint az eredeti franciához, bár arra ennek ellenére érdemes odafigyelni, hogy Henri de Maisse milyen nehezen tudja elfogadni az illemszabályoknak ezt a megsértését (mint ő mondja), amit egy Erzsébet-korabeli asszony jelent a számára, ha nem a testét teljesen elfedő ruhában jelenik meg előtte.

leköti a megfigyelő szemét, és ami az illendőséget veszélyezteti mindazzal, amit sugallhat (legtisztábban ez a korszak fametszeteken ábrázolt „ringyóinak" obszcén termékenységén látszik).[17] A katolikus Henri de Maisse két leírásának esetében a női hús futó megpillantása – nyak, torok és (fátyolos *décolleté* alatt) lejjebb – is sok ahhoz, hogy azt össze tudná egyeztetni a női illendőség általa vallott felfogásával. Ráadásul a ruha aprólékos gazdagsága a függetlenség sugallásával együtt megerősíti a „ringyószerűség" keltette aggályokat (lévén, hogy a cicomát és az extravagáns ruhákat hagyományosan a prostitúcióval hozzák összefüggésbe).[18] A Formantól vett idézet esetében a ringyó/szajha konnotációk készségesen működnek, mikor azt, hogy „Queen" [királynő] (a lejegyzés hangjának familitaritása által) „queannek" (prostituált) halljuk.[19] Forman álombeli fantáziálása a legyőzött női „hatalomról" fölcseréli a kulturálisan domináns ikonikus elképzeléseket Erzsébetről, mint Diana (szűzies istennő), mint Penthesilea (szűz amazon harcosnő) és főnix (párzás nélkül szaporodó), amelyek ikonográfiai értelemben véve mindannyian erényként hangsúlyozzák szüziességüket, és amennyire csak lehet, elfedik az „aktuális" nemét.

Ami érdekes ebben a példában (amely egy olyan kritikus cikkéből való, akit igencsak tisztelek) az az, hogy bár fölidéz történelmi eseményeket, a két leírás összehasonlítása során átcsúszik az intertextualitás egy olyan gyakorlásába, aminek közvetlen következménye az a hiba, amit elkövet (Erzsébet „aktuális" és „textuális" verziói közötti egyenlőségtevés). A textuális „egyenlőség" (a szavak hasonló súlya)[20], véleményem szerint nem igazolja automatikusan, hogy volt egy közös

[17] Ld. például az illusztrációkat LYNDAL ROPER: Discipline and respectability: prostitution and the Reformation in Augsburg. = History Workshop 1985. vol. 19. 3–28. – A „tiszteletreméltóság" talán jó fogalom arra, hogy leírjuk, történelmi értelemben véve mi történik (mit aknáznak alá) ezekben a késő tizenhatodik századi Erzsébetet leíró részletekben.

[18] Ld. ROPPER: Discipline and respectability. 20. – És ld. különösen Diana O. Hughes erőltetett leírását egyes olasz, fényűzést szabályozó törvényekről, amelyek szabályozzák, hogy extravagáns ruhát csak prostituáltak viselhetnek, így jelölve hivatásukat, és így különböztetve meg magukat a pazarló ruhákat viselő „rendes" asszonyoktól (D. O. HUGHES: Distinguishing signs: ear-rings, Jews and Franciscan rhetoric in the Italian renaissance city. = Past and Present 1986. vol. 112. 3–59.). Ld. még a Stubbshoz hasonló vitázókat, akik azt állítják, hogy minden nő, aki extravagáns ruhát visel, potenciális ringyó. Warren Butcher egy másik példával is ellátott Montaigne Essais-jének Florio-féle fordításából: Florio így adja vissza Montaigne Angelique-ről adott leírását (a „De l'instituion des enfants" című esszében): „vestue en grace, coiffee d'un attifet emperle" – a fordítás – „álruhában és olyan fejviselettel, mint egy pimasz szajha, hímzésekkel, tincsekkel és gyöngynyaklánccal" (franciául: Les essais de Montaigne. Eds. *E. Coubert–C. Rover.* (5 vols). Paris, Lemerre 1872–1990. I. 198.; angolul: J. FLORIO: The Essayes of Morall, Politike and Militaire Discourses of Lo: Michaell de Montaigne. London, J. Simms 1603. sig. H3r.). – Az angolban a cicoma nem megfelelő szó egy „pimasz szajha" leírásához.

[19] A Forman-idézet összepiszkolt köpenye standard eufemizmus a szexuális (vagy legalábbis morális) feslettségre és rosszhírűségre; ld. pl. Piers Plowman.

[20] A fejezet során végig idézőjelben használom az „ekvivalens" szót, így emlékeztetve arra, hogy az, hogy egyes szavak „egyenlő (ekvivalens) súlyúak", nem jelenti azt, hogy az események, amelyet a szövegek fölidéznek, identikusak volnának egymással.

történelmi „aktuális" esemény, amely mindkét szöveg gyökere. Ebben az esetben a diskurzusok nyilvánvalóan közösek: mindkét szöveg használja a „rossz hírben lévő nőkről való beszéd" korabeli kulturális verzióit (különösen mint *bukott* nőkről – ringyó, szajha).[21] Ugyanakkor mindkét feljegyzésre ugyanolyan *alkalom* szolgáltatott alapot: egy hajadon nő a saját jogán nyilvánosan megjelenik valahol, mégpedig inkább az autoritás, mint az alkalmazkodás pozíciójában – ami a korai modern fogalmak szerint alapvetően helytelen eseménynek számított, és amire a két korai modern szerző illetlen módon reagál, mivel úgy gondolják, hogy az ő (a királynő) szakítása az elfogadott női viselkedésmódokkal jogossá teszi ezt.

Forman erotikus, álombéli találkozása a királynővel mintha többet árulna el Forman saját gondolatairól, mint Erzsébetről.[22] De Maisse megfigyelései bonyolultabbak a leírt eseményekhez való viszonyukban – a királynő megjelenésének leírását a látható bőrfelülettel való törődés határozza meg, amelyet az illendőség konvenciói strukturálnak, ezekkel a konvenciókkal pedig talán a nagykövet reagál a tisztelet alapvető hiányára, amit az vált ki belőle, hogy Anglia trónját egy nő foglalja el (ami elképzelhetetlen a francia, száli jog szerint), illetve a „Babilónia szajhája/ringyója" pletykák a királynővel kapcsolatban, amiért továbbra is az angol egyház élén marad.[23] Egyik szöveg sem enged hozzáférést számunkra (a huszadik századi olvasó számára) Erzsébet királynőhöz mint történelmi alanyhoz és tényezőhöz.

Két okból tartottam ezt a példát elég fontosnak ahhoz, hogy ilyen hosszan foglalkozzam vele. Az egyik az, hogy a „rendes" nő ellentettjeként a szajha vagy ringyó kulturálisan fölépített figurája, ami e mögött a példa mögött is meghúzódik, különösen helyénvaló (a „velencei szajha" kulturálisan még speciálisabb formájában) az *Othello* esetében. A másik, amire fény derül ebből a példából, az a textuális elemzések azon tendenciája, hogy olyan szövegeket részesítsenek előnyben az elemzések során, amelyek vággyal vagy szexualitással foglalkoznak. És éppen az elemzés álláspontjának erős valószerűsége sugallja azt, hogy annak

[21] És ez az, amit az említett cikkben a szerző hangsúlyozni akar. Így, bár figyelmet szentelek ezeknek a problémáknak, annak érdekében, hogy Shakespeare-t a magam, történelmi módján közelítsem meg, egy ilyenfajta egymás mellé állítás esetén nem kommentálom az érvet „a nemek és a hatalmi viszonyok" kialakulását tanulmányozó kontextusban, ami amellett foglal állást, hogy a királynő „erőteljes [női] kulturális jelenléte a darab imaginárius lehetőségének egyik feltétele".

[22] ROWSE, i. m. 66–67. – pontosan megmondja, hogy miféle „események" vezettek ide: „Aznap reggel Forman letartóztatta Seftont [egy lelkészt, akivel Forman hosszasan perelt], amiatt a pénz miatt, amit kölcsönadott neki, »és lett egy ezüst tálam a pénzért«. Amikor Forman elment a királynő ügyvédjéhez, »Ő arra kért, hogy függesszem föl az ügyet. Ezután elmentem Avis Allenhez [akivel szexuális kapcsolata volt].« Vele volt a következő napon, és 20-án, »bár nem háltam vele, csak beszéltem vele«. Ő maga föltette a kérdést, hogy mi lenne a legjobb, elhagyni őt vagy sem, »fölhagyva [házasság iránt] reménykedő szerelmükkel«. Ekkor, 1597. január 23-án, látta szuggesztív álmát a királynőről."

[23] Ld. a Babilónia lutheránus ringyója fametszetet: ROPER, Discipline and respectabiltiy.

a csábítóereje, hogy két kulturálisan megegyező szövegverziót egy „rossz hírben lévő nőről" „valóságosnak" gondoljanak, rendkívül erős. Itt, úgy hiszem, a „történeti" vészesen összekeveredik a szubjektivitás elméleti változataival, amelyekben a szubjektivitás a tudattalan, és amelyek szerint az öntudat diskurzus során épül föl – olyan diskurzus során, amelyben tudattalan vágyakat fejeznek ki egy örökké elhalasztott beteljesülés felé törekvő végtelen folyamat során. Ez a fajta szubjektivitás megengedi, hogy Forman és Sieur de Masse szövegeinek „alakított fantáziája" „valóságos" legyen, nem abban az értelemben, hogy ez az, amilyen Erzsébet „valóban" volt, hanem abban az értelemben, hogy az Erzsébet-korabeli férfi szubjektumok ezekkel a (nyíltan szexuális és vággyal teli) fogalmakkal fejezték ki (és ezáltal tudatosan tapasztalták meg) önmagukat.

Azonban meglepő módon a történelem női hatóerőinek megkülönböztetései erősen hajlamosak beleolvadni egy történelemfeletti textuális identitásba, ha a női szexualitásra összpontosító megnyilvánulásokra koncentrálunk elemzéseinkben. Vagy más szóval, ha megkívánjuk a diskurzust folytató szubjektumoktól, hogy a vágy fogalmai szerint határozzák meg önmagukat, annak érdekében, hogy ezeket a szubjektumokat mai, modern értelemben vett személyeknek ismerjük föl, akkor mintha máris hátrányos helyzetbe hoztuk volna a korai modern korszak nőit.[24] Ez jellemző tendencia az *Othellóban*, ahol a nőkkel kapcsolatos szexuálisan töltött kijelentések különlegesen fontos szerepet játszanak a darab cselekményében.

Az *Othellóban* három, különböző társadalmi rangú nő játszik jelentős szerepet a cselekmény során. Desdemona Velence egyik legtiszteletreméltóbb és legbefolyásosabb polgárának lánya. Bianca egy velencei kurtizán – vagyonos asszony, aki magas rangú férfiakkal (elsősorban Cassioval, Othello parancsnokhelyettesével) folytatott kapcsolatai segítségével tartja fönn önmagát és

[24] Itt, mint oly gyakran, érdemes odafigyelni az antropológusokra. A Does the concept of the person vary cross-culturally? című cikkükben Schweder és Boume így foglalják össze azokat a problémákat, amibe egy nem nyugati Én nyugati leírása ütközik (Geertzet idézik Bali, Readet Gahuku-Gama és Dumont-ot India kapcsán): „Hogyan értelmezzük a szociális gondolkodásnak ezt az elterjedt módozatát, amelyben az egyén nem különül el szerepétől [szándékos színpadi konnotációkkal], és ahol az egyén nem ér el absztrakt, kontextustól független elismerést?" (R. A. SHWEDET–R. A. LEVINE: Culture Theory: Essays on Mind, Self, And Emotion. Cambridge, Cambridge University Press 1984. 158–199. 1., 168.). – Ld. még MICHELLE ROSALDO: Towards an antropology of self and feeling: „Kulturális idiomák szolgáltatják a példákat, amelyek alapján szubjektivitásunk formálódik, sőt, ezek az idiomák maguk is kulturálisan rendezettek és az egyénekre erőltettek. ... A társadalom ... kulturális fogalmak médiumán keresztül formálja az öntudatot, amely fogalmak formálják a reflektáló szereplők megértését. Ebből következik, hogy amíg pszichológiánk a máshova tartozó emberek fölmérésében kultúránk fogalmai szerint van kigyomlálva, addig nem valószínű, hogy el fogja fogadni mások valóságát" (SHWEDER–LEVINE: Culture Theory. 137–157. 1. 150.). A korai modern Anglia szövegmaradványainak vizsgálata közben saját kulturális fogalmaink szerint keressük a szubjektivitást, és nem ismerjük föl a nők valóságát.

háztartását.[25] Emília, Jagónak, Othello harmadik emberének felesége és Desdemona személyes szolgálója.[26] Mint a közösségben aktív szerepet játszó nők, mindhárman szerepük szerint különbözőek. Mindhármójukat szexuális vétségekkel vádolják igazságtalanul a darab folyamán; mindhárman, bár különbözőek a rangjuk adta hatalmat illetően, egyenlően védtelenek egy *szexuális* váddal szemben: és bár a rágalmazásokat kiváltó incidensekről elmondhatjuk, hogy különböző és jól elhatárolható típusokhoz tartoznak (a különböző társadalmi helyzeteknek megfelelően), ugyanolyan szégyenfoltot hagynak maguk után, a szexuális szabadosságnak ugyanazt a vádját – ami a legkézenfekvőbb módja annak, hogy egy nő jó hírnevét megtámadjuk.[27] Mindegyikük nagyon komolyan veszi a vádakat (miután azok elhangzottak); ám a mód, ahogyan a vádakkal maguk a nők próbálnak valamit kezdeni, igencsak különböző következményekkel jár, és ez, érvelésem szerint, döntő fontosságú a darab kimenetelének „történelmi" megértéséhez. Ennek a fejezetnek a hátralévő részében az *Othello*ban található „rágalmazás" megközelítésének egy alternatív módját fogom kínálni, ez pedig Shakespeare „historista" megközelítésében a szöveg és a kulturális kontextus közötti viszony átértékelését sürgető általánosabb érvelés része.

Az egyházi bíróság feljegyzései, amelyek fönnmaradtak Angliára vonatkozóan a korai modern korszakból, számtalan példát tartalmaznak olyan esetekre,

[25] Bár a szöveg nem egyértelmű Bianca származási helyét illetően, érvelésem szerint fontos a darab szempontjából, hogy Biancát le lehetne írni „velencei szajhaként" (ezzel a kifejezéssel sértegeti Othello Desdemonát, és ez egy népszerű reneszánsz „típus" volt). Biancának van egy háza Cipruson, ezenkívül Cassio állandó kurtizánja. Egy szinte korabeli leíráshoz, amelyben megtalálni az összes népszerű sztereotíp jellegzetességet: ld. T. CORYATE: Coryate's Crudities ... (2 vols). London, William Stansby 1611.; repr. JAMES MAC LE HOSE, Glasgow, 1905. vol. 1. 401–409. – A velencei kurtizánokat illetően ld. különösen C. SANTORE: 'Julia Lombardo, „somtuosa meretrize": a portrait by property'. = Renaissance Quartely 1988. vol. 41. 44–83.; A. BARZHAGI: Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia documenti di costume dal XVI al XVIII secolo. Verona, Bertani 1980.; S. CHOJNACKI: „La posizione della donna a Venezia nel cinquecento'. = Tiziano e Venezia: convegno internationale di studi. Ed. *Nerri Poza.* Venice, Nerri Pozza 1980. 65–70.

[26] Ez az alaptörténettől való eltérés, ott Emília rangja magasabb. A köztük lévő társadalmi távolságot pontosan föl lehet térképezni a darabban a talizmánszerű zsebkendőhöz való viszonyukban. A díszesen hímzett zsebkendő Othello ajándéka Desdemonának (Ő maga az anyjától vagy az apjától kapta – bárhogyan is, az egész azt sugallja, mintha Desdemona gazdagságot/anyagi javakat szerzett volna a házassággal (ld. M. SPUFFORD: The Great Reclothing of Rural England: Petty Chapmen and their Wares in the Seventeenth Century. London, Hambledon 1984.) Emília véletlenül megtalálja, és úgy dönt, lemásoltatja a hímzést, hogy ezzel kedveskedjen a férjének, aki (szerinte) csodálja azt – amely cselekedettel megerősíti alárendelt, szolgáló státuszát. Cassio aztán Biancának adja, azzal a kéréssel, hogy másolja le a hímzést, amire az előkelő, bár morálisan kétes kurtizán rettenetesen fölháborodik (nem csak azért, mert Cassiónak lehet, hogy van egy másik szeretője, hanem azért is, hogy szolgának nézték vagy alkalmi prostituáltnak (ld. ROPER: Discipline and respectability. – A kézimunkával kapcsolatos asszociációk kapcsán).

[27] Túl azon az állításon, hogy Desdemona házasságtörést követett el Cassióval, Emíliát Othellóval való házasságtöréssel vádolják, Biancát pedig (bár hivatásszerű kurtizán) bordélyház fönntartásával és kurválkodással vádolja Jago és Emília.

ahol egyes nők úgy vélték, hogy jó hírnevük szenvedett csorbát az erkölcstelenség gyanúja által, és arról is beszámolnak ezek a dokumentumok, hogy a nők mit gondoltak szükségesnek ezzel kapcsolatban tenni. Egész pontosan: az egyházi bíróságok előtt (Anglia szerte, bár én a durhami dokumentumokat fogom használni, elérhetőségük miatt), a rágalmazási esetekben tett tanúvallomások megmutatják, hogyan várták el egy történet formálását az erkölcstelenség nyilvános vádjára vonatkozólag – az eset fajtája, a vád természete, az incidens természete és mindenekelőtt az, ahogyan ezeket a részleteket „meggyőző" történetté rakták össze az elnöklő egyházi személy számára. Ebben a korszakban egyszerű emberek, akiket nyilvánosan megvádoltak társadalmi vétségek elkövetésével, rendszeresen kerestek igazságtételt az egyházi bíróságnál (a bíróságnak illetékességi köre volt a polgári, a házassági és a szexuális ügyek elfogadott gyakorlatától eltérő esetek megítélésében).[28] A sértett fél vallomást tett (eskü alatt), és ha a megvádolt fél ártatlansága beigazolódott a bíróság előtt, a sértő nyilvánosan mutatott megbánást, bírságot kellett fizetnie, vagy (szélsőséges esetekben) ki is közösítették. A házasságtörés, a kurválkodás, a fattyúnemzés, a szidalmazás, a kisebb lopások stb. vádjai azonban olyanok voltak, hogy ha a megrágalmazott személy (az iratokban a sértett fél) nem tudta tisztázni magát a rágalom alól, akkor fönnállt annak a veszélye, hogy őt vádolják meg a bíróság előtt. Más szóval, ha a rágalmakat nem sikerült megkérdőjelezni, akkor azok „valósággá" alakultak. Érvelésem szerint fölhasználhatjuk az egyházi bíróság dokumentumait ahhoz, hogy megértsük, mi történik és mi nem történik az ilyenfajta rágalmakkal az *Othello*ban.[29]

Az egyik következtetés, amit levonhatunk ezekből a dokumentumokból az az, hogy „ha egy nő védi meg a jó hírnevét egy rágalmazási per során az egyházi

[28] Az „egyszerűvel" arra a tényre akarok rámutatni, hogy ebben az időszakban az átlagember (nő és férfi) rendszeresen fordult az egyházi bírósághoz. Ld. C. B. HERRUP: The Common Peace: Participation and the Criminal Law in Seventeenth-Century England. Cambridge, Cambridge University Press 1987.; J. A. SHARPE: Crime in Early Modern England 1550–1750. London, Longman 1984. Chapter 2. Courts, officers and documents'; M. INGRAM: 'Ecclesiastic Justice in Wiltshire 1600–1640 with special reference to cases involving sex and marriage'. University of Oxford, 1976. [PhD – dolg., kézirat.]

[29] Rágalmazási vallomásokkal kapcsolatban ld. J. SHARPE: Defamation and Sexual Slander in Early Modern England: The Church Courts at York. Borthwick Papers, 58., York, University of York and St Andrew's 1980. – Hálás vagyok *Jim Sharpe*-nak jelen dolgozat egy korábbi, az 1987-es HETE konferencián, Canterburyban elhangzott változatához fűzött megjegyzéseiért. – Lásd még P. HAIR: Before the Bawdy Court: Sections from Church Court and Other Records relating to the Correction of Moral Offences in England, Scotland–New England 1300–1800., London, Elek 1972. 256–258.; INGRAM: 'Ecclesiastical Justice'; R. A. MARCHANT: The Church under the Law: Justice, Administration, and Discipline in the Diocese of York. 1560–1640. Cambridge, Cambridge University Press 1969.; C. A. HAIGH: 'Slander and the church courts in the sixteenth century'. = Transactions of the Lancashire and Cheshire Antiquarian Society 1975. vol. 78. 1–13.; R. C. DUNHILL: 'Seventeenth century invective: defamation cases as a source for word study'. = Devon and Cornwall Notes and Queries 1976. vol. 3. 49–51.

bíróság előtt, akkor sokkal inkább érdekelte erkölcsösségének hírneve, mint hogy engedelmesnek, alázatosnak vagy jó feleségnek tartsák. ... [Ezzel szemben] a férfiak a társadalmi helyzetüket, becsületességüket vagy józanságukat, illetve szexuális viselkedésmódjukat érintő támadások miatt aggódtak".[30] A yorki dokumentumokból vett minta fölmérése alapján például kiderül, hogy a női felperesek az esetek 90 százalékában szexuális reputációjuk miatt fordultak a bírósághoz.[31] A társadalmilag elfogadott viselkedésmódok része volt a rituális, a szexuális tartalmú ugratás, beleértve a buja gúnyverseket és a meglehetősen egyértelmű, esküvői játékokat is.[32] De mindenki tudta, hol van az a pont, ahonnan a buja beszéd rágalmazásnak számított – amikor a nyilvánosan terjedő rágalmak veszélyeztetni kezdték az illető jó hírnevét. A rágalmazás hatását a legjobban néhány perből vett idézet illusztrálhatja (ezúttal a durhami anyagokból vettük őket).

1568. október 26-án Margaret Nicolson („hajadon") vallomást tett Agnes, Robert Blenkinop felesége ellen, azt állítva, hogy őt, Margeretet a következőképpen megrágalmazták: „Hyte hoore, a whipe and a cart and a franc hoode, waies [woe is] me for the, my lasse, wenst [wilst thou] have a halpeny halter for the goo up Gallygait and be hanged?"[33]

1568. december 7-én Ann Foster vallomást tett Elizabeth Elder ellen: „That the wyfes of the Close wold say that she was a spanyell hoore."[34]

Itt a vád lényege a rágalmazó kijelentések terjesztésének a vádja, bár az (közvetve) Elizabeth Eldertől származik. Janet Stelling panaszt emelt Margaret Bullman ellen rágalmazás miatt, ami mutatja, hogy a „kurvaság" vádja lényegében megalapozott volt, míg a becstelenség egyéb vádjai nem. Ebben az ügyben Agnes

[30] S. AMUSSEN: 'Gender, family and social order 1560–1725'. = Order and Disorder in Early Modern England. Eds. *A. Fletcher–J. Stevenson*. Cambridge, Cambridge University Press 1985. 196–217., 208. – Amussen cikke rámutat a társadalmi státusz elleni vétségek nemi megosztottságára a norfolki dokumentumokban. Sharpe (*Defamation*) szerint a férfi és női szexuális gyalázkodás közötti különbségek csak a tizenhetedik században tűnnek föl: „Összesen 1638 rágalmazási esetről tudjuk, hogy az egyházi bíróság elé került az 1590-es években, amelyek közül 49 százalékban férfiak és 51 százalékban nők voltak a felperesek. Az 1690-es években 565 hasonló eset került a bíróság elé, s csak 24 százalékukban volt a felperes férfi."

[31] SHARPE: Defantion, 15.

[32] Ld. M. INGRAM: 'Ridings, rough music and mocking rhymes in early modern England'. = Popular Culture in Seventeenth Century England. Ed. *B. Reay*. London, Croom Helm, 1985. 166–197.; ROPER: 'Discipline and respectability'; ROPER: „Going to church and Street": weddings in Reformation Augusburg'. = Past and Present 1985. vol. 106. 62–101.

[33] Depositions and other Ecclesiastical Proceedings from the Courts of Durham, extending from 1311 to the reign of Elizabeth. London, The Publications of the Surtees Society 1845. 89. – Ezzel szemben 1568. május 4-én a Goforthba való Jasper Arkle vallomást tett rágalmazás miatt Martin Atchusin ellen, azt állítva, hogy Atchusin nyilvánosan azt mondta, hogy „that he wittinglye solde one stolne shepe skyn in towne of Newcastell" (89.). Rendkívül hálás vagyok *Keith Wrightson*nak, aki fölhívta a figyelmemet az egyházi dokumentumokra, és aki továbbra is tanácsokkal lát el és támogatásáról biztosít a korai modern korszak irodalmát és történelmét összepárosító kísérlettel kapcsolatban.

[34] Depositions, 89.

Wheitley (Robert Wheitley 33 éves, segefieldi lakos felesége) tett vallomást Steilling helyett, a következőképpen:

> As this examinate was commying forth with her skeill she hard Bullman's wyffe call Styllynge 'noughtie pak' [baggage, worthless person (according to the Oxford English Dictionary), but often 'whore']; who answered, 'What nowtynes know you by me? I am neyther goossteler nor steg [gander] noughty hoore, caull thou meg goose steiler' 'Nay, mayry, I know thee for no such' saith Stillinge wyffe, 'but I thank your good reporte, whills you and I talk further.'[35]

Ebből a vallomásából kitűnik, hogy a lopás kölcsönös vádjai másodlagosak a „rossz szajha" rágalmával szemben, amelyet Bullman hozott föl Steilling ellen.[36]

Egy másik eset, ahol a történet formálása még nyilvánvalóbban fontos szerepet játszik az, amelyet Katherine Reid hozott föl Isabell Hynde ellen 1569-ben. Két tanúvallomást tettek az esettel kapcsolatban, mindkettőt Katherine Reid mellett, ő az, akit megrágalmaztak. Világos, hogy a vádlott, Isabell Hynde a sebezhetőbb kettejük közül, és nincsen (talán) senkije, aki vallomást tenne mellette. Az első vallomást Agnes Dods tette (a 23 éves, newcastlei hajóács, Edward Dods utolsó felesége" [özvegy?]):

> She saith that, the weik byfore Easter last past, one George Dawson and the said Isabell was in this examinate's house, what other certain day this deponent cannott depose, at what time the said Isabell spoke to a baster [bastard] litle boy of the said Isabell, which the said Georg bygatt of hir and put to his examinat to boor [board], thes words, 'Thow shall not caule Katherine Reid mother, for she caul me hoor, and I never maid a fault but for this christen soull, and they wyll nott dytt [stop] ther mowethes with a

[35] Depositions, 104.

[36] Az Oxford English Dictionary a régies 'naughtie packe' példájaként VIVES Instruction of the Christian Womenjének fordításából idéz: 'Call hir a naughtie packe: with that one woorde thou haste taken all from hir, and haste lefte hir bare and foule'. Az eredeti 'noughtie pak' 'whore'-ra való utalásához ld. például A Collection of Seventy-Nine Black Letter Ballads and Broadsides. Printed in the Reign of Queen Elizabeth, Between the Years 1559–1597. London, Joseph Lilly 1867. 194.; 'At Maydstone in Kent there was one Marget Mere, daughter to Richard Mere, of the sayd towne of Maydstone, who being unmaryed, played the naughty packe, and was gotten with childe, being deliuered of the said childe the xxiij. Daye of October last past, in the yeare of our Lord 1568. at vij. Of the clocke in the afternoone of the same day, being Sonday' (a gyerek torzszülött volt, ezáltal is rámutatva anyja bűnös viselkedésére). Hálás vagyok *Carolyn Whitney-Brown*nak, amiért fölhívta a figyelmemet erre a példára. Ian Archer megerősítette, hogy a bridewelli dokumentumokban következetesen használják a „naughty pack" kifejezést a 'szajha' [whore] szinonímájaként, pl. Bridewell Court Bok I. fol. 62.: „Lewse Hochyn, 'a naughty packe' commiting whoredome is punished, and Ellyn Holt, 'a lewd, naughty pack' who as a 'brybing drab' went in the name of Nicholas Williams of the Chamber with whom she dwelt, to a butcher for a shoulder of mutton and a breat of veal, likewise" (Ian Archer, személyes beszélgetés 1987. november).

bowell of wheit that wold say she had bore a barne in Chirton' – She said the said Dawson, that shulde mary the said Katherin, was present.

A szcenárió itt kifejezetten szociálisan terhelt: a gyalázkodást egy hajadon anya követi el volt szeretőjének leendő feleségén (annak a nőnek a jelenlétében, akivel a gyereke lakik, amíg ő maga dolgozik, hogy eltarthassa fiát). A második vallomás megmutatja, hogyan erősödik a vád ismétlés által, és válik egyre komolyabbá. Ezt a vallomást Helinor Reid tette ('John Reid, newcastle-i, 26 éves kereskedő felesége' [Katherine Reid sógornője]):

> She saith that the said Katherine haith been sick thes 2 last yeres, and for the most part this twelmonth haith bein in house with this examinat, hir brother's wyf. And that the said Kathren toke on very hevylye for that she had gotton knowled that the said Isabell had slandered hir, and that she had bome a barne in Chirton. Whereupon this deponent said 'Suster Kathren, be of good cheir, and cast not your self downe again for any such talk; And, for ease of your myend, I wyll myself goo and question hir of hir words.' And therupon this examinat went to Mr Th. Clibborn house, and the wench Isabell was out doores. And to [until] she came yn this deponent was opening the matter to hir dame. And at last the said Isabell came in, to whome hir dame Clibborn's wyfe said, 'Thou hast brought thyself in troble with this good wife's suster,' pointing to this examinat the present, and said, 'Thy Mr will not be in troble therwith.' And the said Isabell answer, 'What, Katherine Reid?' 'Yea,' saith this examinat, 'she will have you to answer the sklander that ye have maid upon hir, which was that she had borne a barne in Chirton.' And the said Isabell answered, after many folish words, that that which she had sayd she wold say ytt again, for that she had one wytnes for hir.[37]

Nem azért idézem ezeket a vallomásokat, mert „dokumentumok", hanem mert mint szövegek kifejezetten *célzatosak* – a kívánt célnak megfelelően alakítják az elmondott történetet. Ahogy ez az utolsó példa világosan mutatja, azért hangzanak el a hivatalnokok előtt, hogy „összeálljon a kép": meg kell mutatniuk, hogy valakinek a jó hírnevét rágalommal besározták, a rágalomnak pedig hamisnak kell bizonyulnia (mi történne Katherine Reid eljegyzésével, ha Isabell Hynde rágalma megállná a helyét?). A rágalom eloszlatása a vallomástételbe épül bele: a megrágalmazott személy mellett vallomást tevő tanúja jellemrajzot ad, és igyekszik megmutatni, hogy a rágalmazó nem szavahihető.[38] Ami az *Othellóban* segíthet megérteni a Desdemona ellen föl-

[37] Depositions, 90–91.

[38] Hasonló gondolatmenetet ad a rágalmazók védelmében tett vallomásokkal kapcsolatban N. DAVIS: Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century Farance című könyvében (Cambridge, Polity Press 1988.). A föltételezett rágalmazóról tett fönnmaradt vallomások mindig a megrágalmazott személy jellemét akarták aláásni.

hozott vádakat az az, ahogyan a vallomások megmutatják, hogy az egyének közötti, látszólag verbális incidensek, a közösségi térbe kijutva (a falusi rét, a kút, a ház előtti rész)[39] eseményekké válnak, amelyek pontos elvárásokat ébresztenek a közönségben (hiszen a helyi közösség minden bizonnyal egyszerre néző és közönség): bármit is gondolt ezidáig a közönség, a kérdéses esemény vétség és felelősség egymással versenyző verzióit mutatja be, amelyek közül választani kell annak érdekében, hogy az illető egyének újra beépülhessenek a közösségbe.

Az *Othellóban* Desdemona megjelenítésének kritikus pontja a negyedik felvonás második színében jön el, amikor Othello nyilvánosan megrágalmazza Desdemonát, Emília pedig megismétli és terjeszti a rágalmakat (ezzel megerősítve és igazolva azokat). Az incidens súlyossága nyilvánvaló, és éles ellentétben áll azokkal a korábbi, alkalmi esetekkel, amikor a darab férfi szereplői, egymás között, privát beszélgetésekben, és az ő távollétében kétségbe vonták Desdemona becsületességét:

[39] Van egy kirívó példa a durhami dokumentumok között a ház külső/belső határának megsértéséről, ahol „kívülállók" keveredtek házasságon belül erőszak ügyébe (amit, mint manapság is, hagyományosan „magánügyként" kezeltek) (Depositions, 97–98.): 'Ex parte Agnetis Carr adversus Thomam Carr, maritum suum. WILLIAM BAYKER: of the city of Durham, yoman, aged about 40 years. This examinate was in Durham that present day, when the parties and all their compeny cam home with them frome their mariadge to Durham, wher they dwelt as man and wif togither, by the common report of the people. Mary, this examinate was not present at their mariadge. He saith that he belyvith that Thomas Carr, articulate, haith not used nor entretyd the said Agnes, hiw wyf, as an honestman ought to have doon; for this examinte was personally present at one tyme, enspeciall when the parties had bein at the lawe, and the said Thomas then commandyd to take hir, the said Agnes his wyfe, home with hym, and to use hir as he aught to doo; and immediatlie after ther home commynge quietly togither, according as thei were commandyd, this examinate, and one John Woodmose, was doon to the market-place, and commyng by the said Carr's doore, the said Agnes was wepinge and sore lammentyng, sainge that hir said husband Thomas wold not suffer hir to tarye that night with hym in his house hiere in Durham, but comandyd hir then, being towerd night, to goo to Feildhouse, which she said she wolde nott. And at this examinate's coming home he founde the said Agnes in his owne house in the Balye. And, after moch talke that this examinate and his wyf had with hir, this deponent came doon in the streit again ti hir said husband Thomas Carr, and reasoned with hym, mervalinge moch that he wold not use and intreit his said wyf accordinge as he was commandyd. And was then well content, saing yt was not well doon to put hir out of his house towerd night frome hym self, which Thomas Carr gave this examinate so light and short annswers in such angre and greiff, that this examinate therupon thought veryly, and yett doith, that he, the said Thomas, had much misused his wyf; and further to this article he cannot depose upon his own knowledg. Mary, the said Agnes, with weping eies, haith affirmed all the resydew of this article to be trewe to this examinate and his wyfe, saing, hir said husband had not used hir as his wyfe, nor wolde sufer hir aither to gyve hym meat and drinck, or take hir self any, but used [her] worse and a servannt, and had hir meat gyvon by a youngwomen one of the said Thomas maid servaunts. Signum + W. BAIKER.'

OTHELLO
Pimasz lotyó!
DESDEMONA
Csak bántasz, esküszöm.
OTHELLO
Hát nem vagy az?
DESDEMONA
Nem, keresztény hitemre,
Ha bűnös ujjak mocskától megóvni
Uram számára ezt a hű edényt
Nem szajhaság, én szajha nem vagyok.
OTHELLO
Nem vagy lotyó?
DESDEMONA
Üdvösségemre, nem.

Emília belép

OTHELLO
Hihetném?!
DESDEMONA
Isten, irgalmazz nekem!
OTHELLO
Úgy hát bocsáss meg; én ama ravasz
Velencei rímának néztelek, ki
Othellonak lett hitvese. (*Kiszól*) Te asszony,
Ki visszájára szentpéterkedel
S a poklot őrzöd!
Te, te, te, igen!
Végére járunk – nesze, itt a béred,
S most fordítsd rá a kulcsot, s – mint a sír![40]

Mielőtt Othello erkölcstelenséggel vádolja Desdemonát, elküldi Emíliát, világosan a tudtára hozva, hogy a közte és a felesége között folyó beszélgetés magánjellegű és bizalmas: „Most tedd a tiszted, asszony, hagyd magára / A párocskát[41] és zárd reá az ajtót, / Köhögj vagy krákogj, ha valaki jön" (4.2.28–29.). Emília túl korai visszatérése azzal jár, hogy hallja, amint Othello szajhának nevezi Desdemonát. Ám miután a rágalmat véletlenül kiejtették, Emília úrnőjét védelmező fölháborodása csak megerősíti azt:

[40] Othello, 4.2.81–96.
[41] „Lehetséges szerelmeskedők" – Ridley jegyzete szerint.

EMÍLIA
Az úr, jaj, úgy leszajházta szegényt,
És annyi csúnya mocskot szórt reá,
Hogy tiszta szív azt nem viseli el.
DESDEMONA
Hát az vagyok?
JAGO
Mi volnál, asszonyom?
DESDEMONA
Ő már kimondta, mit mondott uram.
EMÍLIA
Leszajházta; nem sértegeti így
A berugott koldus az ágyasát.[42]

„Ajtók között maradjon", int óvatosságra Jago – „csak csöndesen"; Ridley jegyzete szerint „nem akarod, hogy az egész utca hallja" – alátámasztva azt a tényt, hogy a vád a hálószoba bensőségességéből kikerül a nyilvánosság terébe (4.2.146.). És a „rágalom" Emília által való megismétlésének (4.2.135.) már maga a formája is rámutat egyrészt a vádak súlyosságára, másrészt a formális cáfolat szükségességére:

EMÍLIA
Mit ringyózza? Kivel barátkozik?
Mikor? Hogyan? Hol? És miből gyanítja?[43]

Ez jogi értelemben vett rágalmazás, s így kínálja az összehasonlítást a durhami dokumentumok eseteivel. Történelmi és kulturális fogalmak szerint ez az a pillanat a darabban, amikor Desdemona vétkessége „valóságos" üggyé válik, abban az értelemben, ahogy azt az egyházi bíróságok vallomásai mutatják: a szóbeli szavak a közösség eseményeivé válnak kiejtésük körülményei által, a helyszín nyilvános volta lévén, és azáltal, hogy olyan személyek hallották azokat, akiknek nem volt joguk hallani a magánbeszélgetésben elhangzottakat. Ahogy a feljegyzésekben a történeteket úgy mesélik el, hogy felerősítsék a *causa diffamationis* állítólagos jellemzőit, az *Othello* negyedik felvonásának második színe is úgy van megformálva, véleményem szerint, hogy a közönség ezen a ponton egy rágalmazás tanúja lesz, amelyet „nyilvánosan" mondanak ki, és amely a közönség hallatára ismétlődik és terjed.[44]

[42] 4.2.117–123.

[43] 4.2.139–140. Az is sokatmondó, hogy Emíliának kellene terjesztenie a rágalmakat mint a „wyfes of the Close". A darab „alacsony" női szolgájaként, egyidejűleg lojálisan támogatja úrnőjét, és hozzásegíti vesztéhez (mint a „fűzfa"-jelenetben).

[44] Desdemona térden állva esküszik meg (bár csak Jagónak), hogy soha nem volt erkölcstelen „akár tettel, akár csak gondolatban" (4.3.155.), ezzel is hangsúlyozva a történtek komolyságát.

Ezt a pillanatot megerősíti mindaz, ami rögtön ezután történik: Emília emlékezteti Jagót (a közönség ezt már tudja), hogy Othello egyszer már szexuális vétség gyanújába keveredett Emíliával („azt suttogják, ágyamat / Használta" (1.3.385–386.; hasonlóan 2.1.290–294). Ám Emília most tisztázza, hogy abban az esetben ő is rágalmazás áldozata volt:

EMÍLIA
Mit ringyózza? Kivel barátkozik?
Mikor? Hogyan? Hol? És miből gyanítja?
A mórt rászedte holmi rongy ripők,
Züllött himpellér, koszos semmiházi. (...)
Pfuj, efféle pimasz
Forgatta ki a te eszedet is,
Mikor a mórral összeboronáltál.[45]

A nemesi származású Desdemonával ellentétben Bianca és Emília pontosan tudják, mennyire szükséges hatékonyan szembeszállni a hírnevüket ért rágalmazó kijelentésekkel. Az ötödik felvonás első színében (és nyilván szándékosan Desdemona rágalmazása mellé állítva), Jago bordélyház fönntartásával vádolja Biancát, a kurtizánt, Emília pedig nyilvánosan szajhának nevezi; Bianca válasza nem késik:

JAGO
A bujaság gyümölcse. (*Emíliához*) Menj, mutasd ki,
Hol vacsorázott Cassio az este? (*Biancához*)
Hát te mit reszketsz?
BIANCA
Nálam volt, de nem azért reszketek.
JAGO
Á, ott volt? Akkor fölhívlak, kövess.
EMÍLIA
Pfuj, pfuj, te szajha!
BIANCA
Szajha nem vagyok;
Vagyok olyan tiszta, mint te, aki piszkolsz.
EMÍLIA
Mint én! Pfuj, pfuj! Mint én! Coki, te ringyó!

[45] 4.2.139–149. – Ridley, az ardeni kiadás szerkesztőjének megjegyzése szerint: „Ez elveti azt az elképzelést, hogy Jago Othellót illető gyanúja (...) koholmány lett volna, amit pillanatnyi indítékkeresés közben talált volna föl, majd vetett el. Gyanúja valódi volt, és eléggé maradandó ahhoz, hogy kérdőre vonja Emíliát" (Othello, Arden edn. 159.). A huszadik század elejének olvasója számára a szexuális féltékenység esetei feltehetőleg akkor „ténylegesek", ha „tényleges" rágalmazásokból keletkeztek. Ridley általános hajlamához, hogy elárulja a mélyen gyökerező patriarchális attitűdöket ld. L. HARDINE: Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare. Brighton, Harvester 1983. 119–120.

JAGO
Urak, nézzük meg, kapott-e kötést
Cassio. (*Biancához*) Jöjj, majd másképp beszélsz még.[46]

Bianca „foglalkozása" ellenére tiltakozik a rágalmazó „szajha" ellen.[47] Bianca a darabnak ebben a részében nagyon is „olyan", mint Desdemona: mindketten független szellemű (és vagyonú) nők, mindketten bizonyos ranggal és státusszal bíró velenceiek, mindkettejüket azzal vádolták meg, hogy „velencei szajhák", egy olyan időben, amikor a velencei szajha az irodalom és a művészetek egy jól felismerhető típusa volt, és mindkettejüket negatívan összekapcsolták Cassio firenzei modorával és „igazi férfiasságával".[48] Textuális szinten az elemző „ekvivalensnek" tekinthetné őket; ám komoly következményei vannak annak, hogy teljességgel különböző rangú helyzetben vannak a közösségen belül, ezzel pedig különböző társadalmi kapcsolatok járnak.

Véleményem szerint Desdemona esete ettől a ponttól kezdve megváltozik a darabban – az változik, ahogyan elmondódik Desdemonának és a közönséget is magába foglaló közösség viszonyainak története –, nem azért, mintha megváltozott volna Desdemona viselkedése, hanem mert nyilvánosan „szajhának" nevezték, méghozzá eléggé komolyan ahhoz, hogy az valódi veszélyt jelentsen jó hírnevére. Innentől kezdve nincsenek alkalmi célozgatások, buja megjegyzések Othello feleségének viselkedését vagy állítólagos szexuális vágyait illetően.

Desdemona két hátralévő jelenete feltételezett bűnös szexualitására koncentrál, és megfojtásához vezet, a saját ágyában, meztelenül – egy szajha halála, ártatlansága ellenére.[49]

A Desdemonát ért rágalomnak nem volt semmi alapja; saját halála pillanatában Emília vallomást tesz úrnője erkölcsösségéről: „Ő szűz volt, s téged szeretett, / Kegyetlen mór! Kárhozzak el, ha nem; / Szívem a számon, így ha ... így halok meg." (5.2.250–151.).[50] És bár magánbeszélgetésben fönntartja ártatlanságát,

[46] 5.1.115–124.

[47] Érdekes adalékokat találhatunk ehhez, Santore, 'Julia Lombardojában': Julia Lombardo bíróság elé viszi a „szajházás" nyilvános vádját, ami ellentétben áll azzal, hogy egy magas rangú kurtizán státuszával rendelkezett (és fontos privilégiumok elvesztésével járhatott).

[48] Így aztán a rágalmazás visszavezet ennek a fejezetnek az elejéhez. Still Harping on Daughters című könyvemben utaltam a „fűzfa"-jelenet megjegyzésének tolakodó voltára „Ez a Lodovico szép férfi", ami újra bevezeti az érzékiséget, és „megtöri az 'ártatlanságot'; azt, amit egy modern közönség Desdemonában keres" (75.). A szép [proper] másodlagos jelentése (férfias férfi) visszautal a 1.3.390–396 sorokra, ahol Cassio az, aki Jagót „mutatós fickónak" írja le, és ezáltal a házasságtörés vádja iránt fogékonynak. „Majd Othello fülébe juttatom, hogy / A hölgy meg Cassio túl jóba vannak. / Mutatós, sima fickó, s a gyanúnak / Ennyi elég; s a hűtlen nőnek is."

[49] Az ártatlanság ellentételezését fontosnak tartom a végső, drámai kifejlet szempontjából („őt senki se bántsa, ha hűtelen is"). Ld. Still Harping on Daughters, 184–185.)

[50] Különösen megrendítő, hogy a negyedik felvonás második színének elején – közvetlenül a rágalmazási jelenet előtt – Othello teljes egészében figyelmen kívül hagyja Emília aprólékos vallomását, amely szerint ő sohase látta Desdemonát gyanúsan viselkedni Cassióval. Így fejezi be: „Ha

Desdemona semmilyen hivatalos lépést nem tesz annak érdekében, hogy visszaállítsa most már „valóban" megtámadott hírnevét. Lehetne azt mondani, hogy azért nem tesz semmit, mert nem tudja, hogy mivel vádolják (emlékeztetve minket arra, hogy eléggé általános esete a sértegetésnek, ha valaki „szajhának" nevezi a feleségét, bármi legyen is a vád):[51] „Ha tán apámra gyanakszol, hogy ő / Járt volna el, hogy visszahíjanak, / Ne engem büntess", mondja, miközben térden állva könyörög Othellótól bocsánatért (4.2.45–47.). Még arra sem tudja rávenni magát, hogy kiejtse azt a szót, amivel illették („Hát az vagyok?" / „Mi volnál asszonyom?" / „Ő már kimondta, mit mondott uram."; „... Ki se mondom / Hogy 'ringyó', már a szó is undorít").[52] Az ártatlan Desdemona tétlenségével éles ellentétben a világi Bianca fölismeri a sértést, annak romboló következményeit, és azonnal válaszol rájuk.

Sok elemző megfigyelte, hogy Othello úgy bánik Desdemonával, mint egy prostituálttal a negyedik felvonás második színében. Magát a jelentet is gyakran nevezik „bordély"-jelenetnek. Ám ez, érvelésem szerint, ismét azt jelenti, hogy nem veszik figyelembe az alakított és értelemmel bíró események és a darab cselekményét beárnyékoló állhatatos célozgatások és gyanúsítgatások közötti különbséget, amelyek attól kezdve jelen vannak, hogy Desdemona apja akarata ellenére hozzámegy Othellóhoz, egy olyan férfi iránti szerelemből, akinek „csúnyasága" (etnikuma) világossá teszi, hogy Desdemonát semmi más nem vezérelhette, mint buja vágy. A „hagyd magára a párocskát" lehet, hogy

---

hitvesed se tiszta, hű, derék; / ... akkor becstelen / A leghűbb nő is, mint a rágalom." (4.2.17–19.). A darabnak ebben a részben (mielőtt a Desdemona elleni ügyből rágalom válna) egy ilyen vallomás nem elég ahhoz, hogy kielégítse Othello féltékeny vágyát a „látható bizonyíték" iránt.

[51] Ld. pl. 5.2.230., ahol Jago Emília ellene tett vallomására a „te ronda ringyó" sértéssel felel.

[52] 4.2.120–121., 163–164. – Ez még jobban kiemeli Emília véletlen fültanúságának drámaiságát: mivel Desdemona nem képes kiejteni a „szajha" szót, ő sohasem terjesztette volna a vádakat – mint ahogy aztán Emília tette – a családon kívül. Ez a finom viselkedés azt is biztosítja, hogy innentől kezdve Desdemona már nem támadható a hallgatólagos „tudomás" gyanújával, ami része volt a korábban elhangzott célozgatásoknak (v. ö. 2.1.109–166-ot 5.3.35–105-tel, ahol Emília az, akinek „tudomása van", Desdemona pedig tartózkodó (kivéve azt az első, sok mindent kiváltó emléket a „Ez a Lodovico szép [érzéki] férfi"). – Ld. JARDINE: Still Harping on Daughters, 119–120.; Egyesek szerint rangjához úgy illene, hogy egy hozzá hasonló rangú férfi tisztázza a nevét; és valóban nem volna helyénvaló, ha foglalkozna azzal a fajta vallomással (amint az meg is történt), amit a vidéki, kézműves asszony tett. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy Desdemona halála után pontosan elhangzik (ami a cselekmény szempontjából egyébként érdektelen), hogy mennyire magányos és a férfi rokonok védelmétől teljesen elzárt volt (Gratianot és Lodovicot a szereplők felsorolásakor Brabantio fivéreként és rokonaként írják le), a férjét kivéve: „Othello Csak most látom, hogy itt vagy, bátyja; húgod / fekszik ott, ... Gratiano Szegénykém! Jó, hogy meghalt az apád; / A házasságod ölte meg, a bánat / Rágta szét a nyűtt fonalat;" (5.2.205–207.). – A 4. felv. első színében Lodovico részt vesz abban az incidensben, amelyben Othello megüti feleségét – ez ismét egy olyan fajta „belső", házon belüli incidens férj és feleség között, ami ha egyszer „ki" kerül – erről tanúskodnak a bírósági feljegyzések –, hivatalos eljárást vonhat maga után (ld. föntebb, 39. számú jegyzet). Ám Lodovico nem lép közbe, mikor Othello elveszti „jó modorát", annak ellenére, hogy gondosan fönntartja udvariasságát Desdemonával.

csak buja beszéd, és méltatlan egy Othello rangjával bíró férfihoz, mint a feleségére vonatkozó megjegyzés, ám nincsen olyan súlya és ereje, mint a „nyilvánosan" kimondott „...én ama ravasz /Velencei rimának néztelek, ki / Othellónak lett hitvese" szavaknak. Akár valóban belép Emília a szobába, vagy csak egyszerűen és tudatosan terjeszti a rágalmazó szavakat (mint a durhami dokumentumokból való egyik példában), ez az a pillanat, amelytől kezdve a vád nyilvánossá válik.

Annak érdekében, hogy pontosítsuk az utóbbi megfigyelést, fölhasználhatunk még egy másik, szintén rágalmazási perben tett vallomást a durhami dokumentumok közül, amelyet érdemes összevetni az *Othello* negyedik felvonásának második színével. Az 1570-es években John Hunter „Medomsley-be való, házas, 50 éves férfi", aki „parte bene novit a suis canabulis" (jól ismerte a feleket mint szomszédokat), vallomást tett egy rágalom föltételezett elkövetője, George Allensom mellett, akit Helen Johnson, Simon Johnson felesége perelt be. A vallomás így hangzik:

> Upon his consciens he beliveth that the said Elinour is a veri honest woman, and so named and reportyd within the towne and parish of Medomsley of all the inhabitors there, saving hir owne husband, who, beinge a very suspecious man, haith some tyme audiently caulde the said Elinor 'Skott's hore'. He saith, upon his oothe, that he never harde the said Allenson say at any time any suche wordes as is articulate. Mary, he saith, that, about St. Elenmas last past, to this examinate's remembrance, the said Helen [alias Elinour] Johnson, by report, satt downe of hir knees in the church porche of Medomsley, upon a sonday or hallydaye, after service, when many people were assembled in the church yarde; at what tyme the said George Allenson came to this examinat, being then talking with one John Stevenson, of Bierssyde, and requierd this examinate and one Androo Hunter to here what he, the said Allenson, wold say, and examon the said Helen upon which had satt down in the kirke porch, and asked a vengance of hym, the said George. At whose request this examinate and the said Androo went with the said George to the aforesaid Helyn Johnson, and in the presence of 30 persons moo, then, this examinate and Androo Hunter questioned and examoned the said Helene, what fault he had maid hir or hir husband to ax a vengeaunce upon hym, the said George Allenson? to whome the said Helyn answered and said then 'whye dids thowe caule me – hoore?' and then the said George aunswered hir, the said Helen, and said, 'Thou knowist best either thou art a hore or noo: thou was never my hoore', And she, the said Helyn, still said Allenson offerd to make amends yf she culd bring in aither honest man or woman that wolde prove thoise wordes. 'Yeis', quodth the said Symon, 'Thou caulde hir hoore to my face at the well grein'. And then aunswerd the said George and said 'Loke, what I caulde

hir afore, that will I caull hir againe'; and so the parties departyd. Examined whither he, this examinate, haith harde the said George caule the aforesaid Symon cookhold or noo, he aunswerethe negatively.

Signum + JOHANNIS HUNTER[53]

A tanú vallomása szerint „az említett Elinour nagyon becsületes asszony", és azt állítja, hogy Elinour hírnevét az sodorta veszélybe, hogy „saját férje, aki rendkívül gyanakvó ember, valamikor nyilvánosan 'skót szajhának' nevezte az említett Elinort" (feltehetőleg arra is céloz, hogy ennek következtében aztán mások is megismételték a rágalmat). A „nyilvánosan" szó (ami feltehetőleg a hivatalnok beillesztése – művelt szókincsre utal) tökéletesen leírja azt a módot, ahogy az otthon privát szférájában elhangzott szavak megváltoznak, amint nyilvános helyen „hallják" őket – akár szánt szándékkal, akár véletlenül. A magánbeszélgetés nyilvános térbe való behatolása („Thou caulde hir hoore to my face at the well grein [green]" az, ami megváltoztatja az incidens természetét, és szóbeli sértegetésből közösségi eseménnyé alakítja.

Ha ennek megfelelően olvassuk az *Othellót*, történelem, kultúra és szöveg határterületén végezve az elemzést, akkor mi (a múlt huszadik századi kutatói) társadalmi viszonyok egész hálójára, interperszonális feszültségek keverékére figyelhetünk föl, melyeknek azok a társadalmi események adnak értelmet, amelyek a kialakuló érzéseket a közösség számára valóságossá és fontossá teszik. Az elbeszélés formája strukturálisan fontossá válik, mivel megegyezik más elbeszélések formájával, amelyek a korai modern közösségben másféle, véletlenszerűbb, ítélkező testületek előtt hangzottak el. Nem az „igazsághoz" vagy a „valósághoz" férünk ezáltal hozzá, hanem elkezdjük fölismerni azokat a közös kulturális konvenciókat, amelyekben a „megélt tapasztalatnak" formát és elismerést adnak. A folyamat tehát (véleményem szerint) az interperszonális érzések egy olyan elveszett intenzitását és világosságát tárhatja föl, ami segíthet irányt adni huszadik századi figyelmünknek, és talán visszanyerhetünk egy olyan nézőpontot, ahonnan érzékelhetjük azokat a kulturálisan szignifikáns incidenseket, amelyeknek már nincs jelentőségük úgy, ahogy a korai modern korban volt. Legalábbis ez az, ami mellett érvelek jelen esetben.[54]

Következtetésképpen az a javaslatom, hogy ha megengedjük, hogy egy történelmi olvasat egy igazi rágalmazást helyez az *Othello* cselekményének középpontjába, akkor Othello „féltékenységének" jelentését is másképpen kell értelmeznünk.

[53] Depositions, 252–153.

[54] A múlt „dokumentumokon" és irodalmi szövegeken keresztül való kutatásának egy alaposan kidolgozott rendszeréhez, amely hasonló az enyémhez, lásd NATALIE DAVIS: On the Lame. = American Historical Review 1988. vol. 93. 572–603.

Azt gondolom, hogy ha valódi rágalmazásról beszélhetünk Desdemona esetében, akkor Othello házasságtörésért gyilkolja meg, nem féltékenységből.[55] Ha visszatérünk a harmadik felvonás harmadik jelenetéhez, akkor azt látjuk, hogy a féltékenységgel a férj részéről a becstelenség visszautasítása és a bizonyosság áll szemben. A féltékenység a saját becsületeddel és feleséged engedelmességével kapcsolatos kétség megalázó állapota. Jago kezdettől fogva összekapcsolja a „tiszta hírrel":

JAGO
Egy férfi és egy asszony tiszta híre
Lelküknek belső kincse, jó uram;
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,
enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.
De aki tiszta hírem lopja el,
Olyat rabol, mit őt nem gazdagítja
És koldusbotra juttat engem
OTHELLO
Az Égre! Mi ez? Tudni akarom!
JAGO
Nem – s ha szívem markodban volna, sem,
Nem, míg e titok őre én vagyok! (...)
uram, vigyázz, hogy féltékeny ne légy!
A zöldszemű szörny csak kacag az étken,
Amelyből él. Ki szarvát tudva hordja,
S a nőbe nem szerelmes, boldog az.
De jaj, mily gyötrő perceket darál, ki
Félt és szeret, gyanakszik és imád! (...)

[55] Natalie Davis rámutat, hogy a korai modern Franciaországban a „féltékenység" alacsonyrendű érzelemnek számított, ami sohasem volt elfogadott mentsége a nyilvános dokumentumokban fönnmaradt bűnbánó levelekben kegyelmet kérő férfiaknak (Fiction in the Archives: „Egy paraszt felesége követ dobott férje szeretőjére 'de chaulde colle', és 'a féltékenység ereje által' ('par force de jalloise'), ezáltal egy olyan érzelmet is említve, amit férfiak nem vallottak be házasságtörő feleségeik vagy feleségeik szeretőinek megölése kapcsán. Egy férj – mint például egy tours-i gyógyszerészkereskedő – egyszerűen azt mondta, hogy ő 'korábban megtiltotta a feleségének az említett Estienne társaságát'. Tisztelet és engedelmesség forgott számára kockán, nem alacsonyrendű féltékenység.") Rendkívül hálás vagyok *Natalie Davis* professzornak, aki megjegyzéseket fűzött ennek a fejezetnek egy korábbi változatához, és megengedte, hogy megnézzem Ficitons in the Archives című könyvének idevágó részleteit kéziratban. A házasságtörés büntetéséhez a korai modern Angliában ld. K. THOMAS: 'The puritans and adultery; the act of 1650 reconsidered'. = D. H. PENNINGTON–K. THOMAS (eds.): Puritans and Revolutionaries: Essays in Seventeenth-Centrury History Presented to Christopher Hill. Oxford, Clarenden Press 1978. 252–282. – Érvelésem szempontjából lényegtelen, hogy maga Othello követte el a rágalmazást (bár ld. a Helen Johnson esetet); nem levéltári valószerűségre törekszem, hanem arra utaló jeleket keresek, hogy minek a bekövetkeztét várta a közösség (a közönség) attól kezdve, hogy „nyilvánosan" elhangzott a rágalom.

OTHELLO
Azt hiszed, folyton féltékeny leszek,
S újult gyanúval követem a hold
Változásait? Nem; ha kétkedem,
Döntöttem is (...)
Látnom kell, másképp nem kételkedem;
S ha kételkedem, akkor bizonyíts;
S ha bizonyítasz, akkor nincs tovább,
Nincs féltékenység és nincs szerelem![56]

Később a jelenet során Othello megismétli azt a nézetet, hogy a fölszarvazás nem számít lopásnak, amíg nyilvános tudomást szereznek róla („Ne szólj neki, és meg nem is rabolták." (3.3.349.). Amit kér Jagótól, az tudás, amely véget vetne kétségének (és féltékenységének):

OTHELLO
Tanút rá fickó, hogy szajhálkodik;
Szememmel lássam! Vagy úgy bizonyíts,
Hogy bizonyságod egyetlen szögén se
Akadjon fönn a kétely.[57]

A darab ravasz cselekménye során Othello kétségei megszűnnek, és ezzel megszűnik féltékenysége is, amikor rágalom éri Desdemonát, és a rágalom felelet nélkül marad – „Elzüllött szajha volt." (5.2.133.).[58] Ettől a ponttól kezdve Othello Desdemona bűnösségének teljes tudatában cselekszik.[59] „Az ok" [az ügy, a házasságtörés], mondja, miközben készül megölni Desdemonát (5.2.1–3.), és amikor megöli, keresztkérdéseit bírósági fogalmakkal teszi föl: „Ha jut eszedbe még valami bűnöd, / (...) / Könyörögj érte haladéktalan."; „ne esküdj hamisan"; „gyónd meg"; „Te álnok"; „Ő megvallotta már ... az övé voltál ... törvénytelen."[60] Más szavakkal: a kétség bizonyossággá vált – bizonyossággá, amely nem

[56] 3.3.159–196.

[57] A „szemmel látható bizonyíték" és a vallomás összehasonlításának státusáról zajló újabb vitához ld. J. LANGBEIN: Prosecuting Crime in the Renaissance: England. Germany, France, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1974.; J. LANGBEIN: Torture and the Law of Proof. Chicago, University of Chicago Press 1977.; J. BELLAMY: Criminal law and Society in Late Medieval and Tudor England. New York, St. Martin's Press 1984. – Rendkívül hálás vagyok *Katharine Maus* professzornak, amiért fölhívta figyelmemet a „szemmel látható bizonyíték" tárgyalására a jogban, és tisztázta fontosságát az Othellóban.

[58] Majd újra: „(...) de Jago tudja jól, / Hogy ez a nő százszor is összeszűrte / A levet Cassióval; Cassio (...) beismerte;" (5.2.211–213.).

[59] Az 'ítélet" két értelméhez (valakit elítélnek, illetve eldöntik az esetet) a bíróságok kétségeinek és bizonyosságainak kontextusában ld. K. E. MAUS: Proof and consequences: inwardness and its exposure in the English Renaissance 1991. vol. 34. 29–52.

[60] 5.2. passim. – Ld. különösen azt a pontot, amikor Othello fölismeri, hogy bizonyosság nélkül Desdemona halála gyilkosság volna, nem pedig, ahogy azt Ridley a szakaszhoz írt jegyzetében

„szemmel látható bizonyítékon" alapul, és nem is annak félreértelmezésén, amit Cassiótól hallott, még kevésbé Jago hazugságainak állhatatosságán. Othello számára a bizonyosság, ami megadja a fölszarvazott férjnek a jogot, hogy megbüntesse feleségét,[61] attól a rágalomtól függ, amit maga Othello követett el – aki „lévén nagyon gyanakvó ember, nyilvánosan 'szajhának' nevezte valamikor [saját feleségét]" [beinge a very suspecious man, haith some tyme audiently caulde ... [his wife] „hore"].

Végezetül hadd térjek vissza a hatóerők [*agency*] kérdéséhez, és a hatóerőkre való rátalálás kérdéséhez, különösen azok számára, akik hagyományosan ki vannak zárva a történelmi feljegyzésekből. Jelen példa jól illusztrálja, hogy mire vállalkozom – szeretnék megtalálni egy olyan utat, amely magában foglalja a hatóerők lehetőségét, a cselekedetek visszafordíthatóságát, miként azt magunk is tapasztaljuk. Amint azt korábban mondtam: „A történelem folyamán a hatóerők [*agency*] dinamikus viszonyt alkotnak férfiak és nők között (férfiak és nők egyaránt cselekedtek vagy voltak cselekedetek tárgyai). Erre a történelmi hatóerőre szeretnék újra rátalálni, elméletben éppannyira, mint gyakorlatban." Az *Othello* vizsgálata során nem voltam képes visszaadni az erőt Desdemonának, ami kísérte volna cselekedeteit – ám képes voltam, reményeim szerint, átcsoportosítani figyelmünket azokkal az eseményekkel kapcsolatban, amelyek a színpadon zajlanak, úgy, hogy a reprezentáció nem nyomja el többé a korai modern közösség azon interperszonális dinamikáját, aminek a szöveg hangot ad.

(Lisa Jardin: Why Should the Call Her Whore? Defamation and Desdemona's Case. = L. Jardin: Reading Shakespeare Historically. London – New York, Routledge 1996. 19–34.)

(Fordította: Nemes Péter)

---

mondja, „személytelen bosszú": „Te álnok! Kővé dermesztetted szívem, / És ráviszel, hogy amit áldozatnak / Gondoltam el, csak gyilkosság legyen." (5.2.64–66.).

[61] Az angol közönség számára Othello ettől függetlenül bűnös felesége meggyilkolásában, mivel az angol jog tisztázza, hogy egy férjnek csak akkor bocsátható meg házasságtörő feleségének meggyilkolása, ha azt hirtelen felindulásból követte el. – Ld. DAVIS: Fiction in the Archives, második fejezet.

SZEMLE

VÉKONY ATTILA

A szubjektum és a tárgy viszonya a reneszánsz kultúrában

A reneszánsz kor és kultúra legjellemzőbb vonásaként a modern szubjektumfogalom kialakulásának kezdetét szokás emlegetni. Bár a dekosntrukció térhódításával a kartéziánus hagyomány önazonos és transzhistorikus szubjektumának hegemóniája már a 70-es években megingott, az újhistorizmus által kifejtett reneszánsz kutatások fókuszában továbbra is a hatalmi struktúrák által konstruált, önazonosságát vesztett (decentrált) szubjektum maradt. Ez még mindig egy alávagy fölérendelt szubjektum-szubjektum viszonyrendszert felételez, amely a kutatásokban háttérbe szorította a tárgy szerepét a szubjektum és a nemi identitás formálódásában. Ezt a kritikai űrt próbája pótolni két közelmúltban megjelent könyv, amelyek ismertetése ennek a recenziónak a tárgya.[1]

A Margareta de Grazia, Maureen Quilligan és Peter Stallybrass által szerkesztett tanulmányantológia elsődleges célja a szubjektum általában feltételezett és elfogadott elsőbbségének megkérdőjelezése a szubjektum–tárgy viszonyban. Ez korántsem jelenti a szubjektum eltörlését, mert a tárgy szerepének hangsúlyozásával a könyv igyekszik jobban pozícionálni, valamint új fényben feltünteti a szubjektumot is. Az is jelzi a tárgy potenciális elsőbbségét, hogy az „ob-jektum" szó szerint *elé-vetettséget* jelent, ha az „ob" latin elöljárót „előttnek" a „ject" tagot pedig a latin *iacio* ige alapján „vetett"-nek olvassuk. Például a ruházat és a szerszámok birtokolása, használata és átalakítása közben maga a szubjektum is alakul. Ezen a ponton megfordul az arisztotelészi anyag–forma viszony, mivel az anyag nyomja rá „formáját" a formálódó szubjektumra, aki/amely ezáltal „szubjektummá", azaz *alávetetté* válik.

A *The Priority of Objects [A tárgyak elsőbbsége]* című fejezetben található tanulmányok a tárgyak szubjektumformáló erejét hangsúlyozzák. Ezek közül érdemes kiemelni Margareta de Grazia tanulmányát, amely a reneszánsz kort a szubjektum és a tárgy elkülönülésén alapuló XIX. századi konstruktrumként mutatja be, utalva Burckhardt és Marx ellentétes paradigmáira. Burckhardt szerint autonómiájának megszerzéséhez a reneszánsz szubjektumnak el kell különülnie az őt

[1] Subject and Object in Renaissance Culture. Eds. *Margareta De Grazia*. Cambridge, Cambridge University Press 1996. 398.; STEPHEN ORGEL: Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England. Cambridge, Cambridge University Press 1996. 179.

körülvevő tárgyaktól (művész/mű, humanista/szöveg) és ezután ívelhet fel pályája saját tehetségétől függően. Marx elméletében viszont ebben a korban a tárgy válik hangsúlyossá azzal, hogy piaci értéket vesz fel a számára megnyíló piacon, és így eltávolodik alkotójától. Mindkét elméletben tehát a reneszánszban bekövetkező szubjektum/tárgy szakadás növeli a társadalmi/piaci mobilitás esélyét. Marxista szemszögből elemezve a *Lear királyt*, de Grazia az általában a reneszánsszal összefüggésbe hozott szubjektum/tárgy elkülönülés ellen érvel, ugyanis szerinte a *Lear király* az anyagi javak sikertelen újrafelosztásáról, azaz a társadalmi/piaci mobilitás megvalósítása ellen szól. A darab szó szerint tárgyakba zárja a szereplőket, mert az identitást alapvetően a felesleges dolgok birtokláshoz köti (Lear szerint például alapvetően a birtoklás teszi az embert emberré). De Grazia olvasatában a drámában a felesleges vagyon a társadalmi létra csúcsán halmozódik, és Lear ámokfutásán keresztül az anyagi javak megkísérelt újrafelosztásáról a drámai szöveg az őrültség, a kataklizma és az anarchia morális/politikai kategóriáiban beszél, így inkább „helyreállítja" a régi feudális rendet.

A második fejezet a *Materializations [Megtestesítések/Megvalósulások]* címet viseli, és az itt helyet kapó három tanulmány a metszetekben, az olcsó kiadású könyvekben, valamint a festményekben meglevő jelölőerőt vizsgálja. Itt kiemelném Stephen Orgel írását, amely a pelikán mottóból, képből és értelmező versből álló emblematikus ábrázolásain keresztül mutatja be, hogy a korábban allegórikus jelentésűnek hitt embléma mennyire kontextusfüggő. Szerinte minden kép fölös jelentéseket termel, főleg a szexualitás regiszterében. Több, eddig mellőzött, szexuálisan kétértelmű képet is megvizsgál, melyeken az ábrázolt uralkodókat a másik nem jellegével is felruházzák, hol az uralkodói *teljesség*, hol pedig a morális hermafroditizmus vádjának jegyében. Orgel elemzi I. Erzsébet egy portréjának egy részletét, ahol a Béke és az Igazság nőalakjai megcsókolják egymást. A kép eredetileg Gyula pápa címerén jelent meg, csakhogy ott a Béke ruhát viselt, így nőiessége kellőképpen ellenőrzés alatt volt tartva. Erzsébet portréján azonban ez a királynőt jelképező alak meztelen, ami gátolja az embléma egyszerű aszexuális és allegórikus olvasatát. Bár számos kritikus szerint a reneszánszban a női szexualitás csak a férfi szexualitás függvényében létezett, a kép Orgel számára bizonyítékul szolgál a leszbikus szex létezésére az Erzsébet-kori Angliában, amit akkor „tribadry"-ként ismertek. A tanulmány teljesen új szemszögből láttatja az olvasóval a reneszánsz Anglia társadalmának a nemiséghez való viszonyát, ahol az elemzett kép alapján helyet kapott a leszbikus szerelem és Erzsébet személyében egyúttal a női szuverenitás transzcendenciája is.

A könyv harmadik részének címe *Appropriations [El/Kisajátítások]* és az itt szereplő tanulmányok a szubjektum–tárgy dialektikáján belül a gyarmatokon kialakult tárgykonstruálásról szólnak. Például az afrikai rabszolgák megjelenése az óvilág piacán új fajta tőkét képviselt, így a gyarmatosítóknak érdekük fűződött a *másik* tárgyiasításához, amivel egyúttal önmagukat is meghatározták. Itt Maureen Quilligan tanulmányát emelném ki, amely a XVII. századi rabszolga-keres-

kedelem munkakisajátításáról szól. Quilligan szerint a rabszolga tárgyiasítása részét képezi a rabszolgatartó „szabad szubjektivitásának", így a locke-i individuum „szabadsága" is a rabszolga-kereskedelem elterjedésével egy időben alakulhatott ki. Például *Az elveszett paradicsom*ban megjelenő liberális humanista szubjektum szerinte részben az akkor fundamentális tárggyá váló afrikai rabszolga ellenében alakul ki. Ez a felosztás a munka és a meztelenség nemek közti eloszlásának problematikus diskurzusán keresztül kerül bele a műbe. A munka esetében erre utal például Ádám: „...semmi / sem kedvesebb a nőben, mintha buzgó / a háztartásban, s ösztökéli férjét / jó tettre" (IX. 233–236.), míg a meztelenség problematikus megfogalmazása többek között a felöltözött/uralkodó/férfias Kolumbusz és a meztelen/rabszolga/nőies indián találkozásánál lelhető fel (IX. 1101–1118.). Qulligan kimutatja, hogy ezek a szövegrészek a nem rabszolga és a rabszolgamunkát a férfi és női munkára kimondott átokként kezelik.

A könyv negyedik része – *Fetishisms [Fetisizmusok]* – a szubjektum és a tárgy reciprocitásának egy másik aspektusával foglalkozik. Az itt helyet kapó tanulmányok a tárgyat olyan pótlékként kezelik, amelynek már maga az anyaga felkelti a vágyat az iránt, amit helyettesít. Az öltözet vagy az oltári szentség például olyan tárgyak, amelyek meg vannak terhelve saját anyagiságukkal és amelyek a rájuk összpontosuló figyelem miatt önállósulnak, szinte saját életet élnek. Korabeli forrásokra hivatkozva Peter Stallybrass tanulmányában leszögezi, hogy a reneszánsz-kori Anglia a ruha társadalma volt, mert az ország ipara a textiliparra épült és az öltözék egyben a legszilárdabb pénznem volt, hiszen ruhában is fizettek béreket. Stallybrass elég meghökkentő módon még az Erzsébet-kori színházat is a textilkereskedelem egy újszerű és igen érdekes vadhajtásának nevezi azzal érvelve, hogy a színház a szórakoztatáson kívül a ruhakölcsönzésből is nagy üzletet csinált. A kosztümök maguknál a daraboknál is drágábbak voltak, sőt sok esetben értékállóbbak is. Bár a fényűzést szabályozó törvények elsősorban az öltözék osztályspecifikusságát akarták megőrizni, az arisztokrácia használt ruháinak felvásárlásával és használatával a középosztálybeli színházi emberek megbolygatták a ruha „jelentését", hiszen a kosztüm felöltésével a színész olyasvalakivé *lényegült át*, ami ő maga nem volt, legyen az akár nő, akár nemes. A színházban tehát – különösen számos, a ruha félreértésére épülő drámában – az öltözet konstruálta és átkonstruálta a reneszánsz szubjektumot.

A kötet utolsó két tanulmánya az *Objections [Ellenvetések tárgyai]* fejezetcím alá van rendezve. Ezekben az írásokban a tárgy annyira egybeesik a szubjektum vágyával, hogy már inkább szimulakrummá vagy a hiány színterévé válik. Ezekben a pszichoanalízisre támaszkodó tanulmányokban a tárgy *problémaként* jelenik meg, és szinte Pandora szelencéjeként működik. Ebben az értelemben a tanulmányok szerzői tagadják a tárgy elsőbbségét, valamint annak a szubjektumra kifejtett hatását, és írásaikban a vágy által formált tárgy csak feltételesen kerül bele a jelölési láncolatba. Itt kiemelném Jonathan Dollimore tanulmányát, amelyben a vágy kinyomozhatatlan mimézis helyett betölthetetlen hiányként

jelenik meg. A vágyat sokkal inkább hajtja a tárgyatlan hiány, mint maga a „vágyott" tárgy. A reneszánszban a tárgy leginkább *változékonyság*ként és az elmúlás jeleként jelenik meg, mint például Yorick koponyája. Amikor ez a változékonyság internalizálódik, szexuális vággyá alakul át, a vágy pedig a halál felé irányul. Ez annyit jelent, hogy a vágy sokkal inkább az önmegsemmisülésre összpontosul (például a *147. szonett*ben *„Halál a vágy"*), mint a kívánt tárgyra (például a fiúra Shakespeare szonettjeiben), mert ez utóbbi elmúlásában a halált sejteti. A vágy tárgya így a hiány pozíciójából formálódik – akár fantáziaként, akár halálvágyként – és úgy kötődik a halálhoz, hogy a tárgy iránti vágy elválaszthatatlanná válik a halálvágytól és az öngyilkosságtól, amely a szubjektum és a tárgy végső egymásba omlása.

A második bemutatásra kerülő könyv központi kérdése az, hogy miért fiúszínészek játszották a női szerepeket az Erzsébet-kori angol színpadon és hogy ez miért nem okozott problémát a korabeli közönségnek. Stephen Orgel *Impersonations* című művében ezt a problémát járja körül, kiemelve azt a számára megdöbbentő tényt, hogy a hagyományos irodalomtudomány érdemben eddig még nem foglalkozott ezzel a kérdéskörrel. Hogy a probléma korántsem triviális, mutatja az is, hogy a világ egyetemein sorra alakulnak a *Grender Studies* speciális képzések és tanszékek, amelyek azt kutatják, hogy a biológiailag determinált nemiséggel szemben hogyan konstruálódik a társadalmi nem *(gender)*, valamint felülvizsgálják a nemeket elválasztó, társadalmilag kijelölt határok legitimitását. Ez is azt jelzi, hogy az akadémiai diskurzusban polgárjogot nyert a nemi hovatartozás problematizálása és ezzel együtt az irodalmi művek leszbikus és homoszexuális vetületének megvitatása is.

A hagyományos irodalomtudomány eddig azzal érvelt, hogy a férfitársulat konvenció volt az Erzsébet-kori Angliában. Bár a színésznőket egész Európában prostituáltként kezelték, Orgel rámutat arra, hogy egyedül Angliában nem engedélyezték a nőknek a színjátszást, így a férfitársulat a probléma sajátos angol orvoslása. A színházellenes puritánok, mint például John Rainoldes, valamint William Prynne tiltakoztak a fiúk női szerepvállalása ellen (Mózes V. 22, 5.), mert szerintük a női kosztüm a heteroszexuális, a fiúszínész pedig a homoszexuális vágyat ébreszti fel, azonban bennük sem merült fel annak lehetősége, hogy nők is eljátszhatnák a női szerepeket. Inkább be akarták tiltani a színház intézményét, mint olyat. A színházellenes puritánok azonban kisebbséget alkottak és Orgel szerint az Erzsébet-kori Angliában eleve nem féltek betegesen a homoszexualitástól. Korabeli dokumentumokra hivatkozva leszögezi, hogy a reneszánsz Angliában tulajdonképpen jobban elítélték a házasságtörést és a heteroszexuális paráználkodást, mint a homoszexualitást. Az angol törvény ugyan büntette a „szodómiát", ez alatt azonban csak a homoszexuális nemi erőszakot kell érteni. Történelmi forrásokat elemezve Orgel azt is állítja, hogy a homoszexualitás a hétköznapok egyik ténye – különösen inasok és mesterek között – és egyúttal a patrónusi rendszer sarokköve volt. És itt már kezdünk eltávolodni E. M. W. Tillyard

klasszikus, a mikro- és makrokozmosz abszolút harmóniáján alapuló Erzsébet-kori világképétől.

Mégis, miért a fiúk játszották a női szerepeket? Orgel azzal érvel, hogy a korabeli Angliában a fiú nem tartozott a férfi kategóriájába, mivel a nemek szerinti felosztás még egyáltalán nem volt olyan szilárd, mint ma. Orgel feleleveníti Galénosz elméletét a férfi és a női nemi szerv homológiájáról, valamint közli az Ambroise Paré – Montaigne által is idézett – feljegyzését Germain Garnierről, aki egészen tizenöt éves koráig Marie névre hallgató pásztorlány volt, aztán egyszer csak kifordult a nemi szerve és így férfivá vált. Az angol reneszánsz színház fiúszereplői Orgel szerint tulajdonképpen pont ezt a nemek közötti felcserélhetőséget viszik színre mind fiktív, mind materiális szinten. Hogy mégis miért játszhatták a fiúszínészek hihetően a női szerepeket a közönség számára, Orgel végső és egyben velős válasza a következő: „Mert *ruha* teszi a *nőt*". Akárcsak Peter Stallybrass, Orgel szerint is a *kosztümöknek* óriási szerepük volt az Erzsébet-kori emblematikus színházban. Egyrészt ezek tették vizuálisan sokszínűvé az előadást, másrészt pedig megvolt a kellő jelölő erejük ahhoz, hogy átalakítsák a színészek nemét a közönség szemében, a fiúszínészek esetében pedig ez természetesen igen könnyű volt. A ruha jelölő erejénél itt érdemes megemlíteni, hogy Philip Henslowe társaságának ruhatári jegyzékében szerepelt egy „palást az eltűnéshez".

Mint már eddig is láthattuk, Orgel könyve sorra igyekszik megdönteni a reneszánszról általánosan kialakított képet, és ezt igen meggyőzően teszi. Frappánsan választja meg Shakespeare drámáiból és a korabeli dokumentumokból az idézeteket tételeinek alátámasztására, amelyek a vizsgált tárgyat teljesen új színben tüntetik fel. Saját bevallás szerint is azokat a dolgokat kutatja és hozza felszínre, amelyek eddig láthatatlanok maradtak, vagy valami oknál fogva háttérbe szorultak. Orgel olyan színdarab-kommentárokat ás elő, amelyek bizonyítják, hogy a női kosztüm miatt a korabeli közönség valóban nőnek vélte a fiúszínészeket. Ezután Orgel Hyment idézi az *Ahogy tetszik* első fólióváltozatából, aki a „his" hímnemű birtokos névmással (*AYLI* V. iv. 113.) utal a Ganümédészként férfiruhába öltözött Rosalinda kezére. Textológiai elemzéséből megtudhatjuk, hogy ezt a névmást a harmadik fólióban javították át „her"-re, szerinte azonban nincs ok a javításra, hiszen a reneszánsz kosztüm játékszabályai szerint a szöveg jogosan utal Rosalindára férfiként. Orgel feltesz egy másik kérdést is: vajon miért vette észre oly kevés kritikus azt, hogy a Rosalinda/Ganümédész és Orlando között lejátszódó udvarlási jelenet alapjául tulajdonképpen a homoszexuális flörtölés szolgál, aminek valószínűségét a Ganümédész név konnotációi igencsak megnövelik. A helyzetet azonban tovább bonyolítja az epilógus, ahol a női ruhába öltözött fiúszínész szólal meg férfiként: „Ha nő volnék, csókot kapna tőlem mindenikőtök, akinek tetszik a szakálla..." Orgel szerint itt derül ki, hogy a darab tulajdonképpen nem is egy heteroszexuális valóságot mutatott be.

A *Call Me Ganymede [Nevezz Ganümédésznek]* című fejezetben Orgel a *Vízkereszt vagy amit akartok* tárgyalására tér, elemezve Viola átöltözését eunuchhá, amire ed-

dig szintén nemigen figyeltek fel az irodalmárok. Szerint Viola szerepválasztása nem véletlen, hiszen bátyja elvesztése után ő inkább a nemtelenség állapotát választja. Csakhogy a vágy továbbra is megmarad, így Orgel szerint az eunuch analóg a nővel, aki tulajdonképpen egy szexuálisan tehetetlenné tett férfi. A kosztüm ebben a darabban is létfontosságú, mivel Viola az utolsó felvonásban kijelenti, hogy nem válhat nővé és egyúttal Orsino feleségévé, amíg vissza nem szerzi saját ruháját, ezért a darab utolsó perceiben Malvolióval a középpontban egy újabb kis színjáték játszódik le Viola ruhájának visszaszerzése érdekében. Tehát a nő csak akkor nő, ha nőnek öltözik. A drámában az Orsino – Viola/Cesario – Olivia furcsa szerelmi háromszög pedig azt is mutatja, hogy a *gender* egyáltalán nem olyan determinált, mint a biológiai nem, hiszen változékony, és bizonyos szempontból választás kérdése.

Fölmerül természetesen az a kérdés is, hogy mit nyújthatott az a színpad a nőknek, amely jobban megtűrte a transzvesztita fiúkat, mint a színésznőket. Orgel szerint a nők a közönség igen nagy hányadát tették ki, és a színházi világ *másságában* viszonylag nagy szabadsággal rendelkeztek. Szinte minden darabban megjelennek különféle szerelmi párosítások, amelyek teret engedtek a burjánzó szabadság fantáziáinak a patriarchális társadalomban élő nők számára. Számos reneszánsz darab visz színre a férj felszarvazásáról szóló cselekményeket, amelyekben megvillan a női szexualitás hatalma. A színház *mássága* így a társadalom számára veszélyforrássá, míg a társadalomban árucikként kezelt nők számára valóságos menedékhellyé vált.

A reneszánsz társadalomnak Orgel szerint érdeke volt a nő „deszexualizálása". Óvakodtak a nő természetének meghatározásától, mert az megingathatta volna a férfi hegemóniát. Thomas Coryat például igen meglepődött, amikor először látott színésznőket, mert nem hitte volna, hogy a női szerepeket ők is olyan jól el tudják játszani, mint a fiúk. John Dawson pedig azt állította, hogy Edward Kynaston, az egyik utolsó női szerepeket játszó színész mérhetetlenül meggyőzőbb volt a színpadon, mint bármelyik színésznő lehetne. A „nőiesség" alakítása tehát egyszerűen csak színészi adottság kérdése, így a legjobb színész egyben a legjobb nő is. Ez az állapot Orgel szerint egészen a XVII. század végéig húzódott, amikor a polgárháború újra megnyíló illuzionista színházban már a nők is helyet kaphattak. Ez már egyúttal a felvilágosodás kora, amikor teret hódít az emberek szexuális orientáció szerinti osztályzása. Orgel idéz is egy részt Sir John Vanbrugh *The Relapse [A hanyatlás]* című 1697-ben írt darabjából, ahol a homoszexualitás már társadalmilag elfogadhatatlannak van lefestve.

A *Masculine Apparel [Férfiöltözet]* című fejezetben Orgel reneszánsz metszeteket és festményeket vizsgál meg, amelyek szinte programszerűen összemossák a nemek között hagyományosan kijelölt határokat. Ilyen például Niccolo Bellin da Modena I. Ferenc francia királyról festett transzvesztita képe (1545.), ahol a király az uralkodói teljesség nevében Mars a háborúban és Minerva/Diana békeidőben. George Pictor például Herkules és Pallasz Athéné külön-külön ábrázolására ugyanazt a képet használja fel, így csak a képfeliratokból derül ki, hogy

melyik alak kicsoda. Érdemes itt külön kiemelni Cornelis van Haarlem *Venus és Adonis* című képét, mivel ez szerepel Orgel könyvének borítóján. Nyilvánvaló, hogy a festő ugyanazt a modellt használta fel a két ellentétes nemű alak megfestéséhez. Főleg a két utóbbi példából az is kiderül, hogy a reneszánsz tudatosan kereste az analógiát fiú és nő között, hiszen mindkettő tárgyként jelent meg a férfiak erotikus vágyálmaiban.

A könyv utolsó előtti fejezete a *Mankind Witches [Férfias boszorkányok]* címet viseli. Itt Orgel megvizsgálja a transzvesztita színész szerepét a színház és a társadalom szélesebb kontextusában. A transzvesztita színésszel kapcsolatban arra a következtetésre jut, hogy ez tulajdonképpen egy színpadi konstruktum, aki/amely a férfiasság képlékenységét jelképezi így elősegítve a nők potenciális férfiasságának kifejeződését, még ha csak a színház falain belül is. Ilyen szempontból a transzvesztita színész mássága analóg a színház másságával, amely örökké kérdez, felkavarja a kedélyeket és átfogalmazza a normákat egy újabb egyensúly kialakításának érdekében. Orgel azonban még egyet csavar saját elméletén és felteszi azt a kérdést, hogy mi van akkor, ha a női jelmezt öltő fiúszínész csak a férfiruhát öltő nő speciális esete. Orgel itt felhozza Mary Frith, vagy ismertebb nevén Moll Cutpurse példáját, aki Middleton és Dekker *The Roaring Girl [Az üvöltő lány]* című darabjának mintájául szolgált. Bár Mary Frith rendszeresen férfiruhát öltött, nemi identitását mégsem férfiként, hanem transzvesztitaként határozta meg. Igaz, hogy Mary Frith extrém példa, Orgel szerint azonban az ő öltözködése jelzésértékű a korabeli női divat elég férfias jellegét illetően. A korabeli nők joggal ölthettek férfi(as) ruhát, hiszen a fényűzést szabályzó törvények *(Sumptuary Laws)* nem tesznek említést a nemi határokat átlépő öltözködéssel kapcsolatban, mindössze a különböző társadalmi osztályok öltözködését szabályozzák.

Az utolsó *Visible Figures [Látható alakok]* című fejezetben Orgel három reneszánsz angol nő (Penelope Rich, a hardwicki Bess és Mary Frith) transzvesztita életpályáját ismerteti. Bár a könyv nincs megterhelve nehéz irodalomelméleti metanyelvvel és igen könnyű, valamint élvezetes olvasmánynak bizonyul, felmerül az a kérdés, hogy Orgel meddig feszítheti a húrt a speciális esetek sorozatos szabállyá emelésével. Fenomenológiai módszerrel dolgozik, azaz zárójelbe teszi a nyilvánvaló dolgokat és a mellékesnek hitt jelenségekre összpontosítja figyelmét, ami természetesen ösztönzi az újszerű és eredeti interpretációk kialakulását. Azonban Orgelnek az az állítása, mely szerint női jelmezt öltő fiúszínész csak a férfiruhát öltő nő speciális esete, nincs elég alaposan alátámasztva. Ilyenkor fennáll annak a veszélye, hogy a régi historista módszerekre és ezzel együtt történelmi dokumentumokra támaszkodó újhistoricizmus kifejezetten ahistorikussá válik. Természetesen megint más kérdés az, hogy mit is takar a „historizmus" és az „ahistorizmus" fogalma, ha a történelem eleve szövegszerű.

„Miért fiúszínészek játszották a női szerepeket az Erzsébet-kori angol színpadon?" Érdekes kérdés, azonban az is érdekfeszítő lehet, hogy ez miért pont *most* merül fel annyira izgató problémaként. Egyrészt lehet ennek okát a bináris op-

pozíciók Foucault óta divatos támadásában keresni, valamint abban, hogy mivel ma már mindent kontextusfüggőként kezelünk, tudatosan a *másikban* is keressük saját énünk és nemi identitásunk genézisét. És ha már úgyis szövegszerű a történelem, akkor közben átírjuk a „hivatalos" történelmet és ezen keresztül saját „történelmünket" is, hiszen a múlt kutatása egyben – és talán elsősorban – a jelen kutatása.

Stephen Greenblatt korszakalkotó művének, a *Renaissance Self-Fashioning [Reneszánsz énformálás]* megjelenése óta már közel húsz év telt el, így jogosan tehető fel az a kérdés is, hogy az újhistorizmus menyire lehet még mindig *új* posztmodern korunkban, amely eleve kérdésessé teszi az „újszerűség" és az „eredetiség" lehetőségét. A két fenn bemutatott könyv azonban a tárgyra, és különös tekintettel a reneszánsz ruhára/kosztümre irányított fókuszával valóban tud valami újat és érdekeset nyújtani az olvasók számára.

BERNÁTH ANDRÁS

Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és mai kritikusainál?

A kritikai irányzat alapító atyja, Stephen Greenblatt úttörő tanulmánykötetének megjelenése óta az újhistorizmus viták kereszttüzében áll.[1] A kezdeti lelkesedés hangjai többnyire elnyomták a bíráló, sőt, elutasító véleményeket: a nyolcvanas évek végére egyesek – leginkább maguk az újhistorikusok – szerint az irányzat dominánssá vált az angol irodalom, különösen a reneszánsz kutatásában. Elméleti háttere ismeretében nem meglepő, hogy a folyamatot heves hatalmi harc kísérte az angolszász egyetemeken, amely kihatott a publikációs fórumokra, a tudományos társadalom döntő tényezőire is. Mégis megjelentek az ellenvélemények: ezekből ismertetünk három tanulmányt, amelyek bemutatják az újhistorizmus hiányosságait és visszásságait – a kritikai alapelvektől kezdve egészen az irányzat legprominensebb amerikai-, illetve brit képviselője egy-egy reprezentatív munkájának a módszertanáig. Míg Edward Pechter 1987-ben közölt cikkében,[2] bár hangsúlyozza ellenvéleményét, elfogadja az újhistorizmust mint egy lehetséges megközelítést a sok közül, és elsősorban annak kizárólagosságra való törekvését és marxista szemléletét kifogásolja, addig Tom McAlindon 1995-ben publikált tanulmányaiban már részletesen feltárja az ünnepelt szerzők súlyos módszertani hiányosságait, olyannyira, hogy a tudományos kutatás követelményeinek figyelmen kívül hagyásával és az olvasó szándékos megtévesztésével vádolja őket.[3] Bírálatának lényege: Shakespeare és kortársai szereplőinek erkölcsi vizsgálata közben magukkal a művekkel és a korabeli dokumentumokkal bánnak etikátlanul azon kritikusok, akik – ideológiai megfontolások miatt – félrevezető módon idéznek belőlük.

„Kísértet járja be a kritika világát, az újhistorizmus kísértete" – kezdi Pechter tanulmányát, és rögtön le is szögezi, hogy számára elsősorban az jelent problémát, hogy az újhistorizmus – lényegét tekintve – marxista kritika. Az üdvözlendő, hogy felélénkült az érdeklődés a történelem iránt, a reneszánsz műveket valóban helyesebb történelmi kontextusukban értelmezni, mint az újkritika elvont, esztétikai időtlenségében vagy a posztstrukturalizmus korábbi, szövegköz-

[1] STEPHEN GREENBLATT: Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare. Chicago, The University of Chicago Press 1980.

[2] EDWARD PECHTER: The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. = PMLA 102. 1987. 3. 292–302.

[3] TOM MCALINDON: Testing New Historicism: „Invisible bullets" Reconsidered. = Studies in Philology 92. 1995. 4. 411–438.

pontú vagy dekonstrukciós korszakának a szemüvegén át, amely alapvetően szintén a formalizmus folytatása volt. Az interpretáció kettős irányú: a művek recepciójára is vonatkozik, és nemcsak a korabeli közönséget vizsgálja, de napjainkét is; mindez a politikai érdekekkel is összefonódik – akár a reneszánszban, akár ma, vagy éppen mindkét korban egyaránt, s a hangsúly kritikustól függően változik. Felvetődik azonban, hogy miként az újkritika megalkotta magának a társadalomtól hermetikusan elzárt szöveg illúzióját, a valódi közönségről beszélünk-e inkább? Az újhistorizmus szerint a történelmet, a társadalmat és a politikai életet is a küzdelem és a hatalmi viszonyok határozzák meg, és Pechter – látszólag csupán pragmatikus szempontokat mérlegelve – felteszi a kérdést, vajon nem léteznek-e hasznosabb elképzelések a világról, a szövegekről, illetve a köztük fennálló viszonyról? Pechter egészen pontosan hitről beszél; szerinte a marxizmus és a belőle táplálkozó újhistorizmus is csak hit kérdése, szemben a materialista kritikusok magabiztos vélekedéseivel, miszerint ők a tényeket és a valóságot mutatják be, sőt, leplezik le.

Pechter bírálja, ha úgy tetszik, lelleplezi Greenblatt azon megállapításait, hogy az újhistorizmus – ellentétben a hagyományos, „régi" historizmussal – nem monologikus, vagyis nem csak egy politikai látásmód vezérli, hanem elismeri az „egymással vetélkedő, kulturális-hatalmi centrumok" létezését, továbbá nem tekinti a történelmet stabil referenciapontnak, azaz a történész és a kritikus személyétől független történelmi ténynek. Noha Greenblatt azt állítja, hogy a történelemmel és a társadalommal kapcsolatos szövegeket nem helyezi az irodalmi szövegek elé, hiszen minden szöveg társadalmi és hatalmi folyamatok eredménye és egyformán értelmezésfüggő, valójában úgy értelmezi a korabeli kultúra bizonyos dokumentumait, mintha azokból egyenesen következnének az irodalmi művek: a régi historikusok által felvázolt történelmi háttér helyett most maguk a dokumentumok veszik át az objektív, stabil referenciapont szerepét. Alább látni fogjuk, hogy ezek a szövegek sem mentesek Greenblatt és társai meglehetősen önkényes értelmezéseitől, a lényeg azonban most az, hogy munkáik azt sugallják, mintha például a *Lear király* Samuel Harsnett protestáns traktátusának lenne a terméke, vagy a *IV. Henrik* Thomas Harriot gyarmatosító útibeszámolójának az eredménye.

Az utóbbi drámával kapcsolatban Greenblatt látszólag mérsékli magabiztos retorikáját: Shakespeare *IV.* és *V. Henrik*éről írt tanulmányában mintha elismerné,[4] hogy az ilyen párhuzamok már tényleg „kissé abszurdak", ám nyomban leszögezi: vagy elfogadjuk értelmezését, vagy marad az irodalmi mű önreferencialitásába vetett hit. Vagy Greenblatt vagy Brooks és Warren – e két választásunk

[4] STEPHEN GREENBLATT: Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion. Henry IV and Henry V. = Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism. Eds. *Jonathan Dollimore–Alan Sinfield.* (Manchester, Manchester Univ. Press 1985. 18–47. – Átdolgozott változatát ld. GREENBLATT: Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England című kötetében (Oxford, Clarendon Press 1988.). – Tom McAlindon alább ismertetendő tanulmányában ez utóbbi változatot használja.

lehet, de Pechter rámutat, hogy ez hamis beállítás. A formalista autonómia helyett most a valós (vagy inkább vélt) politikai erők határozzák meg a színdarabok, műalkotások jelentését, de vajon mennyivel inkább elfogadható vagy kevésbé korlátozó ez az értelmezés? „Ahogy Harriot az Újvilágban, a *IV. Henrik* is megerősíti a machiavelli hipotézist, hogy az uralkodói hatalom erőszakon és csaláson alapul" – vonja le konklúzióját Greenblatt.[5] McAlindon alább ismertetendő kritikája kapcsán látni fogjuk, hogy maga a „machiavelli hipotézis" is erősen kétséges, de Pechter még csak azt kifogásolja, hogy ez egy igen leszűkített interpretáció, amelyet Harry herceg viselkedése – melyre Greenblatt is összpontosít – talán alátámaszt, de más hangok, például Falstaffé, már kevésbé. Bár Greenblatt szakít a Dover Wilson nevével fémjelzett régi historizmussal, ugyanazt a gyakorlatot követi: előnyben részesít egy hangot a többivel szemben. A régi historikusok másik jellegzetes képviselőjét, Tillyardot is hasonló szempontok vezérelték, amikor úgy vélte, Shakespeare királydrámáit nem érthetjük meg úgy, hogy a háttérben ne feltételeznénk egy átfogó rend elvét. Greenblatt – határozott tiltakozása ellenére – folytatja ezt a hagyományt, hiszen a *IV. Henrik* nyitottsága számára is olyan fenyegetést jelent, amelyet meg kell fékezni – szerinte a feltételezett társadalmi és politikai kontextusra való utalással –; a Harry hercegről festett kép megértéséhez most „az Erzsébet-kori hatalom poétikájára" van szükségünk. Pechter szerint lehet, hogy erre is szükségünk van, ahogy szükségünk volt és van az *Erzsébet-kori világképre*, de ezenkívül még sok egyéb dologra is.

Pechter áttekinti a marxista és a posztmarxista elméleteket, hogy bemutassa a marxista megközelítés ellentmondásos és alapvetően hibás voltát. Greenblatt is elismeri, hogy a marxista esztétika sohasem oldotta meg kielégítően a *Grundrisse*-ben felvetett elméleti problémákat; Pechter szerint ennek – és a posztmarxista kísérletek kudarcának – az oka abban rejlik, hogy azok megoldhatatlanok. Jameson ugyan megpróbálja feloldani az ideológia és az irodalom közötti elméleti különbséget, de Miltont és Conradot tárgyaló interpretációi olyan elavultan baloldaliak, hogy az már a legelkötelezettebb kritikusok, például Jonathan Goldberg számára is kínos. Althusser is úgy véli, a művészet feltételezi a belső eltávolodást attól az ideológiától, amelyből táplálkozik. A választ Heidegger és Derrida adja meg: amint dualitásokban gondolkozunk, rögtön hierarchiákat állítunk fel. Tehát a társadalommal kapcsolatos szövegek és az irodalmi szövegek közötti egyenlőség ötlete légből kapott. Azonban még ha egyenlőek is lehetnének, Pechter szerint az újhistorikusokat – kijelentéseik ellenére – nem ez foglalkoztatja: minden erőfeszítésük arra irányul, hogy az irodalmi szöveget a társadalomtörténetbe helyezzék és így determinált, alárendelt helyzetbe hozzák. Ez a törekvés még nem feltétlenül von értékítéletet maga után, hiszen mindenki valamilyen kontextusba helyezi a művet: a kérdés tehát ismét az, vajon mennyire érdekes és hasznos ez a fajta kontextualizálás?

[5] PECHTER, 294.

Meg kell vizsgálnunk a másik újhistorikus megállapítás létjogosultságát is, ez pedig a monologizmus elvetésének hangoztatása. A „sűrű leírás" ugyanis kizárólag a hatalmi viszonyok leírásában merül ki,[6] akár az uralkodóról, akár a burzsoáziáról vagy éppen a gyarmatosító hódítókról van szó. Elnyomók és elnyomottak, diskurzus, dominancia és szubverzió: minden erről szól, más szempontok – legyenek bár a szerzővel, az előadás színháztechnikai körülményeivel és tényleges közönségével vagy akár a kronológia tényeivel kapcsolatosak – teljesen elhanyagolhatóak. Pedig ez csak a kritikus döntésének, egy értelmezési központnak a kiválasztása: joggal állíthatjuk, hogy a gyarmatosítás témája fontos például *A vihar* esetében, de ugyanígy választhatjuk interpretációnk központjául a metadramatikai szempontokat is. Mindez Foucault hatását tükrözi, és Pechter rámutat, hogy a korai Foucalt-ét, hiszen a francia filozófus később elvetette a dominancia és a szubverzió meglehetősen egyszerű modelljét: a hatalom mindenütt jelen van, ezért a király nélkül kell elképzelnünk. Ehhez képest a legösszetettebb elemzés is igen „vékonynak" tűnik, amennyiben céljául a központ, vagyis az elnyomó hatalom praktikáinak a leleplezését tűzi ki. Amikor „felfedik" a történelmet, az újhistorikusok gyakran úgy vélik, ez a fajta történeti megközelítés – eltérően a „régi" historikusokétól – nem a történelemről alkotott elképzeléseinket, hanem magát a történelmet írja le: mintha ők csinálnák a történelmet. Egyet kell értenünk Pechterrel abban, hogy ez illúzió; itt is csak az értelmező választásáról van szó. Az újhistorizmus tehát nem kevésbé monologikus, csupán másképpen. Ha korábban azt kérdeztük, miért kell a szövegeket a társadalomtörténet által meghatározottnak tekinteni, most megkérdezhetjük, miért tekintsük a történelmet a hatalmi viszonyok által meghatározottnak?

Ennek a szemléletmódnak az egyik sajátossága, hogy távolságot tart a szövegtől, és megfosztja attól a képességétől, hogy hatást gyakoroljon az olvasóra vagy a nézőre. Igen gyakori a befejezés bagatellizálása vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyása: Goldberg interpretációjában például a negyedik felvonással ér véget a *Julius Caesar*. Az újhistorikusok ezt a szabadságot természetesnek veszik, különösen, ha bevallott cél a politikai hatás kiváltása: a társadalom átalakítása, vagyis a világ jobbá tétele. Ez a kitétel ismerősen csenghet a magyar olvasónak, és bizonyára nem csak Pechter számára gyanús, aki azonban megint csak egy pragmatikus szempontot vet fel: ha valakit a kizsákmányoló társadalmi rendszer átalakítása motivál, akkor erre egyszerűbb módszerek is vannak. Marx és Engels is igen tájékozott volt irodalmi kérdésekben, de nem hasznosították tudásukat, mert sohasem volt rá idejük: ha a világot kell megváltoztatni, még a legátideologizáltabb szöveg sem tűnik elég fontosnak. Miért kell távolságot tartani a szövegtől? Úgy tűnik azért, mert fenyegetésnek fogják fel, ellenséges másságnak, amelyet azzal a szándékkal írtak, hogy elnyomják az olvasót. Jameson szerint a törté-

[6] A „sűrű leírás" (thick description) Clifford Geertz terminusa. Ld. CLIFFORD GEERTZ: Az értelmezés hatalma. Bp., Századvég 1994. 170–200.

nelem a nyomorúság érzete; a történelem az, ami fáj. A szöveg is az így felfogott történelemnek a része, így érthető az újhistorikusok interpretációs stratégiája.

Ezzel végre elérkeztünk az újhistorizmus értékének a kérdéséhez. Pechter szerint közhely, hogy „a világ egy sűrű, sötét erdő", de ennek hangsúlyozása aligha teszi azt jobbá, csak még nagyobb sötétséget szül. Van, aki másban hisz, például a jóságban, és inkább azt hangsúlyozza, hogy „a legfontosabb dolog a szeretet." Persze ezek a közhelyek igen sebezhetőek: utóbbit könnyű az elnyomás vágyának elleplezéseként beállítani, vagy egyszerűen téves tudatállapotként. Mindenesetre választanunk kell a két nézőpont közül, és aki az utóbbiban hisz, nehezen győzhető meg az előbbi igazáról; Marxot igen nehéz elképzelni Sztálin nélkül, és ez számos marxista kritikusnak is problémát jelent. Aki vonakodik elfogadni a hatalomra való törekvést mint az emberi lét eszenciáját, annak az újhistorizmussal is gondjai lesznek. A szöveg feletti hatalom elnyeréséért drága árat kell fizetni, hiszen így feláldozzuk a szöveg potenciális hatalmát, hogy új élményeket nyújtson. Az újhistorizmus módszerei arra irányulnak, hogy ennek az erőnek ellenálljanak, és csak a társadalmi küzdelmeket, az osztályharcot veszik észre; a „tudományos kritika" tehát nem „tudást" ismer fel a szövegben, hanem magát az ideológiát. Az újhistorizmus a felismerés kritikája: ismét megtudjuk, amit már korábban is tudtunk. Olyan kritikai irányzat, amely szisztematikusan megfosztja a szöveget annak meglepetést okozó képességétől, és ugyan ki akar olyan színházba menni, ahol nincs meglepetés? Robert Scholes szerint ahhoz nem kell marxistának lenni, hogy megfogadjuk Jameson híres csatakiáltását: „Mindig historizálj!" A szövegek visszahelyezése a történelembe (vagy még inkább történelmekbe: a szöveg történelmébe és a sajátunkba) feltétlenül fontos feladat, véli Pechter. Fontosabb annál, hogy az újhistorikusokra hagyjuk, s ezzel mi is egyetérthetünk. Hozzátehetjük: ha az újhistorikusok nem csak Marxot és a marxista szerzők elméleti műveit olvasnák, hanem a volt kommunista országokban annak idején megjelent egyes műelemzéseket és irodalomtankönyveket, könnyen elképzelhető, hogy kevesebb illúziójuk lenne, és talán azt sem hinnék, hogy falrengető újdonságokat írnak, a retorikájuk ugyanis többnyire ezt sugallja. A kilencvenes években ugyan sokukban megcsappant a lelkesedés, de akadnak, akik a berlini fal ledőlte után sem adták fel hitüket.

Pechter tehát az újhistorizmus fő megállapításainak cáfolatán túl elsősorban elvi fenntartásait hangoztatja, de néhány, a módszertani monotónián felülemelkedő újhistorikus munkáját helyenként érdekesnek, sőt, a maga nemében élvezetesnek is találja – ide sorolva mindenekelőtt Greenblatt interpretációit, amelyekkel a híres kritikus olyan „önmegvalósítást" ér el, hogy annak nehéz ellenállni. Nem mindenki osztja azonban ezt a véleményt, Tom McAlindon – mellőzve a többnyire előtérbe helyezett politikai szempontokat – pontosan Greenblatt metodikáját vizsgálja felül: hogyan jut el következtetéseihez, hogyan használja fel bizonyítékait, és egyáltalán, mennyire koherens az érvelése? McAlindon Greenblatt legismertebb tanulmányát veszi górcső alá: a már említett, Shakespeare

IV. és *V. Henrik*éről adott interpretációját, amelyet a szerző többször is átdolgozott és publikált, és feltehetőleg maga is fő munkájának tart; a különféle antológiák gyakori szereplője.[7] McAlindon mindezt a dolgozat és szerzője kiemelkedő, már-már kultikus tisztelete okán teszi: vajon megalapozott-e ez az ünneplés? Miután Greenblatt tudományos kitüntetésekben részesült és különböző társaságok vezető testületeibe választották, McAlindon arra is választ keres, melyek a mai tudományos életben a szakmai kiválóság kritériumai. Megjegyezhetjük, hogy ez természetesen az angolszász irodalomtudományra vonatkozik, amelyre itthon sokak szemében talán nem csak a nagyfokú szabadság, de az objektivitás is jellemző.

Greenblatt dolgozata az angol reneszánsz társadalom konzervatív és radikális tendenciáinak a kapcsolatát tárgyalja néhány történelmi dokumentum (például a már említett és az alábbiakban ismertetendő, Harriot-féle útibeszámoló), filozófiai mű (például Machiavelli *A fejedelem* című értekezése) és Shakespeare *IV.* és *V. Henrik*ének elemzésével, de módszere állítólag modellértékű és más királydrámára, sőt a tragédiákra is és általában bármely reneszánsz műre alkalmazható. Greenblatt érvelésének lényege, hogy a konzervatív és a radikális nézetek hasonló diskurzív stratégia szerint szerepelnek a drámai- és nem drámai szövegekben, amelyek tükrözik szerzőik állítólagos szubverzív konzervatizmusát: a hatalom csalárd módon úgy tartja fenn helyzetét, hogy tolerál, sőt felkínál bizonyos szubverzív gondolatokat, de úgy, hogy ezzel éppen saját hatalmának a megszilárdítását érje el. Az uralkodó osztályok tehát a szubverziót elő is állítják, de korlátok között is tartják, és Shakespeare is úgy használja fel a színjátszást és az illúziót, hogy a közönséget szubverzív gondolatokon keresztül a hatalom pozitív elfogadására vezesse. McAlindon megjegyzi, hogy ez az érvelés azért is megkérdőjelezhető, mert az Erzsébet-korban a hatalom meglehetősen idegesen viseltetett bárminemű szubverzióval szemben, és mindent megtett annak megfékezésére; s az is igen kétséges, hogy a Greenblatt által kiragadott, a drámákhoz egyébként aligha kapcsolódó egyéb írások valóban olyan erős hatalmi diskurzust alakítottak volna ki, hogy annak még Shakespeare sem tudott ellenállni, és befolyásolták művészetét. Greenblatt ugyanis három, témájában meglehetősen távoli dokumentum és a darabok között megdöbbentő analógiákat vél felfedezni; ezeket és az ezekből levont konklúziókat vizsgálja felül McAlindon.

Az interpretáció egyik fő érvelése, hogy a hatalom csaláson, megtévesztő stratégiákon alapul; ennek alátámasztására Greenblatt Machiavellitől idéz. A magyar köztudatban Machiavelli nemcsak pragmatikus nézeteiről ismert, hanem neve gyakorlatilag a gonoszság szinonimájaként használatos, így könnyen felvethetnénk, hogy Machiavelli véleménye önmagában talán még nem a korra jellemző, általános nézet, hiszen szép számmal akadnak – például az uralkodásról szóló – ellentétes álláspontot tükröző írások is. Greenblatt ugyanis arról kísé-

[7] Ld. a 4. jegyzetet.

rel meg bennünket meggyőzni, hogy értelmezése nem csak a mai, materialista nézeteket valló kritikusok sajátja, hanem a reneszánsz jellemző nézete: ezért a több, ám meglehetősen heterogén témájú, korabeli szövegre történő hivatkozás, amelyekből Greenblatt ugyan hasonló jellemzőket vél kiolvasni, de ezt az igen szűk mintát aligha tekinthetjük reprezentatívnak. McAlindon azonban azt is bebizonyítja, hogy Greenblatt olyan mondatokat tulajdonít Machiavellinek, amelyek ilyen formában egyik művében sem találhatóak, pláne nem az idézett szövegrészekben. Az újhistorikus kritikus a történelmi forrásokat úgy kezeli, hogy több szövegből ollózza össze az érvelésének megfelelő mondatokat – ebben az esetben még nem is csupán Machiavellitől –, amelyek így teljesen mást jelentenek, mint eredeti kontextusukban. Talán a hasonló vádakat elkerülendő, előfordul, hogy Greenblatt egy-egy megállapításához hozzáfűzi: noha „ezt tulajdonképpen nem találjuk meg Machiavellinél,"[8] a reneszánszban mégis különös jelentőséggel bírt; az érvelés egészen felépítése viszont azt sugallja, mintha magának Machiavellinek lenne a véleménye.[9]

Jellemző és a magyar olvasó számára szintén nem ismeretlen módon, Greenblatt a vallást támadja mint az elnyomó hatalom egyik fő támaszát, ám az elcsépelt „népek ópiuma" szlogen helyett bizonyára meggyőzőbb egy ismert, reneszánsz szerzőre hivatkozni. „Machiavelli szerint az ószövetségi vallás ... és így tulajdonképpen az egész zsidó-keresztény hagyomány, ügyes trükkök és hamis illúziók sorozatán alapul, amellyel az egyiptomi mágiában járatos Mózes félrevezette a hiszékeny zsidókat."[10] McAlindon szerint viszont a *A beszélgetések*ben Machiavelli nem a vallás eredetével foglalkozik, és a hangvétele sem negatív, hanem éppen a vallás hasznosságát hangsúlyozza, Mózest pedig meg sem említi. *A fejedelem*ben ugyan található egy rövid utalás Mózesre, de teljesen más kontextusban, a népek nagy vezetői között felsorolva: innen ollóz Greenblatt. Egy Richard Baines nevű kém jelentése szerint az ateizmussal valóban megvádolt – és ezért a hatóságok által is zaklatott – Marlowe hangoztatta egy alkalommal „azon szörnyű nézetét," miszerint „Mózes csak egy bűvész volt." Ennek a korban egyébként rendkívül ritka és szigorúan elítélt gondolatnak az idézésével kezdi esszéjét Greenblatt, majd egyszerűen a kétségkívül ismertebb Machiavelli szájába adja a kifejezést, és az érvelés sajátos paradoxonjaként arra a valóban újszerű következtetésre jut, hogy noha az ateizmust büntették, az Erzsébet-kor lényegét tekintve ateista volt. Talán nem kell külön hangsúlyozunk, hogy az angolszász hagyományban milyen nagy jelentőséget tulajdonítanak a pontos hivatkozásoknak. A formai szempontoknak látszólag Greenblatt is megfelel, gazdag jegyzetapparátust vonultat fel, az idézetek visszakeresésekor azonban – ami normál körülmények között, ilyen szinten, fel sem merül – meglepő dolgok derülnek ki.

[8] GREENBLATT, 1985. 20., ill. 1988. 24.
[9] MCALINDON, 413.
[10] GREENBLATT, i. m.; MCALINDON, i. m.

A Pechter által is idézett „machiavelli hipotézis" tehát inkább nevezhető greenblattinak; erre épül aztán az egész dolgozat.

Többi forrását is hasonló módon kezeli az újhistorikus kritikus. Thomas Harriot virginiai gyarmatosításról szóló beszámolójának vizsgálata során is a vallás kerül előtérbe, a tanulmány is innen kölcsönzi a címét. Harriot leírja, hogy miután sokan belehaltak a fehérek által behurcolt betegségekbe, az indiánok több magyarázattal éltek: némelyikük azt hitte, hogy az európaiak halhatatlanok; mások, hogy Isten büntette meg őket, amiért ellenségesek voltak az angolokkal szemben; végül olyanok is akadtak, akik azt hitték, láthatatlan angol golyókkal lőtték le őket. Greenblatt itt bevezet egy tudományosnak tűnő modellt, amely a fenti „machiavelli hipotézissel" áll kapcsolatban, és a következő részekből áll: a) a domináns kultúra egy szubverzív értelmezésének a *kipróbálása* (itt az illúziónak a vallásban játszott szerepéről van szó); b) idegen hangok „vagy még pontosabban," idegen interpretációk *rögzítése;* c) a domináns hatalmat szolgáló erkölcsi alapelvek *megmagyarázása* olyan módon, hogy a kételkedő kritika számára nyilvánvalóvá válnak a hiányosságai. Greenblatt szerint ez a modell egyformán alkalmazható különféle szövegekre, így a *IV.* és *V. Henrik*re is, ezért nem csak pontokba szedett, egzakt tudományosságot sugalló szerkezete, hanem általános alkalmazhatósága miatt is alátámasztani látszik az érvelést. McAlindon viszont bemutatja, hogy Greenblatt teljesen következetlenül alkalmazza modelljét, és már az első esetben is komoly gondok merülnek fel vele kapcsolatban. Harriot, misszionáriusi erőfeszítései közepette, aligha gyanúsítható azzal, hogy a vallásának egy szubverzív felfogását tesztelné az indiánokon, vagy hogy egyáltalán ilyen gondolatok merülnének fel benne: erre a beszámolója – az eredeti kontextus vizsgálata – semmi alapot sem ad; egyébként ha ezt tenné, minden bizonnyal eretnekséggel vádolnák, ami súlyos következményekkel járna. Greenblatt ezt érzi is, ezért – „különleges paradoxonok" többszöri alkalmazásával – nyomban elveti a tudatosságot és szándékosságot a hipotézis kipróbálásával kapcsolatban, de később ismét visszatér hozzá és megerősíti azt. Ez a retorika végig jellemző az esszére: amikor az érvelés már végképp képtelenül erőltetettnek hat, akkor Greenblatt saját gondolatmenetén is tudatos, korlátok között tartott szubverziót alkalmaz. Látszólag visszavonja állítását, mintha azt csupán a tudós skrupulózusságának kellene betudnunk, de csak azért, hogy aztán mégis helyben hagyja. Így jár el a drámák elemzése során is: Shakespeare „könyörtelenül leleplezi" a hatalom ideológiájának a működését, ugyanakkor darabjaival a királyi hatalom dicsőítése a célja.

Nem áll módunkban részletesen ismertetni Greenblatt tanulmányát és McAlindon kimerítő, még terjedelmesebb bírálatát – amelynek végén, a „súlyosan fogyatékos módszertan" kapcsán ismét elhangzik a gyakran emlegetett megállapítás, hogy a marxista paradigmára támaszkodó újhistorizmus mindig ugyanazt mondja, hiszen mindig mindent ugyanarra redukál. Greenblatt írásának egyik iróniája, jegyzi meg McAlindon, hogy az elnyomás és „a másik" asz-

szimilációja iránti ellenszenve közben éppen a különbségek szisztematikus elfedése jellemzi. Mindez olyan felháborodott hangvétellel párosul, hogy azt kell éreznünk: ha esetleg más a véleményünk, akkor erkölcsileg visszamaradottak vagyunk, vagy a Margaret Thatcher és Ronald Reagan Baráti Kör tagjai. A tanulmány szakmai elismertsége miatt felvetődik, vajon az amerikai tudományos élet nem hagyott-e fel néhány tudományos érték tiszteletben tartásával, amelyet a változó divatok során is be kellene tartani, különben lehetetlen tudományosságról beszélni. Persze, teszi hozzá McAlidon, az újhistorikusok brit társai, a kulturális materializmus képviselői – akik irányzatukat „új redukciónak" és „kreatív vandalizmusnak" is nevezik –, még szabadabban kezelik a rögzítés és a magyarázat etikáját.

Másik cikkében – melyet még rövidebben kell ismertetnünk – éppen őket bírálja McAlindon, pontosabban prominens képviselőjük, Jonathan Dollimore-nak a Jakab-kori tragédiát tárgyaló kötetét, amely máig a kulturális materializmus fő munkájának tekinthető.[11] Dollimore szerint a modern kritikusokat eddig elvakította a *liberális humanizmus* ideológiája, a felvilágosítás utáni korszaknak az emberről és a társadalomról alkotott képe, pedig a drámák valójában nem erről szólnak. Ellenkezőleg: a korszak tragédiái – ha helyesen olvassuk őket –, aláássák a korszak uralkodó ideológiájának két fő pillérét: az emberi világot irányító isteni gondviselésbe vetett hitet és a történelem folyamán változatlan, eszenciális emberi természet létét. A – hazánkban különösen – közismert marxista álláspont szerint ugyanis az ember személyiségét kizárólag a környezete határozza meg: Dollimore szerint ez a reneszánsz drámákban is tükröződik. McAlindon úgy véli, Dollimore számára is ez utóbbi megállapítás a fontos, és erre két oka lehet: (a) a társadalom radikális átalakítása csak úgy lehetséges, ha felismerjük, hogy az emberi természet konstruált és nem eredendően meglévő, illetve (b) az eszenciális emberi természetbe vetett hit a politikai status quo fenntartását szolgáló ideológiai fegyver.

Greenblatthoz hasonlóan Dollimore is korabeli szerzők egész sorát sorakoztatja fel érvelése bizonyítékaként: valamennyiről – még a hitéért vértanúhalált halt Sir Thomas More-ról is – kiderül: valójában materialisták voltak, csak eddig tévesen értelmezték őket. Castiglione, Sir Francis Bacon, Machiavelli, Montaigne és Hobbes szerepel még e listán, de McAlindon bemutatja – helyesebben, valóban leleplezi –, mennyire hiányosan, a kontextusból kiragadva idézi őket Dollimore, vagy éppen – megint csak Greenblatthoz hasonlóan – összeollózza a kívánatos „bizonyítékokat"; így nem meglepő, hogy újszerű konklúziókra jut. A legmeggyőzőbb kétségkívül Bacon idézése, aki valóban azt írja *A szokásról és nevelésről* szóló esszéjében, hogy az emberi viselkedésben a szokások és a nevelés a meghatározó tényezők, nem pedig az emberi természet. Csakhogy ennek az

[11] JONATHAN DOLLIMORE: Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and Its Contemporaries. Brighton, Harvester Press 1984.; 1989. – 2. kiad. (McAlindon cikkének lelőhelyét ld. a 3. jegyzetben.)

esszének van egy párja is – amelyet Dollimore elhallgat – *Az emberi természetről* szóló. Tökéletes *coincidentia oppositorium* alkalmazásával Bacon itt azt tanácsolja, hogy az ember ne bízzon abban túlságosan, hogy legyőzheti a természetet; és az emberi természet egyik legjobb próbája, ha új helyzetbe kerül, mert akkor a szokások nem segítenek. Dollimore tehát konstruált egy reneszánsz antieszencialista hagyományt, noha ilyen nem létezett, s a drámákat is ennek tükrében értelmezi.

A könyv középpontja a 'Lear király és az anti-eszencialista humanizmus' című fejezet, amelyet számos antológiában is megjelentettek. Dollimore elutasítja a hagyományos, humanista kritikai hagyományt, amely szerint az emberek a gonosz, igazságtalan világon is képesek felülemelkedni bizonyos veleszületett és elpusztíthatatlan emberi képességek segítségével. Dollimore materialista érvelése Edmund mondatára épül: „Amilyen a kor, / Olyan az ember."[12] Edmund, a negatív főszereplő, ezzel indokolja parancsát a századosnak, hogy végezze ki Leart és Cordeliát. Az, hogy a pozitív szereplők többsége anyagi körülményeitől függetlenül cselekszik, nem zavarja Dollimore-t. Cordelia például akkor is hűséges és szerető marad atyjához, miután az kitagadta és minden örökségétől megfosztotta, de a sort folytathatjuk Gloucesteren, Kenten és Edgaron át egészen a francia királyig, aki hozomány nélkül is elveszi Cordeliát.

McAlindon rámutat, hogy az „etika" szó szalonképtelenné vált a mai tudományos diskurzusban, és ennek az oka szintén a marxista, illetve a strukturalista és a posztstrukturalista elméletekben keresendő, amelyek elvetik az öntudattal rendelkező, erkölcsi döntésre képes egyén elvét. A marxista diskurzus szerint az erkölcsi diskurzus burzsoá jelenség, amelyet a forradalmi politikának kell felváltani. Állítólag a marxizmus az uralkodó osztályok által elkövetett igazságtalanságok leleplezését tűzi ki célul, és az erkölcs lényege: alfája és omegája az igazság. Csakhogy McAlindon szerint az igazság nem osztható fel. Nem csak az elnyomottakkal és a perifériára szorítottakkal kell igazságot tenni, hanem a halott szerzőkkel is, akiknek a szövegei több megbecsülést érdemelnek, mint a rajtuk élősködő kritikusoké. Igazság dukál a diákoknak is, akiknek akkor lesz jobb és gazdagabb az életük, ha a világirodalmat a maga összetettségében mutatjuk be nekik, ahelyett, hogy azt mondjuk, a szövegek kizárólag elnyomást és félrevezetést jelentenek – ha egyáltalán jelentenek valamit.

Ehhez aligha kell bármit is hozzátenni. McAlindon fő érdeme mégsem az elvi vitákban rejlik, hanem abban, hogy széleskörű tárgyi tudásával könnyedén, pontról-pontra leleplezi a marxista kritikusok „leleplező" kritikájának meglehetősen súlyos módszertani hiányosságait. Ahogy Pechter és mások is rámutatnak, az újhistorikus megközelítésmód egyáltalán nem összetettebb, mint a korábbi szemléletek, bizonyos szempontból, például a marxista dogmák ismételgetésével, sokkal inkább egysíkú. Az objektivitás vagy az elfogulatlanság itt sem biz-

[12] *Mészöly Dezső* fordítása (men / Are as the time is; 5.3.27.).

tosított, legfeljebb másféle elfogultságról beszélhetünk, amit az újhistorikusok jó része nem is tagad. A kérdés tehát továbbra is nyitott: vajon milyen történelmi megközelítés lenne üdvös vagy legalábbis optimálisnak nevezhető a régen, gyakran több száz évvel ezelőtt írt irodalom kutatásában, legyen szó akár szépirodalmi alkotásokról – amelyek esetleg maguk is történelmi témájúak – vagy egyszerű kordokumentumokról. Ez azonban már túlmutat az újhistorizmus, illetve a kulturális materializmus és az egyéb irányzatok közötti kritikai vitán, amely elsősorban az angol reneszánszot érinti, és az elmélet felé vezet: az irodalom és a történelem, a szociológia, a filozófia és a pszichológia, a szubjektum vagy éppen – egészen konkrétan – az etika mezsgyéire.

WAPPEL MÓNIKA

Hawthorn a kortárs irodalmi vitákról

Az Interrogating Texts, azaz a szövegeket faggató sorozatban megjelent Hawthorn-kötet* egy olyan szerkesztői koncepció részeként született meg, melynek az a célkitűzése, hogy a kortárs irodalomelmélet kulcsfontosságú vitáit összefoglalja, összefüggésbe helyezze és vallatóra fogja, nem utolsósorban azért, hogy ki- és bemutassa a különböző megközelítéseknek az irodalmi szövegek olvasásában való hatékonyságát (vii, főszerkesztői előszó). A *Cunning Passages* idézet: a címoldal (már forrásmegjelöléssel) megismétli a borítón keresztülúszó feliratot, mely ily módon egyszerre cím, mottó és grafika. Az elioti „history has many cunning passages" fél sor csupán (Gerontion, 34.); Vas István fordításában célszerű kissé tovább is olvasnunk, hogy megőrizhessük a fordításban a második főnév jelzőjeként álló melléknevet, melynek eredetije, a *cunning* az angolban Odüsszeusz eposzi jelzőjeként (is) szolgál: „a történelemnek sok álnok átjárója van, fortélyos folyosója és / titkos ajtaja ..." (*Klasszikus angol költők antológiája II.* Budapest, Európa 1986. 692–693.) – a történelem fortélyos átjárókon bocsát hát át és ki (az *ajtó* eredetije: *issue*) nem(csak) félelmet, de leleményt.

Az újhistorizmus, a kulturális materializmus és a marxizmus oly módon helyeződik el a kortársi irodalmi vitákban ezen kötet keretében, hogy a mintegy egyharmadát kitevő első, elméleti rész a történelem és a szöveg(iség) pólusai köré szerveződve tekinti át a késő-kilencvenes évekig az irányzatok útját, majd a második rész a (meg)vitatottak tükrében és alkalmazásával mű-, illetve jelenségelemzésekre tesz kísérletet.

Az elméleti rész *(Elmélet: textualizmus és historicizmus)* első fejezetének *Szövegek és történelem* című saját bevezetőjében ezúttal már a kötet szerzője határozza meg úgy önmagát/önmaga szövegét, mint ami a történelem ábrázolásáról és az olvasás stratégiáiról szól. A kritika behunyt szemei alcím azt a képet előlegezi meg, mely aztán az elméletek és a kritikai gyakorlatok különböző válfajai közötti megkülönböztetés és értékelés alapja lesz, miszerint a legkülönbözőbb iskolák (követői) esnek az egyszeműség vétkébe, amennyiben csak egyik szemükkel, azaz egyoldalúan tekintik az irodalmi szövegeket. Szöveg és történelem, e két „furcsa hálótárs" (3) összepárosítását az motiválja, hogy az olvasási stratégiák közül itt azokról lesz szó, amelyek laza megfogalmazással, „historistának" nevezhetők, vagyis azokról, melyek hisznek abban, hogy irodalmi műveket leg-

* JEREMY HAWTHORN: Cunning Passages. New Historicism, Cultural Materialism *and* Marxism *in the* Contemporary Literary Debate. London, Arnold 1996. 246.

gyümölcsözőbben a megszületésükhöz hozzájáruló történelmi erők és utóéletük történetileg-történelmileg kondicionált és változó körülményeinek megvilágító összefüggésében lehet olvasni.

A kereszttűzbe került kritikusok közül csak egy mentetik fel legalább részben az egyszeműség vádja alól: Foucault azzal érdemli ki a megtiszteltetést, hogy a diskurzus fogalmának része, hogy létrejötte („felmerülése") pillanatában kell „kezelni"; azaz hogy eredetének feltételein túl a szövegnek a történelem során való fejlődését is tekintetbe kell venni. Ily módon *A tudás archeológiájának* álláspontja nemcsak antieszencialista, azaz a szöveg által inheresen „tartalmazott" jelentést tagadó, hanem dialektikus és relációs is egyben, mely utóbbi révén polgárjoga van és lehet a jelen keretek között.

Az újhistorizmust az különbözteti meg a „régi"-től, hogy nem hisz az „objektivitás"-ban és az „állandóság"-ban, valamint hogy a hangsúlyt nem a múlt közvetlen újrateremtésére helyezi, hanem azokra a folyamatokra, amelyek révén a múlt konstruálódik vagy kitaláltatik. Az újhistorizmus fogalmának két, elkülönülő és elkülönítendő használata is van: egyrészt jelöli átfogóan a történelem és az irodalom körében mindazokat a historicista irányzatokat, amelyek textualista és posztstrukturalista gondolatokból táplálkoznak, és amelyek szakítanak a hagyományosabb historicizmusokkal; másrészt írók egy konkrét, főleg amerikaiakból álló csoportját, amelyeket éppen ez a címke különböztet meg azoktól a (főleg brit) kulturális materialistáktól, akiknek újhistorizmusa sokkal többet köszönhet annak a marxista elemzési hagyománynak, mely iránt amerikai kollégáik ellenségesek vagy közömbösek („Amerika", úgy tűnik, szabadon felcserélhető az „Egyesült Államokkal"). Ezen terminológiai bonyodalmak kezelésére az „újhistorizmus új historikus" magában foglalja mind az amerikai, mind a brit írókat, míg a nézőpont esetleges szűkítésére az „amerikai újhistorizmus új historikus" szolgál. Hawthorn számára a viszonyítási pont és mérvadó előfutár Jerome J. McGann 1988-as *Social Values and Poetic Acts: The Historical Judgment of Literary Work* című munkája szolgál – kijelenthetjük ezt annak ellenére, hogy a könyv nem áll vitán felül, hiszen az elméleti összevetések során mindvégig ez a munka a hasonlítás és az ütköztetés alapja.

A historicizmus iránti elkötelezettsége ellenére a könyv azért kezdődik a textualizmus tárgyalásával és azon belül is azokkal az elméletekkel és elmélet-írókkal, akik bizalmatlanok vagy közömbösek a historicista kritika iránt, mivel ezen elméletek és elméletírók az elmúlt körülbelül egy évtizedben főszerepet játszottak egy újfajta historicizmus kialakításában. A fejezeteiben, illetve azok címeiben többszörösen rétegzett és többfelé tekintgető mű első, a szövegiséggel foglalkozó része A textualizmus kihívása, melynek alcíme a kötet címéből már ismert technikával szójáték és utalás egyszerre: A börtön árnyékai Fredric Jameson 1972-es *The Prison-House of Language* című könyvét idézi, amely „hasznos negatív jellemzés"-e (16.) nemcsak a strukturalizmusnak, de egy sor, az irodalomkritikusok körében hatásos kortárs (*recent*, tehát korban nyilván jócskán ezen könyv utáni)

elmélettel kapcsolatban is. Azon elméleti irányzatok és iskolák, melyekkel szemben az újhistorizmus meghatározza önmagát, ritkán neveztetnek meg – legtöbbször a „recent theory", azaz a közelmúlt elméleteként történik rájuk utalás, ily módon megkülönböztetés nélkül. A gyűjtőnév lehet, hogy jogos, és a konkrét elméletírók a másik tábor nézeteinek ismertetésekor bele is helyeztetnek „saját" iskolájukba, irányzatukba; illetve Hawthorn rámutat az újhistorista szempontból legfontosabb közös vonásaik alapján való azonosítás lehetőségére: nevezetesen, hogy a textualizmus 'fedőnéven' emlegetett dekonstrukció és a vele valamilyen homályos átfedésben lévő posztmodern, melyek egyformán a posztstrukturalizmus ernyője alá tartoznak, hasonlóképpen tagadják a 'valóság' különböző leírásai közötti döntés lehetségességét. Az azonban, hogy amikor nem a fentiek ellen, hanem a kulturális materialista és/vagy az újhistorikus álláspont *mellett* szól az érvelés, a „recent theory" meghatározatlansága folytán valamely homályos, ismeretlen, s tán kiismerhetetlen ellenfélként jelenik meg, melyről sejthető, hogy talán azért a „recent" a jelzője, mert valamiféle főáram lehet, melyet így egyrészt nem is szükséges megnevezni, másrészt mintha tabu volta miatt nem neveztetnék meg.

Az intertextualitással játszadozó címadásnak később is van tere, különösen mivel a számos apró fejezet egy része még alcímet is kapott. Bár a címek mindannyiszor pontosak és egyben találóak, az mégis zavaróan hat és a tankönyvszerűséget fokozza, hogy a szerző azonnal és didaktikus módon *meg*fejti saját utalásait, nem hagyja azokat *fel*fejleni vagy *fel*fejteni. A 3. rész III. fejezetének címe *(From World Picture and Background to Faultline)* persze azért egészül ki azonnal, mert a gondolatmenet alapját a címadási stratégiák adják – ennek értékéből levon viszont, hogy Sinfield 1992-es, nem utolsósorban a többes szám okán beemelt címéből (*Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*) éppen a többesjel veszett el időközben (52–53.), rögvest példázva ezzel a szövegek áthelyezhetőségének problematikáját. A pluralitás ilyetén üdvözlését némiképp kétségbe vonja, hogy saját címében *az* irodalmi vita szerepel – határozottan, tehát egyszeri- és egyediként. Az elméleti irányzatokon belüli, illetve azok közötti eltolódásokat Hawthorn előszeretettel éri nyomon grammatikai formák megváltozásában (ld. még 74., aktív és passzív szerkezetek címekben).

A szövegiségen belül Hawthorn azokkal a veszélyekkel és problémákkal kíván foglalkozni, amelyek a szövegek átvihetőségéből származnak – vagyis az irodalom és a történelem, valamint a kettő egymáshoz való viszonyának diskurzív voltával. A megválaszolandó kérdés az, hogy hol kezdődik és végződik a diskurzus formálása, formálódása, és különösképp az, hogy ebben mely tényezők a meghatározóak. Hawthorn éppen abból a megfontolásból tartja a kulturális materalizmust és az újhistorizmust minden más, jelenleg „aktuális" elméletnél gyümölcsözőbbnek és meggyőzőbbnek, mivel a marxista elméleti megalapozottság az egyetlen, amely az irodalmi szöveg jelentéskapásának, illetve adásának folyamatában meghatározó tényezőket *rangsorolja*, illetve azok rangsorolására támpontot nyújt és kísérletet is tesz.

A történelemhez való fordulásban érintett elméletíróknak két szélső(séges) pozícióhoz képest kell meghatározniuk önmagukat: egyrészt egyfajta textualizmushoz képest, amely tagadja, hogy bármiféle szövegszerű beszámolót relatív igazsága vagy hamissága szerint rangsorolni lehetne, másrészt egy tradicionalizmushoz képest, amely elfogadja, hogy lehetséges történelmi szövegeket oly módon rangsorolni, hogy egy megközelítőleg problémamentes objektív valósághoz viszonyítjuk őket, amely azonban azt vallja, hogy bármely irodalmi szövegnek egy másik ellenében való előtérbe helyezésére kizárólag esztétikai és szubjektív okok szolgálhatnak. Az első megoldás az irodalmi szövegeket az összes többi szöveggel együtt trivializálja, a második pedig azon az áron állítja vissza a történelmi szövegek fontosságát, hogy trivializálja az irodalmiakat. Ez a két véglet volna az egy szemmel néző irodalomkritika két megnyilvánulási formája, a kétféle részrehajlás. Ha pedig a műveket egy szemmel közelítjük meg, akkor tévesen használjuk és alábecsüljük őket.

Az újhistorista irodalomkritikát ez a kihívás hozta tehát létre: a kritikusok új válaszokat (voltak) kénytelenek találni, mivel az új textualisták és a régi historikusok (valamint régi esztéták) válaszai egyaránt elfogadhatatlannak bizonyultak. Ezen válaszoknak lehetővé kell tenniük, hogy az irodalmi szövegeknek a történeti események dokumentálásán túli jelentősége igazolható legyen. Mindez abban áll(na), hogy megkíséreljék azon különböző komplex módon vizsgálatát és bemutatását, melyekben az irodalom összefonódik a társadalmi és a történelmi valóságokkal, azaz, amelyek szerint az irodalmi művek kiemelkednek és viszonyba kerülnek egy olyan valósággal, amely szövegek és diskurzusok által közvetített ugyan, de azoktól függetlenül is létezik.

A második, *Kontextusok* című fejezettel mintegy újrakezdődik a könyv elméleti része, mely ily módon akár fordított sorrendben is olvasható. Ez egyrészt érthető és akár üdvözlendő is, hiszen a vizsgálódás tárgya a történetiség és a textualitás összefonódásának mikéntje és ezen összefonódás értékelésének s értelmezésének hogyanja, s a két fogalom, avagy jelenség viszonyáról nyomatékosan kijelentetik, hogy az semmiképp sem precedencia. Másrészt viszont iskolás és túlbeszélő az a megoldás, hogy nemcsak a hivatkozások, hanem maguk az idézetek is megismétlődnek a történelemnek, a történeteknek és a történetiségnek ezúttal a kontextus ürügyén történő meghatározása során.

A műelemzéseknek szentelt második rész, a *Vizsgálódások* négy fejezetet tartalmaz. A legterjedelmesebb a Titanic-katasztrófa irodalma kapcsán tekinti át ideológia, mítosz és történelem hármasát. Az arányok ismétlődnek: az elméleti részben Hayden White pontosan azért kapott akkora teret, mert a narratív és a retorikai technikák vizsgálatába bevezette az ideológiai dimenziót, megihletve ezáltal a (leendő) újhistorikusokat. A *Küzdelmek és hadállások* című, költészettel foglalkozó fejezetnek egy-egy Auden- és Keats-mű, míg a továbbiaknak Conrad, Virginia Woolf és végül Henry James egy-egy reménye ürügyén a regényíró mint történetíró, majd pedig a többértelműség történeti gyökereinek feltérképezése és

„kontextuálisan informált olvasása" (50) a célja. A *Történetek a történelemről* alcímű fejezet a fikcionális és faktuális szövegek közötti bármiféle különbséget tagadó nézetek visszautasításának megismétlése, továbbá a történelem[a] (azaz: ami történt) és a történelem[b] (kísérlet annak elmondására, ami történt) (181. *passim*) megkülönböztetésével egyrészt a szükségszerű önreferencialitást, másrészt a mindkét értelemben vett történelem egymást narratívan tételező voltát állítja, mivel mindkét regénynek (*Nostromo*, illetve *Between the Acts*) a „történelmet írni" kifejezés két jelentése áll a középpontjában. Hawthorn megmutatja, hogy „a Nostromo olvasója azáltal, hogy a fikcionálisat valósnak tekinti, kidolgozhatja annak háromrészes térképét, hogy mi történt (események), miért és hogyan történt (történet), és hogy a narratíva hogyan cselekményesíti ezt a történetet" (188.). Azáltal tehát, hogy az olvasónak ugyanazokat a lépéseket tulajdonítja, amelyeket Hayden White a történetírónak, a narratív analízis nyomán fény derülhet a regénynek a kétféle történelemről vallott álláspontjára – tartja Hawthorn. A (regény-)olvasó annak folytán is a történetíró helyzetébe kerül, hogy a szereplőkkel ellentétben, neki megadatik a „mi történt" mindent átfogó megértése, azaz a történelem[a] megértése. A narratívákról való vizsgálódások és a történetírás Hayden White-i, eleve a narrativitásra alapozó felfogásának összekapcsolása mégsem harmonikus Hawthorn *Nostromo*-olvasatában. Az események megítélésében a narratológusok által azok manipuláltságának kezelésére bevezetett szempont, a *gyakoriság* azon alapul, hogy valami hányszor történt meg és hányszor meséltetik el, s amely ennek következtében kulcsfontosságú abban a tekintetben, hogy mi számít eseménynek és mi nem, valamint hogy az olvasat képes-e az eseménysor össze(vissza-)állítására, vagy sem. Hawthorn könnyedén elintézi ezt a szempontot, megelégedvén azzal, hogy más értelmezőkkel ellentétben szerinte könnyedén megállapítható, hogy mi is történt, valamint azt is, *miért* és *hogyan* történt mindaz. A gyakorisággal leírható jelenségek szerinte csak az olvasó félrevezetését szolgálták, de „amint vége van a regénynek" (*Once the novel is over* [189.]), az olvasó könnyűszerrel rekonstruálhatja mindkét történelmet, amely(ek)ről, lévén figyelmes, (sőt, ideális esetben: újra-)olvasó, olyan átfogó megértése van, mely egyetlen szereplőnek sem lehet. Ez a megértés viszont utólagos, csakúgy, mint a történelem[a] rekonstruálása – az első olvasás során az olvasó, éppúgy, mint bármelyik szereplő, képtelen a történelem[a] logikájának megalkotására, mely aztán lehetővé tenné az események pontos előrejelzését. Ez az előrejelzés a marxizmussal való analógiához volna szükséges. A marxizmusnak a kulturális materializmus mai gyakorlatában való alkalmazásához a legfontosabb hozzájárulás az alap-felépítmény merev dialektikájának oldása, nem utolsósorban magának Marxnak erre vonatkozó gyengítő megállapításainak segítségével (a művészetekre vonatkozó kijelentések a *Bevezetés a politikai gazdaságtan kritikájához*ból származnak [66.], melyeket két meglehetősen eltérő angol fordítás összevetésével használ fel a gondolatmenetben Hawthorn, anélkül, hogy a hiteles szövegváltozatig eljutna. A marxizmus tehát lehetővé teszi a történelmi fejlődés

logikájának megértését, az emberek pedig összefoghatnak, hogy módosítsák a történelem[a] folyását, és hogy történelmet[a+b] írjanak. Hawthorn számára Conrad regénye azt sugallja, hogy egy olyan világ, ahol a jók győzelme nem biztosított, még mindig előbbre való és kívánatosabb egy olyannál, amelyben az anyagi érdekek győzedelmeskednek. Egy ilyen nézetnek minden esetre olyan morális ereje és integritása van, amely „végtelenül magasabb rendű" (*infinitely superior* [190.]) a Hayden White-i történetírásnál. Hawthorn olvasatában White-nál a moralitás a mechanikus folyamatoknak az ember(i)be való lefordításában áll, nem pedig abban, hogy hogyan befolyásoljuk vagy akár módosítjuk ezeket a folyamatokat. Az embereknek meg kell próbálni meghaladni a történelem[b]írást, és helyette a történelem[a+b]írást kell megkísérelniük. A *Nostromo* paradoxona az ő értelmezésében abban áll, hogy bár Conrad megsejtette ezt az igazságot, világos (*clear*), hogy képzeletét meghaladta az a tétel, mely szerint minden ember, tehát a marginalizált és a szubjektivitásától éppen a conradi narratíva által megfosztott costaguanaiak is képesek történelem[a+b]írásra.

A meggyőző, bár idézetekkel kissé túlzottan körülbástyázott gondolatmenetet számos érvelési hiba gyengíti, például amikor az egyszeműsége miatt elutasítandó textualizmus egyszercsak szakmai rövidlátásként bélyegeztetik meg, mivel annak hívei szerint azért lenne szöveg az egész világ, mivel állandóan csak olvasnak, s ezért elfelejtkeznek (ezért felejtkeznek el) az őket körülvevő világról (18.). Más jellegű, de ugyancsak érvelési hiba, hogy a (meg)vitatott ellenelméletektől hol a verifikálhatóságot, hol pedig a falszifikálhatóságot kéri számon (40., ill. 46.). Ugyancsak rontja a hatásfokot a perspektívbe hajló retorika, mely lehet ugyan a Hawthorn által vallott marxizmus velejárója, az olvasói magatartásra vonatkozó imperatívuszoknak akkor is kevés a meggyőző erejük. A stílus különben is ellentmondásos eszközökkel dolgozik: a relativizmus mellett és ellen sorolt érvek között a *clear*, azaz világos, egyértelmű, bizonyított nagyon is gyakori kritikátlan használata olyan kifejezésekkel társul, mint veszély, óvakodjunk, bűnös, féktelen, melyek használata előítéletes voltuk miatt nehezen igazolható bármely elméleti keretben. Képalkotása ugyanakkor kifejezetten üdítő és előre vivő is lehet – a legsikerültebb talán az, amikor J. R. de J. Jackson tételét az idő múlásával csökkenő képességű olvasóról azzal utasítja el, hogy „az olvasók nem olyanok, mint az atomhulladék, amely lassan elbomlik, ahogyan sugárzásuk szintje idővel csökken" (76.).

Hawthorn már bevezetőjében leszögezi, hogy egyes művek szívesebben működnek közre historicista vizsgálódásban, mint mások (7.). A kiválasztás tehát mindig célzatos, céltudatos, és maga is része annak a szituációba helyezettségnek, amelynek meghatározó voltába vetett hit a kulturális materializmus egyik meghatározó jegye. Ebben a tekintetben azonban nem következetes a kezünkben tartott mű, amennyiben ezt a választást, annak felelősségét és kihatásait nem mindig veszi tudomásul, illetve vállalja fel. Az a kijelentése, hogy valószínűleg egyetlen olyan ember sem olvassa könyvét, akinek valaha direkt, tehát nem szö-

vegszerű kapcsolata volt bárkivel is, aki személyesen érintett (volt) a hiroshimai atomtámadásban, illetve annak következményeiben (23.), egyrészt némiképp naivan leszűkítőnek és a Japánban működő irodalmi tanszékek (az akadémiai kontextus sem az olvasótól származik) lebecsülésének minősíthető, másrészt, és talán ez a fontosabb, kibúvó, hiszen ugyanezt a Holocaustra nézve nem kockáztathatná meg az ezek szerint európai és észak-amerikai, azon belül is fehér olvasót odaértő szerző. Kibúvó ez annál is inkább, mivel Hayden White történelemértelmezésének ha nem is a legtöbb vitát, de minden bizonnyal a legtöbb indulatot felkavart része, amely az ellenzők szerint a Holocaust-tagadó neofasiszták számára elméleti és hivatkozási alapot teremt, természetesen hangsúlyosan szerepel az elméleti bevezetőben. Egy másik, olvasójának konstruálását végző kitétel nem kevésbé talányos, amennyiben a Hirosima-érv tükörfordításának érezzük: nevezetesen, hogy nemigen lehet olyan olvasója, aki ne „tudna" a Titanic-katasztrófáról (még az összehasonlítást is beemeli, mely szerint többen tudnak a Titanic elsüllyedéséről, mint a Holocaustról), és pontosan ez az egyik érve a témaválasztás mellett.

Én ez utóbbi választást az előző (Hirosima vagy Holocaust példa) analógjának érzem, bár a témaválasztás merészségének hiányát egyrészt nekem sincs bátorságom felróni, másrészt a Titanicot az azóta eltelt idő biztonságos távolán túl indokolják könnyebben elfogadható érvek is, úgy mint angolszász volta, melynek következtében a hozzá kapcsolódó, itt vizsgálódás tárgyává tett irodalom is jórészt ebben a kultúrkörben született és működik.

Vajon meg tudjuk-e ítélni, hogy magunk a hawthorni értelemben „komoly" olvasónak minősülünk-e? És hogy a *Nostromo*-olvasó Hawthornhoz kellőképp hasonló, kellőképp figyelmes olvasóként próbáltuk-e a *mi történt?* és a *miért és hogyan történt?* kérdéseket megválaszolni? És ha a magabiztos *igen* hiányában kénytelenek vagyunk egy máshonnan eredező, de ugyancsak magabiztos *nem*-mel felelni ezekre a kérdésekre, akkor a komolytalan és figyelmetlen olvasás minősítés elől menekülő olvasata vajon milyen olvasót kívánhat magának?

BIBLIOGRÁFIA

Az újhistorizmus válogatott bibliográfiája

ARAC, Jonathan (1985) „F. O. Matthiessen: Authorizing an American Renaissance". Selected Papers from the Eng. Inst., 1982–83. In: *The American Renaissance Reconsidered.* Szerk. *Walter Benn Michaels–Donald E. Pease.* Baltimore, John Hopkins University Press.

BANN, Stephen (1989) „The Sense of the Past: Image, Text and Object in the Formation of Historical Consciousness in Nineteenth-Century Britain." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aaram Veeser.* New York, Routledge.

BERGER, Harry, Jr. (1988) *Revisionary Play: Studies in the Spenserian Dynamics.* Berkeley, University of California Press. [*Louis Montrose* bevezetőjével.]

BERCOVITCH, Sacvan (1991) „Investigations of an Americanist." = *Journal of American History* 78: 972–987.

BOYARIN, Daniel (1989) „'Language Inscribed by History on the Bodies of Living Beings': Midrash and Martyrdom". = *Representations* 25: 139–151.

CESARINI, Remo (1984) „Nuove strategie rappresentetive: La scuola di Berkeley." = *Belfagor* (Firenze) 39: 665–85.

CHAKRABARTY, Dipesh (1991) „The Death of History? Historical Consciousness and the Culture of Late Capitalism." = *Public Culture* 4: 47–65.

CHARTIER, Roger–Christian JOUHAUD (1988) „Pratiques historiennes des textes." = *Etudes de Lettres* 2–3: 53–79.

COHEN, Walter (1987) „Political Criticism of Shakespeare." In: *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology.* Szerk. *Jean E. Howard–Marion F. O'Connor.* New York–London, Methuen.

DAVIS, Natalie Zemon (1982) *Le Retour de Martin Guerre.* Paris, Robert Laffont.

– (1983) *The Return of Martin Guerre.* Cambridge, Harvard University Press.

DIMOCK, Wai-chee (1990) „Scarcity, Subjectivity, and Emerson." = *Boundary* 2. 17: 83–99.

– (1991a) „Feminism, New Historicism, and the Reader." = *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography* 63: 601–622.

– (1991b) „The Economy of Pain: Capitalism, Humanitarianism, and the Realistic Novel." In: *New Essays on the Rise of Silas Lapham.* Szerk. *Donald E. Pease.* Cambridge, Cambridge University Press.

DURING, Simon (1991) „New Historicism." = *Text and Performance Quarterly* 11: 171–189.

DUTTON, Richard (1992) (szerk.) *New Historicism and Renaissance Drama.* London–New York, Longman. [A kötet az újhistorizmus fő kutatási területét, az angol reneszánsz drámát tárgyaló – zömmel az 1980-as években megjelent – legfontosabb tanulmányokat gyűjti egybe, kommentárokkal, a terminusok magyarázatával és *Richard Wilson* bevezetőjével.]

EVANS, Malcolm (1986) *Signifying Nothing.* Brighton, Harvester.

FINEMAN, Joel (1985) „The Turn of the Shrew." In: *Shakespeare and the Question of Theory.* Szerk. *Patricia Parker–Geoffrey Hartman.* New York–London, Methuen 138–159.

– (1987) „Shakespeare's Will: The Temporality of Rape." = *Representations* 20: 25–76.

– (1989) „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

FISH, Stanley (1989) „Commentary: The Young and the Restless." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

FOX-GENOVESE, Elizabeth (1989) „Literary Criticism and the Politics of New Historicism." In: The *New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

FUKUYAMA, Francia (1992) *The End of History and the Last Man.* New York, Free Press.

GALLAGHER, Catherine (1985) *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867.* Chicago, University of Chicago Press.

– (1988) „Embracing the Absolute: The Politics of the Female Subject in Seventeenth-Century England." = *Genders* 1: 24–29.

– (1989) „Marxism and the New Historicism." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

GALLOP, Jane (1985) *Reading Lacan.* Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.

GARBER, Marjorie (1986) „'What 's Past Is Prologue': Temporality and Prophecy in Shakespeare's History Plays." In: *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation.* Szerk. *Barbara Kiefer Lewalski.* Cambridge, Harvard University Press.

– (1989) „Descanting on Deformity: Richard III and the Shape of History." In: *The Historical Renaissance.* Szerk. *Heather DuGrow–Richard Strier.* Chicago, University of Chicago Press.

GEARHART, Suzanne (1987) „History as Criticism: The Dialogue of History and Literature." = *Diacritics* 17: 56–65.

GOLDBERG, Jonathan (1982) „The Politics of Renaissance Literature: A Review Essay." = *ELH* 49: 514–542.

– (1983) *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries.* Baltimore, John Hopkins University Press.

GOUX, Jean-Joseph (1990) *Symbolic Economies after Marx and Freud.* Angolra fordította: *Jennifer C. Cage.* Ithaca, Cornell University Press.

GRAFF, Gerald (1989) „Co-optation." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

GREENBLATT, Stephan (1980) *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare.* Chicago, University of Chicago Press.

– (1982) *„Introduction." The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance.* = *Genre* 7: 3–6.

– (1985) *„Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V."* In: *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Szerk. *Jonathan Dollimore–Alan Sinfield.* Manchester, Manchester University Press: 18–47. [Greenblatt ezen cikke az újhistorizmus egyik legismertebb tanulmánya, a *Helikon* jelen száma is ismerteti, Tom McAlindon bírálatával együtt. Ld. BERNÁTH ANDRÁS: „Az újhistorizmus és bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és modern kritikusainál?"]

– (1986a) „Fiction and Friction." In: *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought.* Szerk. *Thomas C. Heller–Morton Sosna* et al. Stanford, Stanford University Press.

– (1986b) *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Early Modern England.* Berkeley, California University Press.

– (1986c) „Psychoanalysis and Renaissance Culture." In: *Literary Theory/Renaissance Texts.* Szerk. *Patricia Parker–David Quint.* Baltimore, John Hopkins University Press.

– (1988) „Marginal Notes." = *Village Voice Literary Supplement* 68.

– (1989) „Towards a Poetics of Culture." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge. [Magyarul: „A kultúra poétikája" (*Bernáth András* fordítása). – Ld. a *Helikon* jelen számában.]

– (1991) *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World.* Chicago, University of Chicago Press.

– (1996a) „A társadalmi energia áramlása." In: *Testes Könyv I.* Szerk. *Kiss A.–Kovács S.–Odorics F.* Szeged, ICTUS /deKON-KÖNYVek 8./, = Jate Irodalomelméleti Csoport.

– (1996b) „Csonkítás és jelentés." Ford. *Lafferton Emese.* = Café Bábel 1996/2. 20. 43–60.

HARPHAM, Geoffrey Galt (1991) „Foucault and the New Historicism." = *American Literary History* 3: 360–375.

HAWKES, Terence (1986) *That Shakespearean Rag: Essays on a Critical Process.* London, Methuen.

HOWARD, Jean, E. (1986) „The New Historicism in Renaissance Studies." = *ELR* 16: 13–43.

– (1991) „Feminism and the Question of History: Resituating the Debate." = *Women's Studies: an Interdisciplinary Journal* 19: 149–57.

– (1994) *The Stage and Social Struggle in Early Modern England.* London–New York, Routledge.

HULME, Peter (1981) „Hurricanes in the Caribbees: The Constituion of the Discourse of English Colonialism." In: *1642: Literature and Power in the Seventeenth Century.* Szerk. *Francis Barker–Jay Bernstein,* et al. Colchester, University of Essex.

HUNT, Lynn (1989) (szerk.) *The New Cultural History.* Berkeley, University of California Press.

JAVITCH, Daniel (1982) „The Impure Moments of Elizabethan Poetry." = *Genre* 7: 225–38.

JAY, Gregory S. (1990) „American Literature and the New Historicism: The Example of Frederich Douglass." = *Boundary* 2. 17: 211–42.

JEHLEN, Myra (1990) „The Story of History Told by the New Historicism." In: *Reconstructing American Literary and Historical Studies.* Szerk. *Gunter H. Lentz–Harmut Keil–Sabine Brock-Sallah.* Frankfurt, Campus Verlag.

KLANCHER, Jon (1989) „Romantic Criticism and the Meanings of the French Revolution." In: *Studies in Romanticism* 28: 463–491.

LACAPRA, Dominick (1989) „On the Line: Between History and Criticism." = *Profession* 89: 4–9.

LEINWAND, Theodore, B. (1989) „Negotiation and New Historicism." = *PMLA* 105: 477–90.

LENTRICCHIA, Frank (1989) „Foucault's Legacy: A New Historocism?" in: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

LEVIN, Richard (1986) „Unthinkable Thoughts in the New Historicising of English Renaissance Drama." = *New Literary History* 21: 433–47.

MONTROSE, Louis Adrian (1980) „The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology." = *Helios* 32: 28–54.

– (1981) „'The Place of a brother' in *As You Like It:* Social Process and Comic Form." = *Shakespeare Quarterly* 32: 28–54.

– (1983) *„A Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form." = *Representations* 2: 65–87.

– (1986) „Renaissance Literary Studies and the Subject of History." In: *English Literary Renaissance* 16: 5–12.

– (1989) „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." In: *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

– (1991) „The Work of Gender in the Discourse of Discovery." = *Representations* 33: 1–41.

ORGEL, Steven (1984) „Prospero's Wife." = *Representations* 8: 1–13.

– (1990) „Jonson and the Amazons." In: *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry.* Szerk. *Elizabeth D. Harvey–Katherine Eisamon-Maus.* Chicago, University of Chicago Press.

ORR, Linda (1986) „The Revenge of Literature: A History of History." = *New Literary History* 18: 1–12.

PATEMAN, Catole (1988) *The Sexual Contract.* Stanford, Stanford University Press.

PATTERSON, Anabel (1984) *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England.* Madison, University of Wisconsin Press.

PATTERSON, Lee (1990) *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380–1530.* Berkeley, University of California Press.

PEASE, Donald (1987) *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context.* Madison, University of Wisconsin Press.

PIGMAN, G. W., III (1989) „Self, Subversion, and the New Historicism." = *Huntington Library Quarterly* 52: 501–508.

ROGIN, Michael (1990) „Recolonizing America." = *American Literary History* 2: 144–49.

ROSENBERG, Brian (1989) „Historicizing the *New Historicism: Understanding the Past in Criticism and Fiction.*" = *Modern Language Quarterly* 50: 375–92.

ROSS, Marlon B. (1990) „Contingent Predilections: The Newest Historicisms and the Question of Method." = *The Centennial-Review* 34: 485–538.

SAID, Edward (1979) *Orientalism.* New York, Random House.

SCOTT, Joan W. (1988) *Gender and the Politics of History.* New York, Columbia University Press.

SIMPSON, David (1987). „Literary Criticism and the Return to History." = *Critical Inquiry* 14: 721–47.

– (1991) (szerk.) *Subject to History: Ideology, Class, Gender.* Ithaca, Cornell University Press.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1989) „The New Historicism: Political Commitment and the Postmodern Critic." = *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

SZŐNYI, György Endre (1988) „Az „új historizmus" és a mai amerikai Shakespeare-kutatás." In: *Új Magyar Shakespeare Tár.* Szerk. *Fabiny Tibor–Géher István.* Budapest, Modern Filológiai Társaság: 55–71.

TENNENHOUSE, Leonard (1986) *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres.* New York–London, Methuen.

THOMAS, Brook (1992) *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics.* Princeton, Princeton University Press.

TOMPKINS, Jane (1985) *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860.* Oxford, Oxford University Press.

VEESER, H. Aram (1989) (szerk.) *The New Historicism.* New York, Routledge.

WHITE, Hayden (1989) „The New Historicism: A Comment." = *The New Historicism.* Szerk. *H. Aram Veeser.* New York, Routledge.

(Összeállította: Bernáth András)

FÜGGELÉK: NÉHÁNY CÍM A KULTURÁLIS MATERIALIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL

BARKER, Francis (1991) (szerk.) *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance.* Manchester, Manchester University Press.

– (1993) *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History.* Manchester, Manchester University Press.

BELSEY, Catherine (1983) „Literature, History, Politics." = *Literature and History* 9: 17–26.

– (1985) *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama.* London, Methuen.

DOLLIMORE, Jonathan (1984) *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries.* Chicago, University of Chicago Press.

DOLLIMORE, Jonathan–Alan SINFIELD (1985) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism.* Manchester, Manchester University Press.

DRAKAKIS, John (1985) (szerk.) *Alternative Shakespeares.* London–New York, Methuen.

– (1992) (szerk.) *Shakespearean Tragedy.* London–New York, Longman.

EAGLETON, Terry (1986) *William Shakespeare.* Oxford, Blackwell.

SINFIELD, Alan (1992) *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading.* Oxford.

WAYNE, Valerie (1991) (szerk.) *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare.* Hemel Hemstead, Harvester.

WILSON, Richard (1993) *Will Power: Essays on Shakespearean Authority.* Hemel Hemstead, Harvester.

(Összeállította: Bernáth András)

KÖNYVEK

New Historicism and Cultural Materialism. A Reader. Ed. by Kiernan Ryan. London, Arnold 1996. 214.

„Lehetetlenség az újhistorista vagy kulturális materialista gyakorlat sokféleségét úgy szemlélnünk, mint amely mögött egyetlen, egységes elmélet vagy konzisztens kritikai módszer húzódik meg. [A]z a fajta kritika, amelyet az itt következő oldalakon feltárunk, ellenáll annak, hogy iskolára vagy hitvallásra redukáljuk, és talán hasznosabb, ha úgy tekintjük mint stratégiák és technikák rugalmas repertoárját."

Egy, az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus átfogó bemutatását felvállaló szöveggyűjtemény megszerkesztése semmiképpen sem tekinthető könnyű vállalkozásnak. Jelölői gyakorlatunk során újhistorizmusként és kulturális materializmusként nevezzük meg a különféle, eltérő és egyedi szövegelemzéseket, azért, hogy leírhassuk őket és beszélhessünk róluk. Így amiről beszélünk, egyszerre van is, meg nincs is. Van, mert léteznek írások, amelyek azonos elődökre hivatkoznak és hasonló ideológiai és elméleti hátteret vallanak magukéinak. Nincs, mert az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus mint egységesen felvállalt úgy nem létezik. Hasonszőrű írások vannak, de ezen egyedi írások nagyrésze szeretne kibújni a kategóriákból, és egy új mozgalom élére jelölni önnön magát. Az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus – mint olyan – a nyelvben és a nyelv által létezik, de a valóságban nem érhető tetten ezen megnyilvánulási formájában.

Az újhistorizmus és a kulturális materializmus egyetlen egy jel örökkön örökké eltartó ölelésébe van zárva: „A két irányzat szétválasztása vagy egybeolvasztása nem más, mint egy olyan párbeszéd lehetőségéről való lemondás, amely valószínűleg új megvilágításba helyezné az interpretáció változó politikáját". A kulturális materializmus magába öleli az újhistorizmus írásait. Az a kötet, amelyben Alan Sinfield és Jonathan Dollimore a kulturális materializmust mint irodalomkritikai irányzatot határozza meg és indítja útjára, magába foglalja az újhistorizmus „atyjának", Stephen Greenblattnak egy írását is. (Vö. *Political Shakespeare, New Essays in Cultural Materialism.* Ed. *Alan Sinfield – Jonathan Dollimore.* Manchester University Press 1985.) Az újhistorizmus a kulturális materializmuson keresztül jelölődik. Az újhistorizmusban tájékozódni vágyó olvasó figyelmébe első helyen Dollimore írását ajánlja *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Oxford, Blakwell 1996. 371.) ide vonatkozó szócikke. Jelölői gyakorlatunk a könnyebbség kedvéért mégis megkülönbözteti őket. A földrajzi különbség pedig jó ürügy arra, hogy két különböző helyről történő beszédmódról szóljon a történet (Egyesült Államok, vs. Anglia). Így a jelenségre tekinthetünk úgy, mint a Kultúrában zajló építő jellegű párbeszédre.

Ryan a szöveggyűjteményhez írt előszavában szintén két jól elkülönülő táborra osztja az érintett feleket. Rövid történeti áttekintést ad mindkét táborról, ismerteti a különbségeket és az azonosságokat, majd a hibákat, valamint felvázolja az általa megfelelőnek tartott radikális historista kritika jövőbeli irányvonalait. A szövegek bemutatásakor az ellenkező stratégiát alkalmazza. A szöveggyűjtemény három részre tagozódik: Section One (Források); Section Two: Standpoints (Álláspontok); Section Three: Soundings (Hangzások). Mindhárom fejezetet megelőz egy-egy, a szerkesztő által írt rövid bevezető. Ezen bevezetők arra szolgálnak, hogy a fejezeteken belül található szövegek egymáshoz való viszonyára rámutassanak, valamint az egyes részek közötti kapcsolódási pontokra felhívják a figyelmet. Az egyes fejezeteken belül található írások esetében inkább egy táboron *belüli*, mint a két tábor *közötti* különbségekre kerül a hangsúly.

Az első rész a két irányzatra hatást gyakorló fő elméleti munkákat tartalmazza. Ebben a rész-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

ben az elődök mint közös elődök jelölődnek meg. Itt Clifford Geertz, Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Raymond Williams és Walter Benjamin írásaiból találunk válogatást. A második rész a „radikális historista álláspontok teljes skáláját felöleli" (41.). Ez a rész magába foglalja többek között Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, Alan Sinfield és Catherine Belsey írását is. A harmadik rész „az első két részben tanulmányozott elméleti perspektíváknak az interpretációs gyakorlatban történő alkalmazását szemlélteti" (113.). A szövegeket egy tematikusan szervezett átfogó bibliográfia követi és zárja le.

A kötethez írt bevezetőben a sokféle és sokhangú újhistorizmust egyetlen név képviseli, Stephen Greenblatté. Így az ismertető során az újhistorizmus azonossá válik a Greenblatt névvel. Louis Adrian Montrose neve például semmilyen módon nem jelenik meg a szerkesztői beszédben, még azon a helyen sem, ahol a szelekció során a kötetből ilyen vagy olyan okból kimaradó, de ezen diskurzus(ok) szempontjából mégiscsak jelentősnek ítélt szerzőkre utalás történik. Montrose hiánya a bevezetőben és a válogatásokban Catherine Belsey írása által realizálódik. Ekkor értesülünk arról, hogy nemcsak Greenblatt, hanem Montrose is kísérletet tett arra, hogy saját újhistorista álláspontot határozzon meg és mutasson be. (Vö. MONTROSE: *The Elizabethan Subject and the Spenserian Text.* = *Literary Theory/Renaissance Texts.* Eds. *Patricia Parker – David Quint.* Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press 1986. 303–340.; vagy *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.* = *The New Historicism.* Ed. *H. Aram Veeser.* New York–London, Routledge 1989. 15–36.)

Catherine Belsey írásának a szöveggyűjteménybe történő beválogatása több szempontból is szerencsésnek mondható. Egyrészről átfogó és árnyalt képet fest a két irányzatban előforduló jelölői gyakorlatokról és ezzel segít az olvasónak eligazodni az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus diskurzusában. Másrészről jó példája annak a jelenségnek, hogy az újhistoristaként és kulturális materialistaként megjelölt szerzők az ezen nevek alatt a kánonba történő bevonulásuk helyett inkább látnák magukat egy új és általuk vezetett saját és egyedi irányzat élén. (Vö. Cathrine Belsey megjegyzésével: „1988-ban egy, az Egyesült Államokban tett látogatásom során meglepődve fedeztem fel, hogy Kulturális Materialista vagyok" (88.). Ezen elhatárolódási szándék figyelhető meg többek között Marjorie Levinsonnál is. Bár nyíltan felvállalja, hogy kritikai módszere hasonló az újhistoristákéhoz, mégis inkább látná magát a romantikával foglalkozó kritikusok sorában, mint az újhistorikusokéban: „Azért mondom azt, hogy a 'mi ' historizmusunk, hogy megkülönböztessem ezen kritikai vállalkozást attól a reneszánsz tanulmányokon belül találhatótól, amelyet Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Frank Whigham és mások nevével hoznak összefüggésbe" (103–104). Marjorie Levinson szándékai ellenére is az újhistorizmus sokoldalú és kiterjedt vállalkozását reprezentálja: „[A] reneszánsz tanulmányok körében történt kezdeti hódítás után [az újhistorizmus] napjainkra eljutott az angol és az amerikai irodalomtörténet teljes meghódításához, melynek eredményeként tudósok sokasága izgalmas és innovatív munkák gazdag tárházát hozta létre, melyek témái a *Canterbury mesék*től a *Cantos*ig mindent felölelnek."

A kulturális materializmus rövid előzetes ismertetője során Alan Sinfield és Jonathan Dollimore nevét említi meg a szerkesztő. Ezek után a sokféle irodalomkritikai megközelítési mód bemutatását felvállaló szöveggyűjteményből az egyik meghatározó hang – melyre a gyűjteményben található szövegek is gyakran utalnak – teljesen kimarad a következő indoklással: „Kihagyásaim egy részét, be kell vallanom, nem nagyon sajnálom: például Jonathan Dollimore epés pózolása és szigorú kinyilatkoztatásai nem illenének egy olyan válogatásba, amely hisz a kanonikus irodalom értékében" (xii). Ellenben ezen *jelen* nem lévőhöz még további jelölők társulnak a második fejezethez fűzött bevezetőben Catherine Belsey írása ürügyén: „[A] kulturális materializmus Jonathan Dollimore-féle jellegzetesen durva ágának szemére vetik, hogy a kultúrát alsóbb rendű, kiegészítő politikai szerepre alacsonyítja le és nem ismeri el, hogy az 'maga az a hely, ahol a normákat pontosítják és megvitatják, a tudásokat elismerik és megkérdőjelezik, és a szubjektivitást létrehozzák és felbomlasztják" (43.). Catherine Belsey félmondata Ryan személyes értékítéletének közvetítése érdekében kifordul eredeti jelentéséből új szövegkörnyezetében.

Ezen eljárási mód néha magukban a bemutatott szövegekben is felfedezhető. A történelmi kor és a kulturális környezet bemutatása kedvéért kiragadott idézetek elvesztik az eredeti szövegkörnyezetükben nyert értelmüket, és új környezetükben az eredeti szövegtől független, új életre kelnek.

A „Források" című részben az elődök közé beválogatott Clifford Geertz jelenlétén az újhistorizmus szövegeit ismerők bizonyára nem lepődnek meg, hisz Greenblattnak a szöveggyűjteményen kívüli írásaiban Geertz írásai tetten érhetőek. Az ezen válogatásban megjelenő újhistorizmus és a kulturális materializmus esetében azonban hatása nem nagyon érzékelhető. A Geertzre történő egyetlen utalás Lee Pattersen írásában (92–102.) fedezhető fel, de a „sűrű leírás" fogalma inkább mint jelmondat, nem pedig mint ténylegesen alkalmazott módszer van *jelen* a szövegben: „[Az] újhistorizmus ehelyett inkább azt próbálja elérni, amit Geertz 'sűrű leírásnak' nevez, a kulturális termelés feltételeinek elemzését" (96.). Derridának az újhistorizmusra és a kulturális materializmusra gyakorolt hatása egyedül Catherine Belsey írásában követhető nyomon, bár neve ittott a többi szövegben is felbukkan. Bár Ryan szerint a radikális historista kritikusoknak inkább Benjamin, mint Foucault munkásságára kellene támaszkodniuk (Vö. xvii.), Foucault megjelenése a „Forrásokban" mindenképp fontosnak tűnik, hiszen ő az egyik leggyakrabban hivatkozott szerző. Ennek ellenére a bemutatott írások tükrében elgondolkodtató Catherine Belsey azon megjegyzése, hogy „feltéve, hogy számunkra a politikai hasznosság, nem pedig a szerző véleménye számít, olvashatjuk Foucault munkásságát szelektíven, bár elismerem, ettől nem kevésbé eredményesen, mint az ellenállások történelmét – vándorköltőkét, bolondokét, bűnözőkét, deviánsokét és öngyilkosokét, akik hősiesen visszautasítják azokat a pozíciókat, amelyeket a hatalom állít elő számukra" (87–88.).

A szöveggyűjteménybe beválasztott írások alapján úgy tűnik, hogy az újhistorizmus és a kulturális materializmus inkább foglalkozik az irányvonalak felvázolásával, mint a kulturális és az irodalmi szövegek olvasásával. Nagyon gyakran terelődik a szó arra, hogy mi a feladat, mit szükséges, mit kellene vagy kell az újhistorista és mit a kulturális materialista irodalomkritikának tenni. Amikor a tényleges irodalomkritikai gyakorlatra kerül a sor, a felvázolt programok nem igazán működőképesek. Például Alan Sinfield disszidens Shakespeare-drámák olvasata – amely terminus szinonim a szubverzív vagy a transzgresszív olvasással/olvasattal (Vö. Sinfield: *Faultlines, Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford, Clarendon Press 1992.) – nem igazán rengeti meg a drámaelmélet alapjait. A tragédiák és a komédiák konfliktusainak vizsgálatakor, az interszubjektív és a hatalmi viszonyok elemzésekor a következő megállapításokat teszi: „Elnagyoltan fogalmazva a komédiákban a szülők végül belenyugszanak a gyerekek kívánságaiba; a tragédiákban (mint az *Othello*ban) a szülői beleegyezés nélkül, sebtében elkövetett cselekedetek katasztrófához vezetnek" (77.), vagy „[a] másik nagy pont, amelynél a nő megzavarhatja a rendszert az, hogy olyan férfit szeret, aki nem a férje, és ennek köszönhető az, hogy a házasságtörés olyan kiemelt téma az irodalomban" (77.). Egy disszidens olvasatban, mely a kulturális és az irodalmi diskurzus kölcsönös viszonyát vizsgálja, esetleg meg lehetne haladni ezen jelenségek puszta nyugtázását.

A gyűjteményben található írások tartalomjegyzékben történő megjelenítése csalóka játékot űz az olvasóval. Csak ha ténylegesen a szövegekhez lapozunk, akkor vesszük észre, hogy a tizennyolc tanulmány felénél csak az írások egy-egy részlete került bele a szöveggyűjteménybe. A „Források" hat írásából öt, az „Álláspontok" hat szövegéből pedig négy nem teljes mű, hanem egy-egy, az adott műből kiválasztott részlet. Az „Álláspontok" és a „Hangzások" című fejezetekbe beválogatott írások esetében a két fejezet egymáshoz való viszonya jól illusztrálja az elmélet és a gyakorlat egymást kölcsönösen formáló folyamatát és szétválaszthatatlanságát. Míg az elrendezés logikája az, hogy a második fejezetben található elméleti álláspontok gyakorlati alkalmazását a harmadik fejezet írásai szemléltessék, addig a kötetben fellelhető kritikák időben megelőzik a helyileg előttük álló elméletet. A kötetbe beválogatott elméleti írások nagyrésze a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején keletkezett, míg az „őket alkalmazó" gyakorlat a nyolcvanas évek elején és közepén.

Milyen olvasóközönséget céloz meg Ryan szöveggyűjteménye? Semmiképpen sem azokat, akik szeretnék az újhistorizmus és a kulturális

materializmus megismerését egyetlen válogatás elolvasásával letudni. Inkább azokat, akik szeretnének valahonnan elindulni, akik valamilyen támpontot várnak az ezen kritikai eljárás(ok)ban való tájékozódásuk során, és készek arra, hogy ezen válogatás segítségével újabb írások olvasásába kezdjenek.

P. BALOGH ANDREA

Confessions of the Critics. Ed. by H. Aram Veeser. New York – London, Routledge 1996. 281.

Akinek kezébe kerül a kötet, ne mulassza el elolvasni Gerald Graff *Öninterjú* című dialógusát: többet megtudhat belőle, mint az alapos elméleti bevezető fejezetekből. A szerző játékos hangvételű öninterjúja azokat a kérdéseket fogalmazza meg, amelyekkel szinte mindenki szembesül, aki az intézményes keretek közötti irodalmárkodást választotta. Miért jó, és miért nem jó egyetemen tanítani? Mi minden gátolja az egyetemi szellemi közösségek létrejöttét? Miből áll a szakma művelőinek viszonylagos függetlensége, és ez mikor csap át szakmai elszigeteltségbe, esetleg magányba?

Az említett írás csupán egyike annak a huszonhárom esszének, melyeket Veeser, a főleg az újhistorizmussal kapcsolatos írásairól ismert szerkesztő összegyűjtött. Az itt szereplő művek az irodalmi genezis kérdéseit firtatják, bár az újhistorikus megközelítésektől némileg eltérő módon: noha a szerzők gondolkodásmódja kedvez a szépirodalom és az irodalomkritika bizonyos mértékű összemosásának, érdeklődésük középpontjában az irodalmi interpretáció létrejötte áll. Hogyan lettünk azokká az olvasókká, akik vagyunk? Életünk mely nemzeti, társadalmi, faji vagy szexuális összetevői határozzák meg szövegértelmezési tevékenységünket? S amivel a kötet indul: mik azok a rejtett ideológia-pszichológiai alapfeltevések, amelyek miatt a legtöbb diák mélységesen megdöbben, ha tanárát fürdőruhában pillantja meg?

Az ilyen és hasonló kérdésekre választ kereső irányzat a nyolcvanas évek végén tűnt fel az Egyesült Államokban, Kanadában, Nagy-Britanniában és Franciaországban. Első feltűnése jellemző módon egy MLA-konferenciához, tehát egyfajta „performatív aktushoz" kötődik. Művelői váltakozó módon hol vallomásos kritikának, hol önéletrajzi irodalomtudománynak nevezik. A szubjektivitást ünneplő megközelítés egységes módszert, szorosabb értelemben vett „eljárásmódot" nem kínál, ehelyett esetlegesnek tűnő, kedélyes anekdotázással próbálja felfedni olvasmányélményeink rejtett emberi összetevőit. Ez a memoárjellegű, erősen esszéisztikus írásmód összhangban áll az elméleti vállalkozás egészével, hiszen, amint a bevezetés egyik részében olvashatjuk: „lehet, hogy az önéletrajzi részlet csupán negyven másodpercet tölt ki egy negyven perces előadásból. Mégis a közönség csak erről a negyven másodpercről fog kérdéseket feltenni."

Az első tizenhat fejezet váltakozva kínál elméleti keretet, illetve részletes elméleti kerettel kiegészített példaértékű értelmezéseket, a második rész pedig demonstratív célt szolgál: a „működő" vallomásos irodalomkritikát mutatja be. A túlsúlyban lévő, rendkívül szubjektív olvasatok mellett bőségesen találhatunk olyan, valóban tanulmánynak nevezhető írásokat is, amelyek egzakt módon határolják be az irányzat helyzetét. Ezek a vallomásos kritikát elsősorban a feminizmus politikus változataihoz, a recepcióelmélethez, valamint a multikulturalizmushoz való viszonyában jellemzik. Érdekes módon kevés szó esik az újhistorizmusról, a pszichoanalízis újabb változatairól, és szinte semmi a pozitivizmusról. A pszichoanalitikus háttér azért is hiányolható, mivel több esszé megközelítése emlékeztet Shoshana Felman tanulmányaira, ahol szintén a kánon, illetve az intézményes irodalmi recepció pszichológiai alapozottsága szerepel a fő kérdések között.

Az olvasók közül tehát elsősorban az újhistorizmus, a posztkoloniális művelődéselmélet és a feminizmus iránt érdeklődők fognak ismerős neveket találni, például Gayatri Chakravorty Spivakét, Stephen Greenblattét, Jane Tompkinsét. S bár a nevek egy része ismerős a magyarországi, az irodalmi szociológia iránt amúgy is fogékony olvasóközönség számára, a kötetből sugárzó radikalizmus alighanem a posztstrukturalista labirintusokban edzetteket is meg fogja lepni. Olyan írásművel találkozhatunk, amely az angol–francia egyetemi kontextuson kívül puszta stílusával is bizonyítja, mennyire kultúrafüggő az irodalomértelmezés: igen meglepő az esz-

szék erotikus metaforikája, performance-jellege, bizonyos mértékű elméletellenessége. A könyv maga is multikulturális termék, és noha e mélységes másság-élmény elviseléséhez – a szövegek kifejezett olvasmányossága, szinte szórakoztató jellege ellenére is – erő kell, éppen szokatlansága, frissítő hatása miatt ajánlható.

JUHÁSZ TAMÁS

Redirections in Critical Theory. Truth, Self, Action, History. Ed. by Bernard McGuirk. London – New York, Routledge 1994. 274.

„A filozófiai és az irodalomelméleti beszédmódok hajdani alapkategóriáit jelentő „igazság," „személy-én," „cselekvés" és „történelem" szavak folyamatosan veszítenek stabilizáló szerepükből elméleti korszakunk sokszínűsége miatt" – írja előszavában a kötet szerkesztője, de hozzáteszi: „Terminusként és értékként azonban nem tűntek el ... egyesítő szerepüket sem vette át más." Bernard McGuirk olyan szerzők dolgozataiból válogatott, akik a múlt néhány jelentős szépíróját és teoretikusát olvassák újra a fenti négy kategóriára összpontosítva. A mű különlegességét azok a kapcsolódási vonalak jelentik, amelyek mentén korábbi korszakok értékei a kortárs, rendszerint a „poszt-" szóval jellemzett gondolkodásmóddal találkoznak: Christopher Norris William Empson munkásságát helyezi jelenkori kontextusba, Nick Hefferman a Deleuze és Guattari-recepciót vizsgálja a közelmúlt franciaországi eseményeinek tükrében, Steve Giles Csehovot értelmez a hegeli drámaelmélet ellenében, Sara Danius pedig Conrad és Frederic Jameson szövegeinek párhuzamos interpretációját adja. Az „igazság," a „személy-én," a „cselekvés" és a „történelem" olyan beszédmódok részeként tűnnek föl újra, amelyek korábban egészen jól elboldogultak – ha nem is e fogalmak nélkül, de egymást időről-időre háttérbe szorítva. A mű a strukturalizmust követő számos irányzat fregmentáló jellegével ellentétben nyelvi-kritikai szintézisre törekszik, melyet éppen ezeken az irányzatokon belül maradva valósít meg. A legújabb kori irodalomelméleti tudósítások egyfajta neokonzervativizmusról szólnak – íme a jelenség egy érdekes példája.

Christopher Norris William Empson *The Structure of Complex Words* című kései munkáját értékeli, az eddigi recenziók hangvételénél jóval lelkesebben. Állítása szerint a mű az angol kritikatörténet utolsó ötven évének „legeredetibb és legtartalmasabb erőfeszítése," melynek jelentősége az amerikai újkritika és Eliot tanainak felülvizsgálatában rejlik. E revízió lehetővé teszi, hogy az újkritikusok által példaértékűnek tekintett romantikus költemények paradox állításait továbbra is a középpontba állítsa, ám eközben nem mond le arról sem, hogy a szövegek logikai-grammatikai-retorikai struktúráit azonosítsa, szétválassza, és az ezekből fakadó igazságértékre is számottartó állításokat felismerje. Mindez nem jelent keményvonalas formalizmust, hiszen irodalomfelfogása nagyon is érzékeny a nyelvi normák, az ezektől való eltérések és a közöttük folyó dialógus problémáira. E pontokon Norris más teoretikusok munkásságához kapcsolja Empson művét: Bahtyinhoz, közös „szociopoetikai" érdeklődésük miatt, Habermashoz, hasonló kommunikációelméletük és értékrendjük alapján, és de Manhoz, akinek grammatikai-retorikai elemzései szintén rejtett ideológiai struktúrák felfedéséhez vezetnek. A dolgozat amolyan „kritikai kartográfia," hiszen a szerző még számos más elméletíróhoz való viszonyában térképezi föl Empson pozícióját.

A Deleuze-ről és Guattari-ról szóló Hefferian-dolgozat 1968 májusának eseményeire pillant vissza, és azt vizsgálja – elsősorban az *Anti-Oedipust* követő *Capitalism and Schizophrenia* című könyv értelmezésén keresztül –, hogy mi magyarázza a két filozófus ezt követő népszerűségét, valamint azt, hogy az angol nyelvű világ miért talált hosszú távon mégis kielégítőbb válaszokat Lacan, Foucault és Derrida munkáiban. A szerzőpáros fő kérdései a következők: miféle politikum, miféle társadalmi tény felelős a szubjektum ünnepelt decentralizáltságáért? Mi történik ennek során az egyén libidinális mozgásaival, és miféle reprezentációkhoz vezet a történelmileg kondicionált vágy? A tanulmány kifejezetten kritikus hangvételű: Hefferian azokon a pontokon tartja a két gondolkodó elképzeléseit a leginkább támadhatónak, ahol azok – paradox módon éppen a kapitalista mechanizmusok iránti fokozott érdeklődésük miatt – végső soron figyelmen kívül hagyják az irodalom politikai-

történelmi-intézményes létmódját, ez ugyanis valójában bizonyos makroformák elismerését jelenti. Noha Hefferian élvezetesen taglalja Deleuze és Guattari elméletét, a szinte követhetetlen módon fragmentált szubjektum elméletével csak korlátozott mértékben azonosul.

Ezoterikus háttér nélkül, ám végső mondandóját tekintve a posztmodernizmus francia változatainak szellemiségével összhangban ír Steve Giles Csehov késői darabjairól. Rövid bevezetője a drámai szöveg ismérveit taglalja, és ezek között a jövőorientált, „generatív" cselekvés létét tartja a legfontosabbnak. Véleménye szerint Csehov az ilyen jellegű cselekvés lehetetlenné válását mutatta be műveiben, olyan drámatörténeti hatással, amelynek révén a korábbi definíció használhatatlanná vált. Giles Hegel drámaelméletének, valamint Büchner és Ibsen újításainak viszonylatában értékeli Csehov radikalizmusát. Az elemzés tárgya az egyén autonómiájának illúziója, az ehhez kapcsolódó vágyak és a kudarcra ítélt illúziók fenntartását szolgáló cselekvéstípusok. A tanulmány szerint az egyént önazonosság-vesztése, decentralizáltsága gátolja értelmes cselekedeteiben, és e helyzet, amely jól azonosítható társadalmi változások közepette alakult ki, Csehov színpadán egy összetéveszthetetlen dramaturgia formájában tűnik fel. A módszerében és megközelítésében alapvetően hagyományos dolgozat ezeken a pontokon illeszkedik a kötet szellemiségébe, folytatva a szubjektum egységességéről és szabadságáról felvetett Deleuze–Guattari gondolatokat.

Danius, a negyedik tanulmány szerzője Jameson *The Political Unconscious* című munkáját olvassa újra. Noha a műről számos elemzés készült már, a jelen értelmezés újszerűsége abban áll, hogy nem a könyv tézisként felfogható, tisztán elméleti bevezetőjét értelmezi, hanem azt a fejezetet, amelyben Jameson két Conrad-szöveget tárgyal. Ez az értelmezés – az amerikai tudós egyéb műelemzéseihez hasonlóan – példaértéke ellenére sem kapott elegendő kritikai figyelmet. Danius viszonylag rövid terjedelemben vázolja föl Jameson marxista hermeneutikájának lényeges ismérveit, amelynek Deleuze-ről és Guattariról szóló része a második fejezet gondolatmenetét egészíti ki. A központi kategória a narratíva, a legfontosabb kérdés pedig az elbeszélő műfajok történelmi-ideológiai megalapozottsága. A szerző Jameson azon eljárására összpontosít, amely Louis Hjelmslev nyomán a „forma tartalmát" kutatja. A *Lord Jim* és a *Nostromo* jól értelmezhetőek e szinte allegorizáló olvasásmóddal, amely – freudi és marxi paradigmákon keresztül – végsősoron Conrad szövegei és a késő tizenkilencedik századi nyugati „termelési mód" között von párhuzamot. A fejezet nem puszta összefoglalás: a szerző Jameson elméletének számos sebezhető pontjára is rámutat, amelyek közül a narratíva transzcendentalitásának a problémáját fejti ki a legalaposabban.

E zárófejezet tárgya révén illeszkedik a kötet korábban taglalt szerkezetébe, hiszen a posztmodernizmust a modernizmus utolsó fázisaként értelmező, totalizálásra törekvő Jameson elmélete önmagában is példázza, amit a szerkesztő és az írók egyaránt értéknek tartanak: a kapcsolatot múlt és jelen között.

JUHÁSZ TAMÁS

*

Poststrukturalizmus – Dekonstrukcion – Postmodern. Hrsg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart, Franz Steiner Verlag 1992. 170.

A tanulmánykötet kibővítve dokumentál egy kongresszust: *Jel(elmélet) a gyakorlatban* (Német Szemiotikai Társaság, irodalom-szemiotika szekció, 1990.). Miután a könyv címében is kiemelt fogalmaknak már terjedelmes irodalma van, s az e fogalmakat alkotó vagy velük kapcsolatban emlegetett iskolák, illetve szerzők hatása is értelmezhető, az érvelésnek, a tematizálásnak megvan az a korlátja vagy támasza, hogy egy kialakult és kialakításban lévő kritériumrendszerrel kell számolni.

A realizmus miméziselvével szemben, illetve annak helyére a Tel Quel nyomán az önreflexió s a történettel szembeni kétely jelenik meg az avantgarde elbeszélésben. Az igazi posztstrukturalista módszer azonban Italo Calvino *Se une notte d'inverno un viaggatore (Ha egy téli éjszakán egy utazó)* című regényében jön létre, dialektikus viszonyban nemcsak az elbeszélői hagyománnyal, de a Tel Quellel is, mondja Andreas Kablitz, aki nagyon megnyerő; szoros olvasatot nyújt. A regény az olvasóval folytatott dialógus,

tehát az identifikáció lehetőségét villantja fel, ám az aposztrofált „reális" és a fiktív olvasó kongruenciájával a szövegtől független világ illúziója foszlik szerte. Az önreflexivitás is „csak" elbeszélt, s a regény tagadja, miközben megjeleníti.

Kablitz nincs egyedül, mikor az elbeszélés visszatérését reméli és üdvözli. David E. Wellbery hipotézise a narratíváknak a posztstrukturalista értelemben vett kontingencia talaján való gyökereztetése. A kör- vagy az egyenes vonalú történetmondás átszakításáról van szó. A kontingencia, amely az áthágást lehetővé teszi, nem idő, nem rend, nem értelem, mert a megértésben feloldódik. Egy véletlen, vagyis egy esemény beállta, mely a találkozó rendszerekből nem látható előre. Ez az esemény egyedi, nem funkcionál, mert nem ismétlődik, nem rendszeres. A kontingencia nem találkozás, hanem a találkozás helye. Vittoria Borsó hasonlóképpen beszél arról, amit Foucault heterotópiának nevez, Borges heterotópiáiról: heterogének nem összetartozósága, nem találkozás a másikkal, a másik kultúrával.

Thomas Pynchon regényei megvalósítják az elbeszélés adekvátságát, tradicionális regényfunkciókat teljesítenek. Winfried Fluck szembeállítja vele Donald Barthelme-t, akiben szerinte a posztstrukturalisták a nyelv disszeminatív tendenciájának igazolását látják. Ez utóbbiak szempontjából Pynchon naiv: kultúrkritikai oppozíciókat tart fenn, épít a nyelvi jelölők reprezentációs erejére. A posztstrukturalizmus viszont csak paranoia a pynchoni posztmodern szempontjából, míg ő kreatív paranoia. Barthelme szövegei ugyanis azt a veszélyt vonják maguk után, mint amit a dekonstrukció: a jelentés porrá zúzásával (Sinnzerstaubung) a monotóniát, az olvasó képzelőerejének leblokkolását. Pynchon viszont pozitív esztétikai tapasztalathoz juttatja az olvasót. Regényei egy titok működésén alapulnak, és mindig megmarad a lehetőség, hogy a rejtély megoldható. Az esztétizáció Pynchonnál a kontingencia megszerkesztésén, szimulációján alapul, hiszen a rejtély mégsem oldható fel. Egy képességet edz az olvasóban, a nyitott szisztémában való gondolkodását. Az apokaliptikus metafikciót a diskurzusok váltakozása, keveredése, egymás perspektivizálása, egy bizonyos diskurzusok közötti köztesség ellensúlyozza.

A kontingencia szimulációja bújik meg Laura Mancinelli *I dodici abati di challant* (1981) című regényében a fatális véletlenek szcenikája mögött. A regény replika Umberto Eco rózsaregényére. Econál a szerzetesek végzetének, a könyvtár leégésének apokaliptikus felhangja, azon keresztül, hogy a nyomozás a krimi hagyományát használja fel, intertextuális viszonyban van Agatha Christie *Ten Little Nigger (Tíz kicsi néger)* című regényével, amelynek címe egy kiszámolójátékra utal. Az intertextuális vonatkozások sorában a kiszámolójátékról újra Mancinellihez jutunk, hiszen míg Econál megoldódik a rejtély, és ha nem is végső, de parciális összefüggések vannak, addig a szerzőnő a kiszámolójátékot ősi, eredeti igazságába ülteti vissza: nincs összefüggés, semmi, amit tisztázni lehetne. Wilhelm Regn meglátása szerint Mancinelli regénye egyértelműbb lemondás az irodalmi modernről, mint Ecoé. A tetten ért posztmodern jellemvonást felületorientációnak, mélység nélküliségnek nevezi.

A 70-es években a realitásfogalmak krízisét tapasztalhattuk, Heinz Ickstadt tanulmánya a 80-as évek ezzel ellenkező tendenciáját mutatja be három regény elemzésén keresztül. Marilynne Robinson *Housekeeping* című regénye (1980.) egy XIX. századi, kifejezetten női, realista műfaj, a „domestic novel" konvencióihoz és motívumaihoz nyúl. Walter Abish könyve, a *How German Is It (Német ez még?* – 1980.) kihívó módon egy etnikumot vesz célba. Don DeLillotól a *White Noise* (1985.) az amerikai tárgyi kultúra antropológiájának is nevezhető. Ezen a ponton, mondja Ickstadt, realizmus és posztmodern már nem állnak szemben egymással, mert nemcsak a világ jelenik meg mint szöveg, hanem a szöveg is mint világ. (Vagy fordítva.)

Nincs a tárgyi világhoz való nyelvfüggetlen hozzáférés. Ez Richard Rorty mérsékelt kontextualizmusának alapfeltevése és konzekvenciája, ahogy Udo Tietz elemzi. A referensek és a kifejezés hasonlóságainak és különbségeinek formulálására mindig ontológiai referensekre volt szükség, holott a nyelv és a világ ontológiailag homogén, a meggyőződések és a világ között nincs meg az „igazzá tevődés (Wahrgemachtwerdens)" vonatkozása, a diskurzusok redukálhatatlanul sokfélék. Nem a tárgyi világ megismerhetősége kérdőjeleződik meg, hanem a diskurzusoké. Rorty a dialógus esélyét latolgatva privilegizálja a mindig saját perspektívát, amelybe az idegen mindig hermeneutikusan asszimi-

lálva van. Ebből egy nyelvközösség feltételezése vezet ki, mely interszubjektíven összehangolható (interpretálok és fordítok). Rorty szerint Kuhn félúton jár a felvilágosodástól örökölt projekt elutasításában, mikor a kultúrák közötti összehangolás lehetőségében hisz, Tietz szerint viszont Rorty jár félúton, mikor az objektivitásra való törekvést a nyelvjáték-közösségben a szolidaritásra való törekvésre viszi át.

A *Finnegans Wake* a posztmodern első szövege, és egy nap az utolsó bástyája lesz, jelenti ki sommásan Wilhelm Füger a joyce-i életmű recepciótörténetét vázolva fel. Szerinte a *Finnegans Wake* olvasata derridai s a Joyce-szövegeket dekonstrukciójukhoz vezetni a legadekvátabb olvasási mód. Ennek talán az lehet az oka, hogy alapfeltevése szerint ezek a szövegek a posztstrukturalista szöveg- és irodalomkoncepciós elképzelések katalizátorai.

FRÁTER VERONIKA

Peter V. Zima: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen-Basel, Francke Verlag 1997. 429. /UTB für Wissenschaft./

Peter V. Zima, a klagenfurti egyetem bölcsészettudományi kara komparatisztikai tanszékének vezetője a címben megjelölt kérdéskör kézikönyvszerű, egyetemi segédkönyvként is használható összefoglalásával szolgál. Mint ahogy az alcím jelzi, a szerző vizsgálódásának nem csupán, talán nem is elsősorban az irodalom a tárgya, jóllehet irodalmi elemzések illusztrálják a posztmodern-felfogások művészetre alkalmazható eljárásait. A Zimától megszokott roppant anyagismeretnek köszönhető, hogy a modernre és a posztmodernre vonatkozó nézetek, legalábbis típusaikat tekintve, szinte teljességükben vonulnak föl a könyv lapjain, irodalomtudósok számára is inspiratív módon ismerhetjük meg a szociológia, a társadalombölcselet, az ideológiakritika álláspontját (álláspontjait?) a talán sosem nyugvó vitáról, különös tekintettel a periodizálásra, a modern és a posztmodern egymással egybevetett tartalmi vonásaira, a legkülönfélébb módon és nézőpontok szerint értékelt vagy elutasított korszakminősítésekre. Zima három periódust különböztet meg: a modernet (Moderne), a modernizmust (Modernismus) és a posztmodernt (Postmoderne), elvetvén az esztéta és az avantgárd, illetőleg a másod-utó-kései modernség nálunk meghonosodó jelöléseit. Zima eddig kiadott könyveiből (többek között az 1992-es *Komparatistik*ból, az 1994-es *Die Dekonstruktion*ból) tudhatjuk, hogy szerzőnk aképpen fejti ki a maga álláspontját, hogy sorra veszi egyfelől a modern és a posztmodern teoretikusainak egymással is vitatkozó gondolatait, másfelől a különböző tudományelméleti megfontolások változatait mutatja be, miközben szüntelen kommentál, szembesít, értelmez. Zima német, angol, francia, spanyol, olasz, cseh és horvát nyelvű szakirodalmi nézetekről számol be, olasz, spanyol, német, angol és francia szépirodalmi művek modern és/vagy posztmodern besorolását vitatja; körvonalazza, milyen pozíciót foglalnak el többek között Baudrillard, Foucault, Deleuze, Lyotard, Vattimo, Rorty, Welsch és Habermas, valamint a róluk szép számmal vitatkozók a modern versus posztmodern kérdésében. Külön fejezetekben szól a posztmodern ismeretelméletekről (a többes szám hangsúlyos), a posztmodern etikáról a Lyotard-tól Rortyig terjedő mezőn és esztétikáról, kiemelve az allegória és az apória szerepét (itt érintve Paul de Man „aporetikus" szövegolvasatát). S bár Zima kötete elsősorban jól áttekinthető összegzése annak, amit a kortárs tudományban a modern/posztmodern problémaköréről megfogalmaztak, célkitűzése, hogy a sokszor nominalista jellegű megnyilatkozások mellett, olykor azokkal szemben a saját értelmezését, továbbgondolását tartalmazó javaslatát formába öntse. Az irodalmi modernizmus nála a modern későmodern önkritikájaként jelenik meg. Ez az önkritika a posztmodernek szemében nem megy elég messzire, mivel még őrzi a modernek kulcsfogalmait: individuum, szubjektum, valóság, utópia. Ugyanakkor a posztmodern sokjelentésű szóvá-fogalommá vált; amit Zima elfogadni látszik: a posztmodern az *indifferencia* korszaka, a fölcserélhető individuumoké, kapcsolatoké, értékfelfogásoké és ideológiáké. Ezzel kapcsolatban tér ki szerzőnk az indifferencia mellett a pluralizálódás és a partikularizálódás problémájára. A maga részéről tarthatatlannak minősíti Adorno tézisét: Az egész nem igaz; mint ahogy fölöslegesnek és veszé-

delmesnek véli a partikuláris abszolutizálását, nem utolsósorban azért, mert igazolni látszik a szélsőségeket. S éppen a különös és az általános együtt és együvé szemlélésében fedezi föl az új lehetőségeket. A monologikus (egynyelvű, nemzeti) gondolkodást meghaladja egy dialogikus tudat és egy polifón identitás – állítja Zima. Ehhez a keretet az egyesülő Európa adhatja, az európai projektum sugallja a különös és az általános, a régió, a nemzet és a föderáció egységét.

FRIED ISTVÁN

Orlaić Tolić, Dubravka: Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna. Zagreb, Zavod na znanost o književnosti 1996. 193.

A zágrábi kutatónő 1980-as Matoš-monográfiájával hívta föl magára a figyelmet. A költőként, újságíróként a klasszikus modernség horvát irodalmi vitáiban résztvevő Matošról figyelme a későbbi korszakokra terelődött, és 1990-es, szintén zágrábi kötetével az idézés-idézet elméletét igyekezett körüljárni, ennek változata jelent meg németül 1995-ben a Böhlau Verlagnál. Jelen tanulmánygyűjteménye a XX. század irodalmiművészeti irányzatai és írói magatartásformái között kísérli meg az eligazodást-eligazítást, kiváltképpen a periodizáció, a fogalmi meghatározás, valamint a közép-európai, súllyal a horvát, művészeti problematika egyes, korábban is vitatott téziseit körüljárva. A modernizmust (modernizam) talán a szokásosnál tágabb értelemben használva, kapcsolódásokat is keresve szembeállítja a modernséggel (moderna), amely a szláv teoretikusok szerint általában lefedi azt, amit (kései) szimbolizmusként vagy századfordulós modernségként nevezhetünk, ettől elválik az avangarda (avantgárd), amelyből a szerzőnő a kubo-futurizmust és a dadát emeli ki. Korántsem azért, mintha a többi avantgárd irány nem volna jelentős szerinte, hanem annak a nyelvi szubverzivitásnak jó példáit lehet innen fölmutatni, amely a *zaum* (transzmentális) poézisében példának jelölhető meg. Az avantgárd és a posztmodern szembeállítása számos problémát vethet föl. A szerzőnő arról töpreng, vajon miért megoldatlan egyelőre az avantgárd és a posztmodern megannyi kölcsönös kapcsolata; szerinte az avantgárd a modernizmus megakultúrájának csúcspontja, a posztmodern ezzel szemben az avantgárd de-realizálása. Vitathatónak tetszik az 1968-as korszakhatár, amely valószínűleg inkább az európai gondolkodás-, mint irodalomtörténetben jelez (ha jelez) fordulópontot (a prágai tavasz elfojtása, a nyugati diákmozgalmak); hogy a modernizmus és a posztmodern között valóban itt húzódik-e a választóvonal, ebben a magam részéről nem vagyok teljesen bizonyos. Azt elismerem, hogy minden periodizáció tökéletlen, de azt sem hagynám teljesen figyelmen kívül, hogy politikai események nagyon ritkán tökéletesen megbízható információk irodalmi periódusok megállapításakor. Hogy az avantgárd polemizál az európai kultúra és művészet intézményeivel, ebből talán nem teljesen következik, hogy egyes szövegekkel vagy szövegfelfogásokkal ne polemizálna. Az orosz futuristák az irodalomtörténetben kanonizált szerzőket dobnák ki irodalmi törekvéseikből, nem is szólva a kortárs, főként szimbolista szerzőkről, akiknek ellenében új (költői) grammatika kialakítására törekednek. Számomra kiváltképpen érdekes és tanulságos, ahogy a vizualitás létrehozásának stádiumait mutatja be a szerzőnő, a klaszszikus modernségtől, az e modernséggel „belülről" polemizáló írómagatartáson keresztül a posztmodernig, itt feladva az avantgárd közjátékáról korábban szőtt elképzelést, egy Matoš–Krleža–Pavličić-sorban érzékeltetve az egymásra-egymásba épülő korszakértelmezések és művészetszemléletek folytonos önreflexióját. Ez az önreflexió nem pusztán vita az előző típusú vizualitáselképzeléssel, hanem egy intertextuális viszony keretében folytatott (ön)korrekciós eljárás is. E tanulmánynál talán egy fokkal kevésbé meggyőzőnek tetszik a három századfordulóról (1800–1900–1995) írt vázlat, amely feltehetőleg terjedelménél (azaz vázlatosságánál) fogva is inkább külső jellemzők leírását vállalja, némi aszimmetria árán is, hiszen a nagyívű európai áttekintés fokozatosan tér a horvát irodalomtörténések világába, amelyhez a hasonlónak ítélt európai jelenségek immár csak háttérinformációk. S bár aligha vitatható, hogy a horvát „posztmodern" értékes hozzájárulás a legújabb európai irodalmi mozgalmakhoz, a dolgozat arányaiban némi eltolódás mutatkozik. Talán a jövőben több szó kellene, hogy essék a horvát

irodalom közép-európai meghatározottságáról, kevesebb a mindig fontos, de csupán vezérszavakban jelenlévő európai párhuzamokról.

Egészében a szerzőnő fontos könyvet tett le az asztalra, problémafölvetései lényeges kérdések jobb megvilágítását segítik.

FRIED ISTVÁN

The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition. Ed. by Stephen Gaukroger. Dordrecht–Boston–London, Kluwer Ac. Publ. 1991. 259. /Australasian Studies in History and Philosophy of Science. vol. 10./

Tudománytörténetet és -filozófiát Észak-Amerikán kívül először Ausztráliában lehetett intézményes keretek között kutatni és tanulni. A tudományszak hagyományai 1946 óta folyamatosan élnek tovább az egész kontinensen, amit jól tanúsíthat a címben említett tanulmánykötet-sorozatnak most ismertetendő darabja is. A kötet összeállítója, S. Gaukroger a Kopernikusz és Newton közötti korszak természettudósainak és filozófusainak antikvitásképét igyekezett bemutatni. A tanulmányok szerteágazó területeken: az etika, a csillagászat, a földrajz, a hermeneutika, a lélektan, a mitológia, a művészettörténet, a történelem, a logika és a jog világában vizsgálják meg, hogyan hivatkoztak vitáik során a felvilágosodást megelőző korszak gondolkodói ókori előzményekre.

K. Hutchison egy – első látásra – pusztán érdekesnek tűnő kérdést vet föl: kit ábrázolt Kopernikusz pecsétgyűrűjén az a köpenyét vállán átvető, meztelen férfi alak, aki húros hangszeren, minden bizonnyal lürán játszik? A hagyományos és a kézen fekvő megfejtés szerint Apollónt. Hutchison abból indul ki, hogy Kopernikusz választása nem volt véletlen és a gyűrű egész világképének szimbolikus kifejezője. A figura olyan héroszt testesít meg, aki a káosszal fenyegető szörnyek legyőzésével rendet és összhangot teremt a világban. Az ikonográfiai párhuzamok, az antik mitológiai képzeteknek a korban továbbélő formai és az akkori csillagászati szimbolika alapján úgy véli, hogy erre a szerepre sokkal nagyobb esélye lehet Héraklésznak, mint fivérének.

J. Franklin a XVII. században induló valószínűségszámítás eredetét keresi. Feltételezése szerint az elmélet kialakulásánál igen gyakran az adta a kiindulópontot, hogy a római jogban miként kezelték a valószínűség fogalmát. Külön érdekesség, de talán nem véletlen egybeesés, hogy az elmélet megteremtői (Leibniz, Pascal, Huygens) mind jogilag képzett emberek voltak, akiknek családjában is hagyománya volt a jogi pályának.

Három tanulmány is foglalkozik azzal a problémával, milyen kihívást jelentettek az új tudományos ismeretek a vallásos világkép számára. A. Jacob a cambridge-i újplatonikusok (More, Cudworth) és Berkeley természetfogalmát elemzi. Arra hívja föl a figyelmet, hogy bár mindegyikük a „természet szellemét" helyezte szembe a modern filozófiák mechanikus és materialista elveivel, számos ponton mégis eltérően látják az ésszel és az érzékekkel felfogható világ kapcsolatát. Ezek a különbségek a legtisztábban a Plótinosz-értelmezéseikből derülnek ki.

J. Gascoigne azt mutatja be, hogy a változások a történelem kezdeteiről és a kiválasztott nép történelmi helyzetéről szóló képzeteket is befolyásolták. Az isteni Gondviselésről úgy gondolták, hogy nem közvetlenül irányítja és avatkozik bele az eseményekbe, hanem csak közvetve érvényesül. Spencer szakított azzal a tényekkel nehezen összeegyeztethető történelemképpel, melyben a zsidóság számított minden ókori civilizáció kútfőjének. Amikor azonban azt állította, hogy a zsidók vettek át az egyiptomi szertartásokat és szokásokat, nem pedig fordítva, és a zsidóság kezdetben „műveletlen és makacs nép"-nek számított más kultúrákhoz viszonyítva, akkor ezzel nem a *Biblia* szavahihetőségét akarta megkérdőjelezni, hanem azt bizonyítani, hogy a zsidóság csak fokozatosan jutott el Isten valódi megismeréséhez, vagy másként fogalmazva: Isten a történelmi folyamatokat „tiszteletben tartva" és kivárva választotta ki Izrael népét. Más úton járt, de szintén a Mózes-korabeli zsidóság fejletlenségéből indult ki Newton, aki egy – nem véletlenül – kiadatlan tanulmányában egészen újszerűen határozta meg az *Ó-* és *Újszövetség* fordulópontjait. Newton nem Ádám, Ábrahám vagy Mózes, hanem a vízözön utáni Noé korában látta azt az időszakot, amikor az igaz vallás a legtisztábban megvalósult. Noé után azonban elképzelése szerint oly mér-

tékű lett a bálványimádás, hogy sem a prófétáknak, sem Krisztusnak nem sikerült az eredeti istenszeretethez visszavezetni az embereket. Newton úgy ítélte meg (bár publikálni nem merte véleményét), hogy még a protestáns egyházak is messze vannak a Noé korabeli tisztaságtól.

G. Trompf szinte folytatja Gascoigne-nak Newton történelemképéről való gondolatait. Megtudhatjuk, hogy Newton nem tartotta ugyan nagyra ezirányú vizsgálódásait, mégis hihetetlen sok energiát fordított a kronológia és a história problémáinak tisztázására. Vajon mi motiválhatta? A legerősebb ösztönzés alighanem pozíciójából eredt. Amikor 1669-ben matematikaprofesszor és a Trinity College vezetője lett Cambridge-ben, mindez erkölcsi-társadalmi-vallási megbízatást is jelentett. Newton egyidőben tanulmányozta a *Biblia*, az egyházatyák és a pogány filozófusok szövegeit, valamint végezte fizikai és kémiai kísérleteit. Ennek eredményeként ugyanakkorra lett Szentháromságot tagadó arianista „Noé-hívő", amikorra megalkotta két fizikai alaptörvényét. A dolog akkor válik érdekesebbé, amikor Trompf kimutatja, hogy Newton biblikus tanulmányai, ha nem is szorosan, de kapcsolódnak természettudományos tevékenységéhez. Noé igaz vallása szintén két princípiumon nyugodott: Isten szeretetén és a felebaráti szereteten. Legfontosabb szertartása pedig a ház központjában elhelyezett örök tűz őrzése volt, amely Newton szerint az isteni teremtést, vagyis a héliocentrikus világegyetemet szimbolizálta. (A más népeknél lévő hasonló kultuszok szerinte a Noé-féle vallás terjedését bizonyítják.) Noé erkölcsi bölcsessége tehát mély kozmológiai ismeretekkel párosult, amelynek az egész görög filozófia is csupán mellékterméke volt. Noé korát ráadásul politikai értelemben is tökéletesnek és a saját korában is megvalósítandónak látta, ahol nem király, hanem tanácskozó testület vezeti a népet. Newton zsenialitását azonban talán az bizonyítja legjobban, hogy annak ellenére, hogy meg volt arról győződve: a világegyetem működésének titkait Isten már kinyilvánította egyszer az emberiségnek, fizikai és történelmi-bibliai tanulmányait igyekezett időben párhuzamosan, de egymástól *függetlenül* végezni.

Amint ez talán az ismertetett cikkből is kiderül, a kötet elsősorban egyes részletkérdések megoldásait nyújtja, átfogó elemzések nem igen szerepelnek benne. Éppen ezért: konkrétsága miatt sokkal hitelesebb képet kaphatunk a XVII. századi tudomány művelőiről, mint bármely „mély összefüggéseket" feltáró összefoglalásból.

BOLONYAI GÁBOR

Essays on Aristotle's Rhetoric. Ed. by A. O. Rorty. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 1996. 441.

A kötet szerzője, A. O. Rorty harmadik alkalommal állított össze Arisztotelész műveit elemző tanulmánykötetet. A *Poétika* és az etikai írások után ezúttal a *Rétorika* a téma. A tanulmányok kiválasztásánál Rorty jól érzékelhetően törekedett arra, hogy kiderüljön, milyen szempontokból vált újra érdekessé a *Rétorika* a legutóbbi másfél–két évtizedben. Három kérdéskört emelt ki: melyek a retorikai érvelés sajátosságai; mi a viszonya a szónoki tevékenységnek az erkölcshöz, és ehhez kapcsolódóan: összeegyeztethetők-e a különböző etikai fogalmak (pl. erény, érzelem) Arisztotelész etikai műveiben adott elemzései a *Rétorikában* olvasható leírásaikkal; hogyan használhatók föl a nyelvi, a stilisztikai eszközök a meggyőzésben. A 17 tanulmányból 7 korábban megjelent publikáció kisebb-nagyobb változtatásokkal, 10 most olvasható először, melyek jó része eredetileg egy 1991-ben Helsinkiben megrendezett *Rétorika*-konferencián hangzott el. A kötet így egyrészt a közelmúlt kutatásainak színe-javából ad reprezentatív válogatást, másrészt a legújabb fejleményekről ad képet.

Az előbb említett tematikai felosztást követve, a szónoki érveléssel foglalkozó esszék közül. J. Brunschwig és M. Burnyeat írásai emelkednek ki. A francia professzor egy Budapesten is elhangzott előadását dolgozta át, melyben abból a furcsa tényből indult ki, hogy míg a *Rétorikában* Arisztotelész hangsúlyozza a szónoki és a dialektikai érvelés hasonlóságát, a *Topikában* még csak meg sem említi másik művét és ezt a kapcsolatot. Brunschwig azzal magyarázza ezt, hogy Arisztotelész két, egymástól gyökeresen eltérő módját választotta a két mesterség bemutatásának. A *Topikában* nem véve tudomást mások korábbi próbálkozásairól és a tekhnén kívüli viták gyakorlatáról, rendszeres leírást igyekszik

adni valamennyi lehetséges dialektikai érvről és látszatérvről. A *Rétorika* viszont folytonosan visszatekint szónoklattaníró elődeire (hisz volt is mire visszatekinteni), valamint szónokoktól idéz példákat. Jól megfigyelhető az is, hogyan rugaszkodik el a meglévő gyakorlat ismertetésétől és közelít ahhoz, hogy a végbe ment fejlődésnek elméletileg szükségszerű indoklást adjon. Jó példa erre a három beszédfajta felosztása. Arisztotelész ugyanis először csak tényként közli, hogy három területen alakult ki a szónoki beszédek „intézménye" (bíróságokon, tanácsadói testületekben, különleges alkalmakra összehívott gyűléseken), majd úgy fogalmaz, hogy ez a felosztás szükségszerű, és a három idősíkra utal, valamint a szükségszerűen háromféle hallgatóságra (ez utóbbit azonban, aminek nehéz belátni szükségszerűségét, sajnos nem magyarázza meg közelebbről).

Az egész könyv egyik legfontosabb írása Burnyeaté. Ő azt az általánosan elfogadott értelmezést igyekszik cáfolni, miszerint az *enthümémа* (rétorikai következtetés) „csonka" vagy „rövidített szillogizmus" volna, ahol a premisszák egyike hiányzik. Először is arra hívja föl a figyelmet, hogy a szillogizmus még a logikai művekben is „mindössze" helyes következtetést jelent, nem pedig a következtetés helyességét ellenőrző alakzatot, és Arisztotelész sehol nem beszél arról, hogy következtetést csak két premisszából lehet levonni. Az *enthümémа* – továbbá – nem a „szillogizmusok egyik fajtája" (ahogy többnyire a *„szüllogiszmosz tisz"* kifejezést fordítják), hanem „következtetésféle", mint később kiderül: „ésszerű következtetés". A dialektikai következtetéstől egyrészt abban különbözik, hogy nem szükségszerűen vonható le bizonyos állításokból, hanem csak általában vagy többnyire érvényes, másrészt abban, hogy a következtetést megalapozó állítás*ok*ból kevesebb van (a többes szám egyértelműen jelzi, hogy nem egyetlen premisszájú vagy premissza nélküli(!) következtetésekről van tehát szó, ahogy ezt sokaktól, így pl. a *Rétorika* legutóbbi magyar fordításának kommentárjában Adamik Tamástól is olvashatjuk (Bp., 1982. 233.). Annak pedig, hogy az *enthümémát* Arisztotelész nem kívánja alárendelni a szillogizmusnak, és érvényesnek fogadja el a valószínű következtetéseket is, az a jelentősége, hogy ezzel kihúzható Zénón elhíresült tételének méregfoga: „sose hallgasd meg a másik felet!" (hisz az első fél vagy igazat vagy hamisat mondott).

Az etika és a retorika kapcsolatát elemző írások közül D. Frede és S. Leighton tanulmányai tűnnek a legfontosabbaknak. Frede annak az ellentmondásnak az okát keresi, hogy miért nem jelenik meg a *Rétorikában* a gyönyörnek az *Etikában* hosszasan elemzett és tisztázott fogalma, miszerint a gyönyör nem a természetes és nyugalmi állapotba való visszatérés folyamata, hanem az erényes tevékenység beteljesítője. Frede magyarázata az, hogy a *Rétorikában* érzelmeket kísérő gyönyörökről van szó, és a szóban forgó érzelmek nem függnek tevékenységektől. Vagyis Arisztotelész ösztönösen ráérzett, hogy a meggyőzés során a platóni modell működik; éppen az, amelyiket az erényes élet leírásakor nem fogadott el. Frede még azon is eltűnődik, vajon miért nem tudatosította ezt az ellentmondást Arisztotelész, és arra a feltételezésre jut, hogy itt egy olyan jelenséggel kellett volna szembe néznie, amit Wittgenstein előtt senki filozófus nem mert megtenni: fel kellett volna adnia annak lehetőségét, hogy a két gyönyör-fogalom egyetlen genus-fogalom alá vehető, és így tudományosan rendszerezhető. Frede így éppen az ellentmondás fenntartásában látja Arisztotelész gondolkodói nagyságának jelét.

Leighton precízen elemzi, hányféleképpen is érthető az érzelmek (*pathosz*) meghatározásában az a mozzanat, hogy „az érzelmek azok a dolgok, amelyek hatására ítéleteinket illetően változáson megyünk át". Két alapesetet állapít meg: van, amikor bizonyos ítéleteink megváltozása hoz létre egyes érzelmeket, és van, amikor bizonyos érzelmek létrejötte változtatja meg ítéleteinket. Utóbbinak négy alesetét különíti el, majd részletesen érvel amellett, hogy Arisztotelész teljes joggal vont határt egyfelől az érzelmek és a vágyak között, másfelől az érzelmek és a törekvések között, mert egyedül az érzelmekre jellemző, hogy az értelem is befolyásolhatja őket, másrészt elképzelhetetlenek valamilyen kellemes vagy kellemetlen érzés nélkül is.

Említésre méltó még G. Striker írása, aki azt mutatja be, hogy az érzelmi befolyásolás retorikai eszköze ellen azért sem lehettek fenntartásai Arisztotelésznek, mert felfogása szerint bizonyos erényekhez nélkülözhetetlen bizonyos érzelmek (pl. szánalom, félelem) átélése. A stílussal fog-

lalkozó írások közül kiugróan a legjelentősebb P. Ricoeur könyvének (*A metafora hatalma*) néhány részlete. Arisztotelész metaforaelméletét elemezve Ricoeur elsősorban azokat a kimondatlan alapfeltevéseket igyekszik megnevezni, amelyek kijelölik ennek az elméletnek a játékterét. Ricoeur – többek között – arra a következtetésre jut, hogy Arisztotelész nemcsak a későbbi retorikákhoz képest tartja sokkal nagyobb jelentőségűnek a metaforát (ők ugyanis alapvetően pusztán díszítőelemnek fogják föl), hanem felismeri, hogy a metafora létrehozása bizonyos szempontból azonos vagy legalábbis nagyon hasonlít a filozófiai megismeréshez. A metafora ugyanis nem egyszerűen felfedezi és megnevezi két, egymástól távoli dolog azonosságát, hanem ezáltal át is írja a létezők között korábban megállapított nem- és fajviszonyokat. (Ez azért is érdekes, mert míg más filozófusokat éppenhogy elmarasztal metaforikus nyelvhasználatuk miatt, például az isten mibenlétével kapcsolatban azonban maga is metaforikusan beszél.) A metafora így nem a lexikai szinthez tartozó kategória, mint valamennyi későbbi szerzőnél, hanem a beszéd egészét érinti. A metafora egy másik erénye pedig abban áll, hogy szemléletessége révén képes a mozgás okát önmagában hordó, tevékeny valóságot ábrázolni.

A kötet többi írásai közül említésre méltó még Rorty bevezető áttekintése a *Rétorika* jelenleg legérdekesebbnek tartott kérdéseiről és G. Kennedynek a mű ókori utóéletéről szóló cikke, amelyből az derül ki, hogy a retorikai irodalomra közvetlenül csak egészen korlátozott méretekben hatott.

BOLONYAI GÁBOR

Ulla Williams: Die 'Alemannischen Vitaspatrum'. Untersuchungen und Edition. Tübingen, Niemeyer 1996. 438.

A IV/V. században keletkezett *Vitaspatrum* különböző, eredetileg szinte kivétel nélkül görögül íródott szövegei nem csak a keleti szerzetesek körében voltak népszerűek, hanem a latin fordítások révén a nyugati szerzetességre is jelentős hatást gyakoroltak. A XIII. századtól kezdve a *Vitaspatrum*ot egyre gyakrabban fordították le a különböző európai nyelvekre is: jelenleg olasz, spanyol, francia, angol, holland, svéd és német fordításról tudunk. A népnyelvű fordítások számának megnövekedése a rendi reformokkal, a laikus testvérek, illetve a latinul nem tudó apácák szellemi táplálék iránti megnövekedett igényével magyarázható.

A *Vitaspatrum* német nyelvű recepciója a XIII. század végén keletkezett verses *Väterbuch*hal kezdődik, amely valószínűleg a Német Lovagrend latinul nem tudó tagjai számára készült. A XIV–XV. században hat német prózafordítás keletkezett. Ezek közül a legrégebbi az ún. *Alemannische Vitaspatrum*. A középkorban ez volt a legelterjedtebb német fordítás: összesen 84 kéziratban és 14 ősnyomtatványban maradt ránk.

Jóllehet az *Alemannische Vitaspatrum* létezéséről a múlt század vége óta tud a szakma, behatóan csak századunk 60-as éveiben kezdtek el vele és a többi német prózafordítással foglalkozni. Kutatása akkor vett igazán lendületet, amikor a „Würzburger Forschergruppe für Prosa des deutschen Mittelalters" 1979-ben kutatási programjába felvette. Ennek keretében vizsgálta meg Klaus Klein a prózafordítások kéziratos hagyományát, s ugyanennek a projektnek része a most megjelent kritikai szövegkiadás is.

A mű szövege előtt Ulla Williams terjedelmes bevezető tanulmánya olvasható. Ennek első fejezete a latin eredetire vonatkozó lényegesebb tudnivalókat, a német recepciót és a mű keletkezésével, elterjedésével, fordítóival kapcsolatos ismereteket tekinti át. A mű két részből áll: a XIV. század első harmadából származó életrajzrész fordításából, illetve a *Verba seniorum*-rész XIV. század első feléből származó átültetéséből. A kutatók eddig úgy tartották, hogy e két rész ugyanattól a fordítótól származik, mivel a XV. századi kéziratokban e két, alemann nyelvjárásban íródott rész többnyire együtt szerepel. Klein felvetette ugyan azt a lehetőséget, hogy két fordítóról van szó, de végül is elvetette. Williams szerint viszont a két rész két ismeretlen fordító munkája. Ezt legszemléletesebben olyan párhuzamos szövegrészek bizonyítják, amelyek forrása ugyanaz a latin szöveg. Példaként Alexandriai Makáriosz történetének fordításait közli szinoptikusan. (A többi példát csak lábjegyzetben említi.) Az összevetésből kiderül, hogy az életrajzrészben és a logionrészben olvasható fordítás nem azonos. Míg az életrajzrész fordítója

meglehetősen szabadon kezeli a szöveget (kibővít, néha hosszabb részeket parafrazál, a túlzottan egzotikus, ismeretlen dolgokat kommentálja), addig a logionrész fordítója szűkszavúságra törekszik, nem bővít, nem kommentál, igyekszik megőrizni a műfaj sajátosságait. A mondások fordítójának ezen kívül nem egyszer láthatóan nehézséget okozott a tömörségre való törekvés miatti bonyolult latin mondatok megértése.

11 kéziratban – köztük a legrégebbi, teljes életrajzgyűjteményt tartalmazó kéziratban – szerepel Szent Mór terjedelmes életrajzának fordítása, amely eredetileg nem tartozott a latin corpushoz. Williams szerint a *Maurus-vita* része volt már az alemann életrajzgyűjtemény legősibb változatának is, amiből arra következtet, hogy a fordító bencés volt, hiszen Maurus kultusza német földön a bencés kolostorokon kívül alig regisztrálható.

Hogy e két korai prózafordítás alemann nyelvterületen keletkezett és gyorsan elterjedt, abban minden kétséget kizáróan szerepet játszott az is, hogy e terület volt a német misztika egyik legfontosabb központja, s mind Seuse, mind Tauler sürgette a sivatagi atyák lelkiségén alapuló szellemi megújulást. Az *Alemannische Vitaspatrum* és a misztika közötti kapcsolatra utal egyébként az is, hogy a mű a korai kéziratokban szinte kivétel nélkül Eckhart mester és más misztikus szerzők szövegeinek környezetében fordul elő.

A második fejezet a kéziratok rövid kodikológiai leírását tartalmazza Klein disszertációja alapján, a harmadik fejezet az egyes kéziratok és nyomtatványok corpus-állományát tekinti át. A negyedik fejezet a kézirat-családfákat vizsgálja, az ötödik kiadástechnikai kérdésekkel foglalkozik.

Ezután következik maga a szövegkiadás. Az életrajzrész a Bs4 jelzetű, a logionrész a Bs1 jelzetű kéziraton alapul. A kötet végén névmutató található, e nélkül szinte használhatatlan lenne a rendkívül sok nevet felvonultató könyv.

Ulla Williams munkája elismerést érdemlő szakmai teljesítmény, amelynek révén a középkori német nyelvű vallásos irodalom egy újabb alkotása vált hozzáférhetővé megbízható kiadásban. A kötet a magyar irodalomtörténészek érdeklődésére is számot tarthat, hiszen a *Vitaspatrum* ismeretét a középkori magyar, illetve magyarországi latin nyelvű vallásos irodalom számos alkotása dokumentálja, utalhatunk itt Temesvári Pelbárt vagy a Kartauzi Névtelen műveire.

LŐKÖS PÉTER

Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearb. Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein – Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin–New York, Walter de Gruyter 1996. 344.

A középkori német irodalom kiemelkedő alkotásainak első kritikai kiadásai a múlt század első felében jelentek meg. Ekkor adták ki először kritikai kiadásban például a *Nibelung-éneket* (1826.) vagy Walther von der Vogelweide verseit (1827.). Mindkét edíció Karl Lachmann munkája volt, akit a germanisztikában a szövegkritika megteremtőjeként tartunk számon. Walther von der Vogelweide összes költeményeinek kritikai kiadását Lachmann halála után Moritz Haupt, Karl Müllenhoff, Carl von Kraus gondozta. Kraus utolsó kiadása 1959-ben jelent meg, ezen alapult a Hugo Kuhn gondozta 13. kiadás, amely 1965-ben látott napvilágot. A szövegkiadás átdolgozása, új alapokra helyezése már Kuhnt is foglalkoztatta, de ebben megakadályozta halála. Erre a feladatra most Christoph Cormeau bonni professzor vállalkozott. Mi tette indokolttá a szövegkiadás átdolgozását?

Lachmann a középfelnémet szövegek kiadásának esetében is az ókori művek edíciójánál használt módszereket alkalmazta, azaz egy archetípus feltételezéséből indult ki, amely később fokozatosan romlott. A filológus feladata a hibás szövegrészek helyreállítása, az „eredeti" szöveg rekonstruálása a fennmaradt változatokból. Ezen elvek szerint adta ki Walther összes verseit is, jóllehet szempontjait ennél a kiadásnál pragmatikusan alkalmazta. A kéziratokban Walthernek tulajdonított versek szerzőségét elfogadta, csak néhány strófát vitatott el a költőtől. Ahol ezen felül bármi kétely merült fel a szerzőséget illetően, lábjegyzetben említette meg. S bár itt is az archetípust kereste, kombinálta a különböző kéziratokban található szövegváltozatokat, konjektúráit, korrekcióit általában lábjegyzetben ad-

ta meg. Nála a kézirat szövege és a konjektúrák még jól elkülönülnek. Kraus a 10. kiadásban sokkal radikálisabban járt el. Ő a „magasabb kritika" szellemében, ahol a szöveg a nyelvi, a formai, az esztétikai kritériumoknak nem felelt meg, széles körű tárgyi tudásának segítségével kísérelte meg az „eredeti szöveg" rekonstruálását. Az általa így „helyreállított" szöveg viszont Cormeau szerint nem más, mint egy „szintetikus képződmény", amely nem alkalmas arra, hogy a filológiai kutatások kiindulópontja legyen.

Az utóbbi évtizedek germanisztikai kutatása a kéziratokban olvasható szöveg prioritását hangsúlyozza, és sokkal óvatosabban bánik a konjektúrákkal. A szakemberek ma azon az állásponton vannak, hogy a szövegvariánsok nem elsősorban szövegromlásra vezethetők vissza: az eltérések fő oka a tudatos változtatás. E dalokat szerzőik elsődlegesen szóbeli előadásra szánták, s a versek mindig is több változatban léteztek: vagy a szerző vagy egy énekes igazította őket a mindenkori közönség igényeihez. A minnedalok esetében tehát nem is létezett archetípus.

Cormeau e kutatási eredmények figyelembe vételével közli Walther költeményeit. Minden versnél külön dönti el, melyik kézirat alapján közli a szöveget. Az ún. bázis-kéziratokból (A, B, C, E) választja ki a legjobbat, leggyakrabban a C szolgál alapul. Konjektúrát csak nagyon ritkán alkalmaz, egyértelmű másolási hibák esetén a többi kézirat alapján javít. A javításokat, konjektúrákat kurzívval jelöli, hogy jól megkülönböztethetők legyenek a kézirat szövegétől. A strófasorrenden és -számon nem változtat. Ha jelentős eltérés van egyes versszakok között a kéziratokban, akkor a teljes változatot közli. A szerzőség kérdésében a kéziratok tulajdonításához tartja magát. (A függelékbe kerültek azok a versek, amelyeket legalább egy kézirat Walthernek tulajdonít, ha a többi kéziratban más költő neve alatt szerepelnek is; a név nélküli strófák, amelyek Walther verseinek kontextusában fordulnak elő, illetve azok a versek, amelyek esetében a kutatók Walther szerzőségét is felvetették, jóllehet az ő neve alatt egyetlen kéziratban sem szerepelnek.) Metrikai eltérések esetén nagyon ritkán korrigál – lévén, hogy metrikai téren is bizonyos rugalmasság volt jellemző a dalokra, ezért az esetleges eltéréseket nem feltétlen romlásnak kell betudni.

A dalok sorrendjén a Lachmann-féle kiadáshoz képest alig változtatott, a versek alapvetően abban a sorrendben olvashatók, ahogy a C kéziratban vannak. Néhány esetben (elsősorban az E kézirat plusz strófái esetében) az újabb kutatási eredmények miatt módosított a sorrenden: e korábban a függelékben szereplő versszakok most a fő részben találhatók. A jegyzetapparátusban Cormeau különválasztotta a variánsjegyzéket a szövegkritikai megjegyzésektől, javaslatoktól.

Christoph Cormeau szövegkiadása több éves kitartó, precíz munka eredménye. A kötet, amely a szakma régi adósságát törlesztette, biztos alapot teremt Walther verseinek további kutatásához.

LŐKÖS PÉTER

Susan Crane: Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales. Pinceton, NJ: Princeton University Press 1995.

„A középkori románc problematikája azonos az összes többi elbeszélő műfajéval, hiszen mindezek tárgya a férfi, amint szeret; a férfi, amint harcol; a férfi a szerelmével, vezérével/elöljárójával vagy barátaival; a férfi magányosan; a férfi, amint szembesül a misztikával vagy a halállal; a férfi, amint Istenét keresi." Az idézet nem Susan Crane-től, a Rutgers Egyetem angol professzorától, a feminista középkor- és reneszánszkutató feminista tudósától származik, hanem a könyvében idézett kollégájától, John Stevenstől (*Medieval Romance, Themes and Approaches.* London, Hutchinson 1973. 9.). E megállapítás azonban akár mottója is lehetne Susan Crane Chaucer románcaival foglalkozó munkájának, ami első pillantásra talán meglepő, hiszen a románcot már a középkorban is feminin, tehát kifejezetten női közönségnek szóló, nőket érdeklő témákat feldolgozó műfajnak tartották. Emellett sokan a románcot mintegy „nőközpontúnak" vélik még ma is, hiszen középpontjában általában a stratégiai fontosságúnak tűnő hölgy áll, mintegy a Grál kehely profán, földi megfelelőjeként, kinek óhajtása és megszerzése nélkül lovag nem vitézkedhetett volna, következésképp európai románchagyomány sem születhetett volna. Crane tézise viszont éppen az, hogy a románc műfajának elemzésében elengedhetetle-

nül fontos a *társadalmi nem* (gender) vizsgálata is, hiszen e látószögből Chaucer románcaiból feltárható kultúránk hierarchizáltságának nemi jellege, pontosabban férfiközpontúsága, azaz fallogocentrizmusa. E koncepcióra épülő, filológusi aprómunkára alapozott könyve távolról sem tekinthető feminista agitprop műnek, inkább meggyőző szakmunkának, amely a századvégi Chaucer-kutatás jelentős teljesítménye.

Crane könyvének indító gondolata az, hogy a románc *műfaja* és a románc által megjelenített *társadalmi nem* kölcsönösen meghatározza egymást, továbbá hasonlóságot is mutat. Az angol terminusok gondolatébresztő összecsengésén (gender – genre) túl, mint mondja, megállapítható, hogy mindkettő olyan kategória, amelynek prizmáján keresztül látjuk a világot; mindkettőnek meghatározott társadalmi és történeti változói vannak minden egyes egyedi megnyilvánulásában, s mindkettő rendelkezik az időnek ellenálló változatlansággal is. A műfaj és a társadalmi nem mint episztemológiai kategória természetesen különbözik is egymástól; abban például, hogy a társadalmi nem összehasonlíthatatlanul nagyobb társadalmi hatóerővel rendelkezik, mint a műfaj, hiszen a műfaj csupán konceptuális eszköz, melynek módosítása vagy éppen újraformálása jelentős változásokat társadalmi vonatkozásban soha nem eredményez.

A társadalmi nem kutatásából (gender studies) született társadalmi nem elmélete (gender theory) Crane számára a következő koncepciókat tették felhasználhatóvá Chaucer-elemzéseiben: 1. a románcokban megjelenített társadalmi nemeket is a mássággal kapcsolatos hatalmi dinamika jellemzi; 2. a másság a románcokban belsődlegesen hierarchizál; 3. a szövegekből kimutatható, hogy a társadalmi nemi hierarchia más megkülönböztető rendszerekhez is kapcsolódik; 4. a hierarchizált nemiség rigiditásával szemben Chaucer románcaiban fellelhető a rendszer változatlanságát feszegető, esetenként természetességét megkérdőjelező szövegi manőverek sorozata.

Crane társadalmi nemről alkotott koncepciója egyértelműen a posztmodern feminista gondolatrendszerből eredeztethető: a hatvanas–hetvenes évek második hullámos feminista felfogása helyett – Judith Butlerrel, Denise Riley-val és Teresa de Lauretis-szel egyetértve – elveti a szexus (sex) és a társadalmi nem (gender) binaritását, hiszen a korábbi felfogással szemben a biológiai szexust ő sem tartja természetes, változatlan, a testbe ágyazott fundamentumnak, illetve eszenciának. A szexualitás, de még a „legtestközelibbnek" tartott emberi megnyilvánulások is valójában diskurzívak, hiszen mindig már kulturális, történelmi, etnikai, társadalmi stb. megdolgozottságukban vannak jelen, tehát mindig már eleve társadalmi nemként léteznek. Ily módon felfogásában a sex/gender olyan konstrukció, amely produktum és a nemi szerep termelése, előállítása is egyben.

Crane szerint a románc olyan kulturálisan és társadalmilag megdolgozott szövegtérnek tekinthető, amelybe nemcsak belekódolódtak a társadalmi nemek, hanem az egyes szövegek létre is hozták, illetve – minden egyes olvasás alkalmával – újra is termelik azokat. Mindez azért figyelhető meg különös szemléletességgel a románcban, mert annak műfaji sajátsága, hogy előtérbe állítja a nemiséggel kapcsolatos tematikát, tehát a nemi érést, a nemi értékkülönbségeket, a nemi binaritást, a heteroszexuális kapcsolatokat, az azonos neműek közti homoerotikus viszonyokat, a házasságot és a férfi-örökösödési konfliktusokat. Crane szövegelemzéseinek alapját – a *Canterbury mesék*en belül – öt románc alkotja: a lovag, a Bath-i asszonyság, a birtokos, a fegyverhordozó és Sir Thopas meséje. Ezek feldolgozásában az a cél vezérli, hogy megvizsgálja, az egyes románcok hogyan „adják elő", azaz hogyan jelenítik meg, ezáltal hogyan konstruálják a társadalmi nemet; pontosabban szólva, hogyan állítják elő a férfiasság és a nőiesség értékeit és ezek egymáshoz való viszonyát; jelenítik meg a másság paradigmáját és az intimitás szféráját; hogyan viszonyítják a társadalmi nemet a társadalmi identitás más kifejezés formáihoz, hiszen a románc – műfajánál fogva is – magasfokú motiváló és értelmező erőt tulajdonít a társadalmi nemnek az adott társadalmi csoport hierarchizált értékeinek létrehozásában és megtartásában (tehát a férfiasság-nőiesség dichotómiájával konvergál egy sor társadalmi értékeket mutató oppozíció is, mint pl. a hatalom-alávetettség; megszokottság-exotikum; igazságosság-könyörületesség; nyilvános szféra-magánszféra).

A könyv első fejezete azt vizsgálja, hogy az adott Chaucer-románcokban a férfias és a nőies

értékszféra polarizálásával a férfias és a nőies identitás hogyan hierarchizálódik. Noha a férfihős interiorizál nőies értékeket (pl. a nőiesnek tartott könyörületességet), azonnal férfiasítja is azokat. – Ld. Theseust a lovag meséjében). Mindezekkel egyidőben a szöveg a férfiasság ezen kiterjesztett értékeit az általános *emberi* értékek jelölőivé is változtatja.

Ily módon tehát a férfiasság mint az általános emberi/humánum *par excellence* megnyilvánulása – egyébként nőknek tulajdonított – jellemvonással teljesedik ki anélkül, hogy a románchős elnőiesítené, azaz lefokozná. Crane kimutatja, hogy a lovag férfiasságának kiterjesztése mindig együttjár egyes nőies értékek bekebelezésével, ugyanakkor a nőiességnek a nőiséggel/mássággal való azonosításával és marginalizálásával is. Mindez egyben azt is jelenti, hogy a nőies így a különbözőség, a másság, a tárgyiasság, az egzotikum, a veszélyesség tartománya felé tolódik el. E fejezetben Crane helyet szentel annak is, hogy meghatározza a románchős fogalmát; úgy látja, hogy a Locke-i individuummal szemben a románc hőse – bár erős megszorításokkal – inkább a Foucault-i posztmodern szubjektumhoz áll közelebb. A szerző hosszasan foglalkozik a románcokban megjelenített normatív szexualitással, azaz a heteroszexualitással, amely mellett az ettől eltérő szexuális magatartás a perverzió (pl. szodomizmus) tartományába soroltatik. Ennek ellenére viszont a szövegekben határozottan kimutatható egyrészt a férfihősök közti kifejezetten homoerotikus vonzalom, másrészt a heteroszexuális kapcsolatokat jelentőségükben mindig meghaladó férfikötődés (male bonding). E gondolat egyébként több fejezetben is, a Chaucer-románok más-más aspektusának elemzésében is visszatér.

A második fejezet a feminin mimikrivel foglalkozik, mellyel a románcok egyes nőalakjai megpróbálnak ellenállni előírt szerepjátékuknak és az ezzel együttjáró pozicionáltságuknak. Eltúlzott szerepjátékuk vagy éppenséggel eltorzított, tehát „nem természetes testük" ironizálja a nemi binaritást és a férfiasságnak a nőiességgel szemben megnyilvánuló normativitását, s ezzel a nemi tulajdonságokat mintegy hozzáférhetővé teszik a kritika számára. E fejezet elméleti hátterét Joan Riviere, Luce Irigaray, Judith Butler szolgáltatja, akik a nőiséget/női azonosságot mimikrik/szerepjátékok végeláthatatlan sorának tartják. Eszerint tehát a nőiség, a női identitás nem más, mint a nőiesség (feminitás) forgatókönyvének újra és újra való létrehozása, megjelenítése és lejátszása. Hozzátehetjük, hogy ily módon a nőiség (a nő mibenléte) igen távol esik a nietzschei gonoszkodó meghatározástól, miszerint a nő lényege a színlelés és a hazugság maga, mivel a nő mint az igazság megtévesztő álarca, tulajdonképpen a férfineműsített igazság és lényeg nőiesített meghamisítása és elfedése. A posztmodern női mimikrielmélet szerint azonban nincs mit (s főleg nem férfineműsített igazságot) elfedni, mert a női „maszk" valójában végeláthatatlan maszkok egymásba játszó sorozata. Crane – Irigaray és Butler nyomán – a női mimikrit stratégiai jelentőségűnek tartja abban, hogy a karikatúraszerűen eljátszott nőiesség/nőiség a feminitás megkonstruáltságára irányítja a figyelmet, hogy annak önkényes voltát felfedje. Ehhez hasonlót fedez fel a birtokos, a lovag és a Bath-i asszonyság meséjében is a női szereplőket elemezve.

A harmadik fejezet azt vizsgálja, hogy a társadalmi nem a románcban hogy kapcsolódik más hierarchizált társadalmi elrendeződésekhez és jelenségekhez. Megállapítja, hogy a világ nemi hierarchizálása annyira általános és megszokott volt a középkorban, hogy az a természetesség és a problémamentesség látszatát keltette, hiszen Arisztotelésztől kezdve az uralkodó elméleti hagyomány az eredeti társadalmi differenciáltságot eredeti nemi differenciáltságként is tételezte. Crane vizsgálata szerint a nemi másságot a románc más rendszerekre is átterjeszti és megjeleníti; ezek a nemesség (gentility), a rend (estate), az erkölcsi érték, a társadalmi felelősség és a társadalmilag elvárható teljesítmény s ezek különböző fokozatai. Crane szerint Chaucer különösképpen kiaknázza a társadalmi és a nemi hierarchia átfedéseit a narrátoroknak a mesékhez való viszonyításában.

A negyedik fejezet a románc mágikus aspektusaival foglalkozik, tehát a földöntúli, varázslatos jelenségekkel, amelyek tematikailag műfaji sajátosságai a románcnak. Crane következtetése a szövegelemzések kapcsán az, hogy a románcok férfihőseinek a mágikus, varázslatos világában való megmerülése vagy az azzal való konfrontációja férfias/emberi identitásuk valamilyen

módon való kiteljesítését és meghatározását eredményezi. Ezzel szemben viszont a női szereplők a mágikus, a varázslatos világában mindig csak a férfiakkal kapcsolatos vágyaikkal vannak jelen, tehát a mágia és a tikos tudományok távolról sem önmeghatározásukat és egyéni kiteljesedésüket szolgálja. A mágikus és a nők kapcsolata mindig a heteroszexuális intimitások jegyében jönnek létre, s a románcok ezeket az intimitásokat meglehetősen kétértelműnek, tehát öröm-, de ugyanakkor veszélyforrásként is jelenítik meg a férfi/ember számára, mintegy ezzel is definiálva a nőiség mibenlétének félig megmagyarázható, félig okkult, tehát kiszámíthatatlan és veszélyes jellegét.

Az ötödik és egyben utolsó fejezet középpontjában a nő és a kaland kapcsolata áll. A kaland tematikai fontossága a románcban e szempontból kétszeresen is nyilvánvaló: egyrészt a románcban a nő mint ismeretlen, de megszerzendő birtoktárgy kalandra serkenti a férfihőst, másrészt viszont, mint ahogy Emelye és Dorigen példája mutatja, a nő bizonyos fokig maga is lehet kalandokat formáló, azokban résztvevő szereplő. Ez annak ellenére is így áll Chaucer esetében, hogy a kaland lényegét tekintve elsősorban férfineműsített vállalkozást, tehát magányos, kockázatot kedvelő, egyéni teljesítményre törő férfihőst kíván. A kaland azonban nem jelenti a nőiség/nőiesség kizárását még a férfihős számára sem, hiszen a román értékvilágában a nőiesség bélyege azonnal rásüttetik arra a hősre, aki téved, megalkuszik vagy megtántorodik. A férfias kaland sajátsága ugyanis a viadalban elért győzelem, tehát földbirtok, vár meghódítása, csodás, földöntúli elemek legyőzése, melyek metonimikusan jelenítik meg a lovag diadallal végződő heteroszexuális kalandját, azaz hölgyének megszerzését. A női kalandok Crane szerint hasonlóképpen társadalmi nemiséggel átitatottak, tehát olyan tulajdonított értékeket jelenítenek meg, amelyek újraerősítik és stabilizálják a maszkulinitásra mint emberi normativitásra épülő bináris oppozíciókat.

A könyvet nem zárja összegzés vagy utószó, ami azért is sajnálatos, mert érdekes lett volna megtudni, miért tartja a posztmodern feminizmus eszköztárával dolgozó Susan Crane a chauceri románcot valójában maga is feminin műfajnak proteuszi változékonysága, alapvető definiálhatatlansága és határainak tünékenysége okán (203).

FEDERMAYER ÉVA

Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 1–2. Hrsg. Klaus Garber – Heinz Wismann. Unter Mitwirkung von Winfried Siebers. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1996. 1760.

Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition címmel 1989 novemberében nagyszabású konferenciának adott otthont a francia főváros. A Jacques Chirac által – még főpolgármesteri minőségben – megnyitott rangos eseményen szép számban vettek részt kutatók a „szakadozó" vasfüggöny mindkét oldaláról. A tíz munkacsoportban lezajlott konferencián elhangzott 71 előadás két vaskos kötetben látott napvilágot. A szerkesztők nem titkolt szándéka volt, hogy az előadások elhangzási sorrendben és munkacsoportok szerint kapjanak helyet a kötetekben.

A sort Klaus Garber plenáris ülésen elmondott *Sozietät und Geistes-Adel: Von Dante zum Jakobiner-Club* című előadása nyitja. A szerző az akadémiákat és a tudóstársaságokat a XIV–XIX. századi Európa politika- és kultúrtörténeti összefüggésében a szellemi élet formáiként kezeli, s azokat úgy tekinti, mint tudósok, írók, humanisták, filozófusok és művészek szabad társaságait, melyek az alkotó kapcsolatokat lehetővé tették, s a későbbiek során a szellemi élet központjaivá, valamint a humanista és demokratikus ideálok hordozóivá váltak. Az akadémiák méhében fogantak különféle elképzelések a polgári szabadságról és az emberi jogokról, de ott fejlődött ki az egyenlőség eszméje is, illetve mutatkoztak meg a feudalizmusellenesség jelei. A francia forradalom, mely tükrözte a felvilágosodás ideológiájának válságát, a németek körében komoly visszhangra lelt. A felvilágosult szerzők filozófiai, szociális és esztétikai nézeteinek kritikai újragondolása jutott kifejezésre a mainzi Jakobinus Klub tevékenységében.

A Garber tanulmányát követő első fejezet *(Vergewisserung der Tradition: Antike und Mittel-*

alter) az európai tudóstársaságok előtörténetével foglalkozik. L. Canfora és B. Kytzler az antik világ akadémiai gondolkodásmódját tárgyalják, melynek kezdetét szerintük a görögöknél Platón filozófiai iskolája, Arisztotelész és az alexandriai tudósok, folytatását pedig az ókori Rómában többek között Ciceró jelentették. L. Boehm tanulmányában *(Organisationsformen der Gelehrsamkeit im Mittelalter)* az iskola, az egyetem és az akadémia fogalmakat vizsgálja, melyek különböző korokban eltérő tartalommal telítődtek: az akadémia például az antik terminológiában filozófiai iskolával volt egyenlő, a középkorban ellenben az egyetemnek felelt meg. A szó mai jelentésében vett akadémia már a reneszánsz kor szülötte.

Az itáliai akadémiák történetéről nyújt áttekintést a második munkacsoport előadásait tartalmazó fejezet *(Ursprung der Akademiebewegung in Italien)*. Megtudhatjuk, hogy a XV. században az akadémiák – a firenzei Platón, a nápolyi Pontano, a római Pomponiana – felvirágzása, ahol megszületett a szabad, sokoldalúan képzett, univerzális ember eszméje, a legszorosabb kapcsolatban állt a reneszánsz virágkorának alapját jelentő polgári humanizmussal. A korai felvilágosodás korának itáliai tudós akadémiáit vizsgálja F. Waquet, különös figyelmet szentelve a XVIII. század első felének itáliai kultúrájára nagy hatást gyakorló *Arcadia* költőtársaságra. Az itáliai korai felvilágosodás ideológiája állította reflektorfénybe a *Respublica Literaria* gondolatát, melynek célja L. Muratori szerint nem más, mint Itália minden ismert írójának egyesítése volt.

A francia akadémiai tradíció fejlődési szakaszának fontos állomását jelentették a Valois-dinasztia utolsó tagjainak udvari akadémiái, melyek eredményei szinte elválaszthatatlanul összefonódtak a Ronsard és Du Bellay nevével fémjelzett *Pléiade* költőtársasággal. A francia akadémiák és társaságok felvirágzása a fejlett abszolutizmus korszakával esett egybe. Az abszolutizmus ideológiájának az irodalompolitikára gyakorolt hatását boncolgatja H. Stenzel. A francia munkacsoport tagjai közül többen is kutatják az akadémiai mozgalmak különböző aspektusait a felvilágosodás korában: az akadémiák és a fiziokraták közötti kapcsolatokat a XVIII. században (W. Asholt) vagy az akadémiák és az aufkläristák ezoterikus társaságainak viszonyát a hanyatló feudálabszolutista rendszer társadalmi konfliktusában (F. E. Schrader).

Az iberoromán munkacsoportnak a XVIII. század előtti spanyol akadémiákról (C. Bierbach), azok felvilágosodás kori történetéről (A. Risco), valamint a koraújkor portugál és brazil akadémiáiról (D. Breisemeister) írott tanulmányait követi *Der insulare Sonderweg* címmel az angliai fejlődésnek szentelt ötödik fejezet. Itt olvasható egyebek mellett az angliai tudós asszonyközösségeket 1660 és 1800 között bemutató tanulmány (I. Schabert), továbbá az angol levelező társaságoknak a korai romantikára gyakorolt ideológiai hatásáról tartott előadás (H. Meller).

A szemle a XVII. század Európájában mintaországaként számontartott Hollandiával folytatódik. Az S. Coster által 1617-ben Amszterdamban alapított rövidéletű *Nederduytsche Academie* és alapítójának a holland szellemi élet és a nemzeti nyelv fejlődése érdekében folytatott áldásos tevékenysége áll M. B. Smits-Veldt tanulmányának középpontjában. F. van Ingen figyelme már elsősorban az „arany évszázad" második felében magalakult, s a *Nederduytsche Academie* színházi hagyományait folytató *Nil Volentibus Arduum* felé fordul. A XVIII. század második felének holland irodalmi életére oly jellemző *Literary Sociability* szerepét mutatja be C. B. F. Singeling írása. W. W. Mijnhardt arra hívja fel a figyelmet, hogy a kultúrközösségek fontos szerepet játszottak a holland felvilágosodás, a nemzeti öntudat fejlődése, valamint az 1795–1798-as forradalom előkészítése során.

Az első kötetet a skandináv térség akadémiáiról képet festő egyetlen tanulmány, W. Friese munkája zárja.

Közép-Európa és Oroszország akadémiái és akadémiai mozgalmai állnak a második kötetet nyitó nyolcadik fejezet középpontjában. Örvendetes módon a szerzők között két magyar kutató neve is megtalálható. Egyikük, az azóta elhunyt Klaniczay Tibor *Die Akademiebewegung in Ungarn im Zeitalter der Renaissance*, míg Bitskey István *Das Collegium Germanicum Hungaricum in Rom zwischen Spät-Barock und Aufklärung* címmel adta közre tanulmányát.

K. Sauerland a lengyel tudóstársaságokat vizsgálta a XVIII. század végétől a XIX. század elejéig terjedő időszakban, F. Svelec pedig a dalmát akadémiák történetét dolgozta fel. Áttérve a

keleti szláv térségre, L. Sazonova az orosz akadémiák keletkezésével kapcsolatban megállapítja, hogy a XVII. század során az akadémia fogalma a keleti szlávoknál egyfajta képzési és kutatói központnak felelt meg. Az akadémiai eszmék terjesztésében kulcsszerepet játszott a XVII. század néhány híres udvari költője: S. Polozki, S. Medvedev és K. Istomin. Hasonlóan fontos volt M. W. Lomonoszov a XVIII. században. A. Michailow tanulmánya Lomonoszov szerepét méltatja a Szentpétervári Tudományos Akadémia megállapításában és annak tevékenységében, továbbá elemzi a tudós G. Miller történésszel folytatott vitáját. Ezt követően a Szentpétervári Tudományos Akadémia XVIII. századi orosz irodalomra gyakorolt hatását értékeli R. Lauer.

A legtöbb tanulmányt a *Die Akademiebewegung im alten deutschen Sprachraum* című fejezet tartalmazza. Bőséggel sorakoznak az adatok a német katolikus területek (Bajorország, Aachen) vagy a protestáns Pomeránia, de Svájc XVII. és XVIII. századi akadémiáiról és tudóstársaságairól is (J. Valentin, A. Kraus, H. Langer, E. Erne), úgyszintén a korabeli irodalmi társaságok tevékenységeiről (B. Becker-Cantarino), a breslaui *Fruchtbringende Gesellschaft*ról (M. Bircher) vagy a XIX. században tevékenykedő potsdami *Literaria* társaságról (K. Kiesant). Több szerző tárgyalja a Berlini Tudományos Akadémia történetét. Jól nyomon követhetjük, hogy a G. W. Leibniz által 1700-ban alapított tudóstársaságból hogyan fejlődött ki a *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften* és az milyen szerepet játszott a kései felvilágosodás korában (C. Grau, B. Bauer, H. D. Kittsteiner).

Végezetül a második kötet olyan tanulmányokkal zárul, melyek néhány fontosabb európai művészeti akadémia jelentőségét méltatják.

Az 1989-es konferencia és az annak anyagából készült két kötet tudományos jelentősége abban áll, hogy a bennük helyet kapó tanulmányok lehetővé teszik az európai akadémiáknak a történelmi fejlődés folyamatában s belső összefüggéseikben való részletes bemutatását, valamint az általuk kibocsátott, szinte felbecsülhetetlen szellemi értékek elemzését a reneszánsztól a francia forradalomig terjedő időszakban.

EREDICS PÉTER

Egri Péter: Modern Games with Renaissance Forms – From Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard. Budapest, Akadémiai Kiadó 1996.

Legújabb könyvében Egri Péter 'játékos' felfedezőútra invitálja az olvasót. Érzékletes nyelven megízlelteti vele a reneszánsz néhány nagy csodáját (Leonardo, Shakespeare alkotásait), majd magyarázatai, gondos felépítésű értelmezései kíséretében elkalauzolja a jelenkor merész művekkel teli galériájába. E verbális múzeum labirintusában Egri Péter Ariadne-fonala, vezetője a komparatista kíváncsiság, hogy nyomról nyomra felfedezze, hogyan viszonyul a modern a reneszánsz alkotásokhoz, miként értelmezi, emészti meg őket.

Lelki szemeinket az igen alapos műleírásokon legeltethetjük, ám kitűnő mivoltuk, szellemes stílusuk ellenére, vagy talán éppen ez okból, fájón hiányzik a könyvből az illusztráció; hiszen ez nem tenné feleslegessé a leírásokat, ellenkezőleg, szabad folyást, teret engedne a felébresztett gondolatoknak.

E képzeletbeli kiállításon a reneszánsz teremből – kihagyván a közbülsőket – hirtelen átlépünk a 'modern' táblácskával ellátott terembe. Akár a múzeumokban, e kötetben is eligazító jellegűek az egyébként gyakran előforduló korszakjelölő feliratok; a szerző az olvasó figyelmét nem meghatározásukra, inkább a művekre fókuszálja. Ennek oka Egri Péter módszerében és szemléletében keresendő, s már az első három fejezet címe is híven tükrözi ezt: *Renaissance and Dadaism, Renaissance and Surrealism, Renaissance and Pop Art.* Jóllehet, ezekben az esszékben Duchamp, Dali, Rauschenberg és Warhol Leonardo-művekre adott egyedi válaszát taglalja, Egri Péter számára mindig különösen fontos marad az általánosítás: az alkotók és műveik korszakba, irányzatba, értékrend(szer)be való besorolása és ezen értékrendek paradigmaváltásának nyomon követése.

E három rövidebb írás a könyv első, *Playing Games with Renaissance Art* című részét képezi, ezt a komparatista vizsgálódás másik területe, a *Playing Games with Renaissance Literature* követi. Ez a rész a Gogol-, Dürrenmatt-, Beckett- és Stoppard-féle modern reakciókat boncolja szövegközelből.

E második rész először is a modern szemléletet helyezi el a reneszánszhoz képest. A nézőpont-

pont megfordítása a kiindulása annak, hogy a jól ismertet ma re- esetleg dekonstruáljuk, másképp lássuk. Az első, *Reversing the Viewpoint* című fejezet ezt a Hamleten és inverzén, Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* című darabján mutatja be, és e tekintetben párhuzamot lát Duchamp, Dali, Rauschenberg, Warhol, valamint Stoppard merészségei között.

A nézőpont megfordítása indukálja a *Patterning Personality* fejezet témáját: már nem hősünk szemszögéből, hanem sok apró figura törött szemüvegén keresztül látjuk az immár nem tragikus, hanem tragikomikus eseményeket. Ros és Guil ikerfiguráinak előképei például Dürrenmatt *Öreg hölgyének* férjei (Toby, Roby) és eunuchjai (Koby és Loby), Beckett véglényei, Didi és Gogo vagy a Gogol *Revizor*a előtt hajlongó Dobcsinszkij és Bobcsinszkij. A szereplőkettőzés, e visszhang-módszer okán a könyv elején, Warholnál *(Sixty Last Suppers)* felmerült gondolat a jelentés és a szerializálás viszonyáról itt varródik el.

Az *Ironizing Soliloquy* fejezet a nézőpont meg- és kifordítás nyelvi aspektusaival foglalkozik a 'Szó, szó, szó' jegyében, a Hamlet-monológok, valamint Ros és Guil-féle elmélkedések és a *Dogg's Hamlet* összevetésével.

A meglehetősen szerteágazó képzőművészeti, irodalmi szálak invenciózus összecsomózásáé az utolsó két fejezet. A nyomok a legkülönfélébb (de gyakorta shakespeare-i) csírájú travesztiákhoz vezetnek. Az oldás és a kötés szintézise a *Reversing the Reversal* című utolsó fejezetben jön létre, ahol már a megfordítás megfordításával, e térbeli képtelenség gyakorlati, színpadi megvalósításához jutunk (Stoppard: *Cahoot's Macbeth, Squaring the Circle*).

E modern felelgetős játék a könyvben itt véget ér, ám gondolati továbbjátszásra ösztönöz.

REUSS GABRIELLA

Relationes Missionariarum de Hungaria et Transilvania (1627–1770). Ed. István György Tóth. Budapest, MTA Történettudományi Intézet 1994. 457. /Bibliotheca Academiae Hungariae in Roma. Fontes 1./

Az 1895-ben Fraknói Vilmos által alapított Római Magyar Történeti Intézet, majd az ebből kifejlődő, 1927-ben létesített Római Magyar Akadémia egyik legfontosabb tevékenysége az örök város könyvtáraiban, levéltáraiban folytatott forráskutatások eredményeinek kiadása volt. A Római Magyar Akadémia 1936 és 1942 között megjelentetett évkönyvei *(Annuario)* és az 1947-ben Kardos Tibor által egy évfolyamban megjelent *Janus Pannonius* folyóirat is gazdagon tartalmazta az Akadémián élő ösztöndíjas kutatók tanulmányait, forráskiadásait. Ezt a gyakorlatot kívánta feléleszteni a Római Magyar Akadémia új vezetése a 90-es évek elején, amikor *Annuario* néven megjelentette a római Croce- és Gentile-konferenciák aktáit, ám az első igazi „akadémiai" kiadvány 1994-ben, Budapesten jelent meg az MTA Történettudományi Intézet gondozásában; Tóth István György forráskiadása a Hitterjesztési Szent Kongregáció Archívumában található 1627–1770 közötti magyarországi és erdélyi missziósjelentéseket tartalmazó kötete. A szerző a kötet anyagát római ösztöndíjas tanulmányai során gyűjtötte össze és dolgozta fel. A Budapesten megjelent könyv olaszországi terjesztését a Római Magyar Akadémia vállalta magára. Ezért is szerepel címlapján a közös kiadás ténye, és csak reménykedhetünk abban, hogy a Fontes-sorozatnak nem ez lesz az első és utolsó darabja.

A kötet a hitterjesztés Szent Kongregációja (régi nevén Propaganda Fide) levéltárában található Magyarországra és Erdélyre vonatkozó jelentések közül 40 missziós jelentést közöl, amelyek a Kongregáció megalapítása (1622.) és a Rákóczi-szabadságharc közötti magyarországi állapotokról adnak forrásértékű tájékoztatást, az Erdélyben és a hódoltsági területeken élő katolikusokról számszerű adatokat. A negyven jelentés közül 30 kiadatlan, és a már korábban kiadottak is olyan külföldi kiadványokban jelentek meg, melyek nehezen hozzáférhetők, és mint a kötetben közölt regesták mutatják, nem egyszer téves helymegjelöléseket és számadatokat is tartalmaznak.

A kötetben közölt missziós jelentések fontosságát az is alátámasztja, hogy szerzőik képzett, nagy áttekintésű emberek voltak, köztük hat püspököt, az egyházi hierarchiában fontos tisztséget betöltő személyeket említhetünk. A szerző előszavában jelzi, hogy nem közölte az összes jelentést – ellentétben Lukács László és az újonnan alakult szegedi kutatócsoportja jezsuita forráskiadványaival –, hanem csak azokat, amelyek nem a szerzetesek közti viszályokról, hanem a

konkrét magyarországi állapotokról adnak tájékoztatást. Így a kötet igen fontos a magyar kultúrtörténet számára, mert egyszerre közöl még nem ismert adatokat a hódoltsági területeken és az Erdélyben élő katolikusok életéről, illetve azt is mutatja, hogy milyen jelentések alapján alakult ki Róma vélekedése a magyarországi állapotokról. Itt azért hozzá kell tennünk, hogy a missziós jelentéseken túl is bőven kaphattak információt a Rómában és más olasz városok kollégiumaiban élő nagyszámú magyar egyházi értelmiségektől, melyre jó példát ad a Bolognai Magyar–Horvát Kollégium 1988-ban Bolognában megjelentetett latin évkönyve az 1553–1767 közötti időszakból (Annali del Collegio Ungaro–Illirico di Bologna. a cura di *M. A. Accorsi – G. P. Brizzi.* Bologna, CLUEB 1988.).

A magyarországi és az erdélyi missziós jelentéseket a forráskiadás szerzőjének igen alapos bevezető tanulmánya előzi meg. Az egyes missziós jelentések szövegközlése előtt magyar és német nyelvű összefoglaló tájékoztat a missziós jelentés tartalmáról, megjelölve a jelentés levéltári azonosító számát és esetleges korábbi közlésének bibliográfiai adatait, míg az olasz, illetve latin jelentéseket alapos regesta kíséri, különös tekintettel a személy- és a helynevek pontos átírására és magyarázatára. Az újra közölt dokumentumok esetében megadja a korábbi, az övétől eltérő olvasatokat. A 40 missziós jelentéshez függelékben közli a Hitterjesztési Szent Kongregáció kérdőpontjait, amelyek alapján a missziós jelentéseket kérték a misszióra küldöttektől. A kötetet részletes bibliográfia, név- és tárgymutató index követi, majd háromnyelvű (német, olasz és magyar tartalomjegyzék) – mellyel kapcsolatban jogosan merül fel a kérdés, hogy az egyes missziós jelentések tartalmi kivonatánál miért csak német fordítás szerepel, és miért nincs olasz kivonat, hiszen az olasz szövegek olvasata sem könnyű – ha nem is teljes, de a németnél rövidebb bevezetések készülhettek volna egy olaszországi terjesztésre szánt kötet esetében.

A bevezető tanulmány (ennek is jó lett volna német és olasz fordítását mellékelni) részletesen tájékoztat a Hitterjesztési Szent Kongregáció létrehozásáról és működéséről, valamint arról, hogy miért számíthatott missziós területnek a protestantizmus elterjedése és a török hódoltság idején Magyarország és Erdély, kik voltak a misszionáriusok (magyarok mellett olaszok és boszniai dalmátok), miért vállalkoztak erre a feladata, és a magyar nyelv ismeretének hiányában miként tudtak eleget tenni a feladatnak. Tóth István György meggyőzően bizonyítja – korábbi kutatásai eredményeivel összhangban – hogy a latin nyelv használata nem csak a nemesekre volt jellemző, hanem a többnemzetiségű peremvidékeken a XVII. század során a kommunikáció, így a homéliák és a gyóntatás nyelve is lehetett.

A bevezető tanulmány külön foglalkozik a bosnyák ferences rendtartományból Bethlen Gábor halálát követően Erdélybe érkező misszionáriusok tevékenységével, az ott élő magyar ferencesekkel való konfliktusaival. A török hódoltsági területek esetében a fő ellentétet a missziós püspökök és a hódoltsági területektől távol élő magyar püspökök szembenállása jelentette. A szerző bizonyítja, hogy Róma számára a hódoltsági területek immár nem számítottak Magyarország részének, ezzel szemben a magyar egyház álláspontja szerint a hódoltsági területek Magyarország és a magyar egyházmegyei szervezet szerves részét alkották, melyet ideiglenesen a török szállt meg, de ez az országrész, amint felszabadul a török megszállástól, ismét visszatér az anyaországhoz és a magyarországi anyaegyházhoz. Végül a történelem a magyar püspököknek adott igazat ebben a vitában (legalábbis 1918-ig).

Tóth István György történészként a missziós jelentéseket korabeli „népszámlás"-ként értékeli, hiszen több jelentés számszerű adatokat közöl az erdélyi katolikusok létszámáról, a magyarországi plébániákról, a hódoltsági magyarok életviszonyairól, létszámáról. Ezek közül is kiemeli Vanoviczi János pálos missziósfőnök, a rend későbbi római képviselőjének jelentését, amelyben a szerző részletesen beszámol a magyarországi kolostorokról és a bennük élő szerzetesek számáról. Hasonlóképp alapvető fontosságúak Matteo Benlich belgrádi püspök „népszámlálással felérő, pontos létszámokat közlő" jelentései a hódoltsági területekről, melyek közül azonban nem egyet már korábban is megjelentettek, utoljára 1984-ben Borsa Iván az 1651–1658 közötti látogatás jegyzőkönyvét. Természetesen az adatok nem egyszer túlzottak, de így is komoly kiindulási alapot szolgáltatnak minden XVII. századdal foglalkozó kultúrtörténeti kutatás számára.

Az értékes forráskiadvány szerves folytatását képezi annak a kutatómunkának, melyet Tóth István György Benda Kálmánnal kezdett el a *Moldvai csángó és magyar okmánytár* két értékes kötetének kiadásával (ennek bevezetőjét fordításban közölte az egyik legfontosabb olasz történeti szemle is), és a szerző hálával említi meg mesterét és atyai barátját, aki erre a kutatómunkára biztatta.

Tóth István György missziós jelentéseket tartalmazó forráskiadása és a Lukács László irányította szegedi kutatócsoport 1993-ban megjelentetett jezsuita okmánytár kötete egyaránt kijelölik a további kutatómunka irányait és bizonyítják a forráskiadások szükségességét. Ám ehhez arra is szükség lenne, hogy a magyar történelemre vonatkozó legfontosabb levéltárak és könyvtárak mellett alapított Magyar Akadémiákban, Collegium Hungaricumokban, Rómában, Bécsben, Berlinben és Párizsban a levéltárosok, a történészek, az irodalmárok újból az ottani akadémiák igazi tagjai, ott élő munkatársai legyenek.

SÁRKÖZY PÉTER

Gabrielle Bersier: Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der „Wahlverwandtschaften". Tübingen, Niemeyer 1997. 217. /Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 90./

Azt a tényt, hogy Goethe *Vonzások és választások* című regényében nem követte a klasszicista kompozíció normáit, már kortársai, pl. Christoph Martin Wieland is diagnosztizálták. A kortársak és az utókor számára azonban nem csak ez a tény jelentett nehézséget. Maga a szerző egy levelében vallomásszerű útmutatást adott könyvéhez. („Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dieß offenbare Geheimnis zur Freude gereichen." – Goethe Zelternek, 1809. június 22.) Nem utolsósorban ezeknek a soroknak is köszönhető, hogy a kutatás a regényt mint a rejtvényszerűség goethei prototípusát tartja számon. Gabrielle Bersier könyve nem a német germanisztikai értelmezési tradícióját követi, hanem olasz kutatók (Luciano Zagari, Mauro Ponzi, Paolo Chiarini) megállapításaiból kiindulva dolgozza ki a regény új olvasatát. Szempontjait a modern és a posztmodern irodalomtudomány egyik központi kategóriájának, a paródiának a történeti megközelítése során alakítja ki. Könyve első fejezetében megvizsgálja, hogyan gondolkoztak erről a fogalomról a német irodalom két szomszéd várában, Weimarban és Jénában. A klasszicista poetikák mostohán kezelt, az irodalmi trivialitás szintjeként megjelenített műfaját a jénai romantika mint a transzcendentális irónia komplementer fogalmát, mint új értéket létrehozó eljárást rehabilitálta. (Friedrich Schlegel: *Töredékek a paródiáról, Don Quixote-recenzió. Lyceum-töredék, Athenäum-töredékek* stb.). Ez a szemlélet a szövegek egymásra vonatkozását produktív viszonyként fogja fel, melynek keretében kritika és önreflexió együttes megvalósítására nyílik lehetőség. Goethe keveset foglalkozott a paródia fogalmával, ide vonatkozó elszórt megjegyzéseit (levelezés, *Zum Kyklops des Euripides, Dichtung und Wahrheit*) nem is kezeli Gabrielle Bersier átfogó elméleti koncepció alapvetéseként, viszont megállapítja (ezzel mintegy felvázolva saját elemzésének egyik kiindulópontját), hogy a *Vonzások és választások* írásmódja Schlegel egy évtizeddel előbb keletkezett paródiaértelmezésének tanulságait tökéletes poetológiai tudatossággal valósítja meg. A tanulmány szerzőnője gondos szövegvizsgálattal támasztja alá azt a hipotézist, miszerint a regény szövege folyamatos párbeszédben áll az 1808-ban katolizált Friedrich Schlegel írásaival. Gabrielle Bersier tehát nem egyszerűen egy újabb értelmezési lehetőségre világít rá, hanem ennek az értelmezésnek a kimunkálása során a német irodalom történetének egy érdekes szituációját jeleníti meg: a szellemi pálfordulás utáni Friedrich Schlegelt Goethe úgy szembesíti ifjúkori önarcképével, hogy a schlegeli parodizáló eljárást alkalmazva a nyelvi játékok különböző formáival (betű-, szó-, név-, motívum- és stíluspародia) utal Schlegel későbbi, e pálfordulás előjeleit, illetve lenyomatát viselő írásaira. (*Gemäldebeschreibungen, Über die Sprache und Weisheit der Indier*, recenziók a *Heidelbergischer Jahrbücher*ben). A szövegvizsgálat a nevek rejtvényének felfejtésével indul, ugyanis a tanulmányíró megállapítása szerint a legerőteljesebben éppen a regény onomasztikája hordozza az elbeszélő ironikus szemléletét, parodizáló szándékát. A szakirodalom érthető módon szentelt mindig is figyelmet a regénykezdetnek: a regény első szavaként olvasható, majd hangsúlyosan megismételt „Eduard" egy sereg szentimentális (empfindsam) és romantikus

regény Eduardját hívja be a képbe, akiknek szellemi ősatyjuk Rousseau Milord Edouard Bomstonja az *Új Heloïse*-ből. A korai romantika körében mintegy metanyelvi képletté vált név az életidegen, idejétmúlt erkölcsi nézetek sztereotipikus jelzéseként működött. Miért éppen a regény libertin figuráját staffírozta ki Goethe az erénycsősz köntösével? A névadás paradoxiájából kiindulva Gabrielle Bersier elvezeti olvasóját annak a rejtjelezett párviadalnak a szövegszínhelyeire, melyet a konverziót rosszalló kritikával fogadó Goethe vívott a klasszicizmust és a korai romantikát egyaránt megtagadó Schlegellel. A vizsgálat a nevek rejtvénye után az Ottilia és az őrnagy vonásait viselő gyermek motívumának megfejtéséhez keresi a nyelvi kulcsot, majd az Ottilia-figura és a szerző kapcsolatát, Ottilia apotheózisának képeit, végül pedig Rousseau *Új Heloïse*ának a regénybe ágyazott paródiáját világítja át a sorok között felsejlő Schlegel-, illetve Rousseau-szövegeknek az olvasó látómezejébe emelésével. Gabrielle Bersier könyvének érdeme az itt vázlatosan érzékeltetett koncepció alapos, elemző kifejtésén túl a paródiakutatás fő vonalainak, eredményeinek összegző bemutatása. A paródia fajtáit, funkcióit, az elméleti megközelítéseket sorravevő elemzés rámutat arra a szerepre, melyet ez az írásmód és a vele kapcsolatos reflexió mint az irodalmi változás hajtóereje a klasszicizmus/romantika határmesgyéjén majd az orosz formalistáknál betöltött. A posztmodern teória e fontos kategóriáját a német germanisztika viszonylag késve állította vizsgálódásai centrumába. Az első ilyen irányú tájékozódás a líra vonalán indult, a tanulmány szerzőnője szerint azonban máig sem mutatható ki valódi áttörés ezen a téren.

KISÉRY PÁLNÉ

Gustave Flaubert: Le Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic. Texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot. Paris, Librairie Générale Française 1997. 250. /Classiques de poche./

Flaubert közhelyszótárát többnyire csak hírből ismeri a magyar olvasó. A francia kiadók általában a *Bouvard és Pécuchet*-vel együtt közlik mint a különös, befejezetlenül maradt regény második részét. A szótár címszavait hiába keressük a magyar nyelvű *Bouvard és Pécuchet*-kiadásokban; sem Benedek Marcell, sem Tóth Árpád fordítása nem tartalmazza a szöveget. Az a néhány részlet olvasható csupán magyarul, amelyet Maupassant idéz 1884-es Flaubert-tanulmányában: az írás 1935-ben önálló kötet formájában jelent meg a Kultúra kiadónál, Tóth Árpád fordításában. Az elfogadható magyar kiadás hiányát részben indokolja, hogy a közhelyszótár az író életében kiadatlanul maradt szövegekhez hasonlóan csak az elmúlt évtizedekben került a kritika érdeklődésének középpontjába, és a többkevesebb rendszerességgel újranyomott magyar fordítások egyáltalán nem követik a Flaubert-filológia fejlődését. Kétségtelen, hogy az utóbbi években megjelentetett művek (főként a fiatalkori írások) egy része nem számíthat a magyar átlagolvasó érdeklődésére, hiszen ezek a szövegek esztétikai szempontból messze elmaradnak az író érett korszakának alkotásaitól. A magyarországi Flaubert-recepciónak azonban mindenképpen vannak nagy adósságai: az író levelezéséből Gyergyai Albert és Rónay György válogatása óta (Gondolat 1968.) semmi nem jelent meg, a korábbi fordítások pedig ma már többnyire olvashatatlanok. Flaubert levelezése, akárcsak a közhelyszótár, nemcsak becses irodalmi dokumentum, hanem lebilincselő olvasmány is – ami a filológusok számára talán nem mindig elsődleges szempont, de a kiadóknak azért eszébe juthatna.

A közhelyszótár megjelentetése több szempontból is nehéz feladat. Mindenekelőtt azért, mert nincs véglegesen tekinthető kézirat, s a kiadó óhatatlanul önkényes döntések meghozatalára kényszerül. A szótár terve az 1850-es években bukkan fel először Flaubert levelezésének lapjain, de pontos körvonalait csak közel húszéves szünet után, az 1870-es években nyeri el. Az író ekkor úgy dönt, hogy az évtizedek alatt felhalmozott cédulákat, amelyekből a felülmúlhatatlan emberi ostobaság emlékművét kívánta megalkotni, beépíti készülő enciklopédikus regényébe, a *Bouvard és Pécuchet*-be. Egy 1879 áprilisában kelt levél szerint Flaubert a nevelésnek szentelt X. fejezet után egy olyan részt tervez, amely kizárólag idézetekből állna, ezután következne majd a XII. fejezet mint konklúzió. A minden bizonnyal eleve befejezhetetlen

regény írása 1880. május 8-án, Flaubert halálával megszakad. Az első kötet végén, amely a magyar kiadásokban némileg megtévesztő módon *a* kötet végét jelenti, a két egykori írnok újra másolni kezd... Az úgynevezett »Második kötet« (Second volume) nyersanyagát alkotó közhelyszótár végső tisztázata nem készülhetett el. Flauber halála után a *Bouvard és Pécuchet* doszszéjában három kézirat maradt: egy munkapéldány, Flaubert saját kézírásával, amelyet a Flaubert-filológia »a« kéziratnak nevez, valamint két piszkozat (a »b« és a »c« kézirat), amelyek többnyire nem Flaubert, hanem az író barátja és segítőtársa, Edmond Laporte kézírásával készültek. Az »a«, »b« és »c« elnevezés Lea Caminititől származik, aki 1966-ban betűhív kiadásban megjelentette mindhárom kéziratot. Marie-Thérèse Jacquet 1990-ben csak az »a« szövegváltozatot adja ki, de az eredeti kéziratot némileg megcsonkítva az áthúzott címszavakat nem szerepelteti a kötetben. Anne Herschberg Pierrot kritikai kiadása ugyanezt a változatot dolgozza fel, de úgy, hogy igyekszik a lehető legpontosabban megőrizni az eredeti kézirat sajátosságait: a nyomtatott szövegek a kihúzások, a javítások, a betoldások jelzésével a szótár születésének folyamatát érzékelteti. A Livre de poche-sorozatban megjelent kis kötet a *Catalogue de idées chic* (a divatos gondolatok vagy inkább társalgási témák jegyzéke) című listát is tartalmazza. Ez a közhelyszótárnál lényegesen rövidebb szöveg egyetlen egy lapot foglal el (Ms g 227, f° 59), amely az »a« kézirat jellegzetességeit mutatja.

A közhelyszótár kiadásának második fontos kérdése, mennyi lábjegyzetet bír el ez a vitathatatlanul korhoz kötött szöveg. A szócikkek egy része kortalan, akár az emberi ostobaság, jó néhány olyan címszó is akad azonban, amely külön magyarázat nélkül semmit sem mond a mai olvasó számára. Nem könnyű persze eldönteni, mi a rosszabb, ha egy-egy poén felett elsiklik az olvasó, vagy ha a szellemesnek ítélt fordulatokat külön magyarázattal látják el, s a filológia olykor meglehetősen száraz tényeivel próbálják meg érthetővé tenni. Anne Herschberg Pierrot kötete szerencsésen bizonyítja, hogy a tudományos felkészültség és az egészséges humorérzék nem feltétlenül zárják ki egymást. A jegyzetek a kötet végén, függelék formájában szerepelnek – a rendkívül értékes jegyzetanyag így nem veszi el az olvasótól az önfeledt felfedezés örömét, ám eközben a kritikai kiadás szigorú elvárásainak eleget téve világítja meg a sok esetben rosszul vagy egyáltalán nem érthető utalásokat, neveket, eseményeket, anekdotákat. A közhelyszótárat lapozgatva nemcsak a XIX. század jellegzetes beszédtémáiról, erkölcsi normáiról, szokásairól, előítéleteiről, divatirányzatairól, népi bölcsességeiről kapunk sokszínű képet. Az azonosíthatatlan beszélő szájából elhangzó mondatok közé időnként becsúszik egy-egy félreérthetetlenül önéletrajzi utalás, s gyakran előfordul, hogy az olvasó valamely ismert Flaubert-mű soraira bukkan. Nem véletlenül, hiszen az író »modern« környezetben játszódó regényeiben (mint a *Bovaryné*, az 1845-ös és 1869-es *Érzelmek iskolája* vagy a *Bouvard és Pécuchet*) valósággal hemzsegnek a nyelvi klisék, a közhelyek. A szótárban – az idő okozta távolság és a tagadhatatlan kulturális különbségek ellenére – sok az ismerősen csengő mondat: a sorok között olykor a halhatatlan Homais szóvirágaira, olykor Flaubert-levelek részleteire, s olykor-olykor – bármilyen fájó – saját ostobaságainkra ismerünk.

LŐRINSZKY ILDIKÓ

Moritz Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorisches Essay zur österreichischen Identität. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag 1977. 328.

Napjainkban – és nemcsak nálunk – a könyvkiadók tudják, hogy a visszaemlékezések, az emlékiratok, sőt még a tudományos történeti munkák is mennyire alkalmasak arra, hogy a polgárokat becsalogassák a könyvkereskedők. A múlttal foglalkozó munkák tömege láttán felvetődik a kérdés: mi magyarázza ezt az igényt? Mi lehet az oka a múlt iránti érdeklődés burjánzásának? Bizonyára szerepet játszik ebben napjaink elbizonytalanodott, helyét nem lelő polgárának útkeresése, aki a múlttól is eligazítást vár, fogódzót, amelyet olykor-olykor meg is kap.

Ez alkalommal olyan mű megjelenését üdvözölhetjük, amelynek szerzőjét, a kitűnő kutatót, a nagynevű történész-professzort az vezette munkája megírásában, mint bevezetőjében írja, hogy egy mind ez ideig elhanyagolt területet próbáljon bevilágítani annak reményében, hogy az újszerű kutatási téma szokatlan módszerű feldolgozásá-

val közelíthet a századfordulóhoz. Abban bízott, hogy a mindennapok tapasztalatainak, kulturális megnyilatkozásainak valóságos tartalmát felderítve közelebb juthat a korszak mentalitásának és önmeghatározásának megértéséhez. Vizsgálódásaihoz a szerző azt a szórakozási formát választotta, amely alkalmasnak bizonyult a XIX. század vége, illetve a századforduló sajátos, szociológiai szempontból is ígéretes társadalmi rétegeinek, a városi lakosságnak tudatvilágára, gondolkodásmódjára jellemző vonások visszaadására. Választása szerencsés volt, mert az operett egy nagy európai régió sajátos, igen népszerű, sőt máig élő (?) műfaja, s mint letűnt korok kulturális emlékeinek, életérzésének tárháza és öröksége ma is kedvelt. A zenei kifejezésformák mellett tartalmukban is olyan kulturális összefüggések jelennek meg, amelyeknek elemzése nemcsak a vizsgált korszak megismerését, hanem napjaink önmeghatározási tendenciáit, kísérleteit is támogathatják.

Az operett, ez a valójában „banális" művészi forma jogosan tekinthető szinte történelmi forrásnak, mert az időben még nem volt divatban a rendező önmegvalósítását szolgáló „rendezői színház", és az előadások a zeneszerző és a szövegíró, netán egy-egy nagy színészegyéniség elképzeléseit fejezték ki, alkalmazkodva közönségük elvárásaihoz, elfogadva ellenőrzésüket.

Csáky tisztában volt azzal, hogy ez alkalommal csak töredékesen végezheti el a bécsi operett vizsgálatát, és mégis elszánta rá magát, mert tudta, hogy a műfaj elsődleges szerepe, azaz mulattatás mellett számos, a közép-európai, illetve az osztrák kultúra, történelem szempontjából fontos kérdésekre is választ adhat.

A szerző kilenc fejezetben tárgyalja a témát, olyan alfejezetekre bontva, amelyek a kilenc fő témának újabb és újabb aspektusait mutatják be: „Bécsi operett – az értékvákuum jele?, Operett és polgári társadalom, Az operett – a társadalom és a politika tükre, Bécsi operett és irónia?, Bécsi operett és a Modernek, A közép-európai régió heterogenitása, Pluralitás – kultúra – történelem, Pluralitás és a Bécsi Modernek „operettműhelye", Az operett instrumentalizálódása". A fejezetcímek tükrözik a felvetett témák gazdagságát. Csáky módszerének illusztrálására „Az operett – a társadalom és a politika tükre" című fejezet témáinak bemutatását választottuk.

Az operettnek mint a társadalmat és a politikát visszaadó tükörnek a vizsgálata felveti a műfaj keletkezésének kérdését, az állami cenzúra szerepét a bécsi operett ábrázolási módjának és nyelvének kialakulásában, a „haza" és a „nemzetiség" kérdését, így a XIX. század elején kialakuló, az osztrák „Gesamtstaat" érdekeit szolgáló Hormayr-féle „összbirodalmi hazaszeretet" és a Monarchia nem osztrák népei hazaszeretetének konfliktusát. A témakör, valamint az osztrák és a magyar kapcsolat sokágúsága és a szerzőnek gazdag, már-már a teljességre törekvő kérdésfelvetései a *Cigánybáró* elemzésében jelennek meg illusztrációs példaként. Az osztrák „Vormärz" írók magyar szimpátiájának bemutatása éppúgy helyet kap, mint a kornak az egzotikus „Ungarland" iránti romantikus lelkesedése, majd az 1848 utáni mindkét népet megrázó trauma irodalmi-zenei feldolgozási kísérlete. A két népben élő és eltérő képet a Jókai-novella és az Ignaz Schnitzler-féle libretto összevetésével jellemzi, a mindvégig megmaradó különbségek okait, a valóságból való menekülés kísérleteit magyarázza, és elvégzi a meghamisított cigánykép kritikáját. Ez a fejezet talán hozzánk áll legközelebb, amely mind irodalmi anyagánál, mind bőséges magyar vonatkozásainál fogva mutatja a szerzőnek az anyagban való rendkívüli jártasságát, és érzékeli a műfajnak azt a sajátos vonását is, amellyel az „domesztikálta", sőt némileg levezette a kor emberének a társadalmi, a politikai helyzettel való elégedetlenségét, sőt indulatait. A műfajnak ez a vonása tette lehetővé, például az 1956 utáni években az akkor parádésan felújított és „megfelelően" színre vitt *Csárdáskirálynő* hallatlan sikerét, amelyben együtt volt a régi világ iránti édes nosztalgia, a felnagyított múltkritika és az álomvilágba való menekülés idillje is.

Ugyancsak rendkívül gazdag történeti hátterű az a fejezet, amely a Monarchia népeinek sokszínűségével, az abból fakadó nehézségekkel (az egyes népek koherenciájának ellentmondásossága, a közigazgatás egysége és a nyelvi sokszínűség csapdái, nyelvi és nemzeti hovatartozás, pluralitás és politikai lojalitás, illetve nemzeti eszme, valamint a Monarchia népeinek egymástól eltérő életmódja, a kulturális sokszínűség és azonosság stb.) foglalkozik, amelyek az „összbirodalom" számára végzetes következményekkel jártak. Ez a fejezet tekinti át az 1918 után szétesett Monarchiát, Ausztria „utódállammá" történt deg-

radálódását, az ezzel járó bizonytalanságot, útkeresést, önmeghatározási kísérleteket, az identitástudat válságait, mindazt, ami a végzetes 1938-as tragédiához juttatta az országot. Az 1918-tól kezdve húsz éven át szőnyeg alá söpört, ún. kényes kérdések feldolgozása vezethetett és vezethet el ahhoz a kialakuló egyensúlyhoz, amely biztosítja a mai Ausztria ígéretes fejlődését.

A rövid zárófejezet a műfaj utóéletét mutatja be 1918 után, amelynek kiürülését, sőt szomorúságát a szerző egy 1921-ből származó Kosztolányi-idézettel jellemzi. Ez már a szomorú „antioperett" kora. A társadalmi, az etnikai-kulturális ellentétek feloldásának illúziója szertefoszlott, s ezt az operett is tudatosította, miként azt Lehár Ferenc 1929-es *A mosoly országa* című darabja példázza. A környezet a régi, de elmaradt a happy end.

A kötet erénye, hogy tárgyát mindvégig a kor komplexitásában vizsgálja. Tartózkodik attól, hogy egyetlen motívumot jelöljön meg a jelenségek okaként; mindvégig utal a nagy egészre, a bonyolult összefüggésekre. A korban és a kérdéskörben való kitűnő eligazodást biztosítja, hogy a szerző otthonosan mozog mind a magyar történelemben, mind irodalmunkban, ami nemcsak a mélyebb összefüggések megértését segíti, hanem lehetőséget nyújt gazdagabb illusztrációs anyag felvonultatására. A kutató munkáját támogatta, hogy amikor azok a kérdések kerültek terítékre, amelyeket Csáky korábban feldolgozott (a Monarchia népeinek pluralitása, a nemzetfogalom stb.), most új megvilágításban, más összefüggésbe ágyazva, a korábbi eredmények is tágasabb dimenziót nyertek.

Az imponáló tudásanyag, a logikus építkezés, a zenei tájékozottság, a gondolat- és ötletgazdagságot felvonultató monográfia az olvasót olyan kaleidoszkópra emlékezteti, amelyet a benne lévő gazdag anyag alkalmassá tesz arra, hogy a nézőpont-változtatásával ugyanannak a kornak más és más vetületét mutassa be. Így jelenik meg a századforduló kettős Monarchiája népeinek sokszínűségével, színes, optimista, ám illúziókra épülő világával, egyetlen, de jól irányzott téma és vizsgálódási módszer segítségével. A századforduló világa még csillogó, de már ott sötétlenek az árnyak, amelyek 1918-ra széttörték ezt a napjainkra már-már megszépült operettvilágot. A szerzőtől idáig szokatlan témában való kalandozás ugyanolyan kiváló eredményeket hozott, mint a korábbi „komoly" művek.

T. ERDÉLYI ILONA

Krešimir Nemec: Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća. Zagreb, Znanje 1995. 290.

Régen várt munkával jelentkezett a zágrábi egyetem kroatistája, Krešimir Nemec. Regénytörténeti monográfiája a horvát szépprózа fejlődéséről ad imponáló áttekintést a kezdetektől a XIX. század végéig, pontosabban a századfordulóig. Munkája nem előzmények nélküli, korábban számos dolgozat, sőt monográfia is készült az egyes korszakok horvát szépprózájának értékeiről. Elég Hadrovics Lászlónak a délszláv Trója- és Nagy Sándor-regénnyel kapcsolatos tanulmányaira vagy éppen Stanko Lasić *Roman Šenoina doba. 1863–1881.* (Rad JAZU. Knj. 341. Zagreb, 1965. 163–230.) című művére, Ivan Nevistić és Miroslav Šicel Gjalskit és Ante Kovačićot méltató munkáira emlékeztetni. Bátran leírhatjuk: Krešimir Nemec könyve egyfelől e fontos előzmények szintézise, másfelől önálló, szuverén irodalomszemléleten alapuló értékítélet, amely az európai regény kontextusának figyelembe vételével készült.

A közel háromszáz lap terjedelmű monográfia szerzője kilenc nagyobb fejezetben tárgyalja a horvát regény közép- és reneszánszkori fejlődését, majd a „regény nélküli három évszázad" (Tri stoljeća bez romana), azaz a XVI. század második felétől a XIX. század negyvenes éveiig terjedő időszakasz problémáit, hogy aztán tüzetes képet rajzoljon arról a heroikus szépírói küzdelemről, amelynek végeredményeképpen a XIX. század második felében – sajátos stílus- és módszerbeli interferenciákkal – megszületik a horvát romantikus, realista, naturalista regény, s az új század hajnalán az impresszionizmus és a dekadencia jegyeit hordozó, azóta klasszikussá érett Leskovar-mű: a *Roskadozó kastélyok (Propali dvori).*

Nemec munkáját a kroatista éppoly haszonnal használhatja, mint a komparatisztika művelője, kiváltképp, ha ez utóbbi például a XIX. századi közép-európai regényfejlődés párhuzamait, ösz-

szefüggésrendszerét, kölcsönhatásait, interferenciáit és recepciós jelenségeit vizsgálja. A nyugat-európai és a közép-európai fejlődés közötti fázis-eltolódás éppúgy említhető példaként, mint mondjuk Walter Scott, Balzac, Zola, Turgenyev, Tolsztoj stb. életművének horvát, szlovák vagy éppen magyar recepciója. De – Nemec fejtegetései is erre biztatnak – gondolhatunk a nyelvi állapot és a szépprózával szembeni esztétikai elvárások közötti olyan, Közép-Európában gyakori distanciára, mint az illírizmuskori nyelvi egységtörekvések és az olvasóközönség dialektális megosztottságának állapota, illetve a „művelt közönség" – régiótól függően – német, illetve olasz (részben francia) orientációja, nem is szólva az illír mozgalom író- és költőképviselőinek három lehetséges nyelvi kötődéséről. Ljudevit Gaj, Antun Mihanović, Pavao Stoos, Ljudevit Farkaš-Vukotinović, Dragutin Rakovac *kaj* nyelvű művekkel kezdte a pályát, Dimitrije Demeter újgörög, Stanko Vraz pedig szlovén anyanyelvét cserélte fel a *što* dialektussal, míg Ivan Mažuranić „dialektális anyanyelve" a *ča* nyelvjárás volt. S az sem elhanyagolható momentum – Nemec gondos elemzést ad erről is –, hogy például a „dalmáciai Walter Scottként" emlegetett Marko Kazotić – horvát anyanyelve helyett – olasz nyelvű prózai művekkel lett a dalmáciai *coleur locale* festője.

Fontos passzusokat olvashatunk Nemec könyvében a fordításirodalom defenzív helyzetéről is. Az olvasóközönség viszonylag széles körű idegen nyelvi (olasz, német, magyar, részben francia) ismerete – véli – már-már feleslegessé tette a fordítást, ami a próza nyelvének pallérozását segíthette volna, s amit tényekkel is igazol: 1790 és 1848 között – adatai szerint – mindössze négy, 1855 és 1872 között hét francia, angol és orosz szépprózai alkotás látott napvilágot horvát fordításban.

Nemec fejtegetései nyomán pontos képet kapunk arról is, hogy a XIX. század 30-as, 40-es éveiben a nyelvi készületlenség, az olvasóközönség hiánya s a sovány fordításirodalom mellett a horvát nyelvű poétikai, esztétikai és kritikai munkákat is nélkülözte az irodalmi élet. Jellemző példája: Ivan Macun 1852-ben közölt *Rövid széptan (Kratko krasoslovje)* című, a romantika esztétikai szempontjait összegező s a szépprózai műfajokat (regény, novella, rövid elbeszélés) definiáló dolgozata a Šenoa-korszak kezdetéig társtalan maradt.

Mindezek ismeretében lesz igazán méltánylandó, hogy Ljudevit Vukotinović, Marko Bogović, Miroslav Kraljević, Dragojla Jarnević és mások – Šenoához viszonyítva – tétova kísérletei után Šenoa fellépésével a horvát regény egyszerre az európai léptékkel mérhető szintre jutott.

Nemec e folyamatok s az egyes életpályák filológiai alapozású elemzésével gazdag spektrumú képet ad a horvát regény első nagy, Šenoától Leskovarig ívelő korszakáról. Jobbára műfaj- és stílustörténeti folyamatokat vázol fel – olyan kérdéseket sem mellőzve, mint a történelmi regény specifikus szerepe és helyzete, ennek társadalmi és politikai igénye és eredői stb. Szembenéz a korszak irodalmának olyan, lényegében többféleképp interpretált kérdéseivel is, mint pl. a „realizmus és a romantika dualizmusa" (Dualizam realističkog i romantičnog), a realista regény kiteljesedésének megkésettsége, a posztromantika és naturalizmus egymásmellettisége, a Turgenyev-prózának az eddig emlegetetteknél (Gjalski, Josip Kozarac, Leskovar) korábbi recepciója (Ivan Perkovac) stb. A Šenoa-korszakot részletezően bemutató *Magnus Parens* című fejezetben szükségképpen szól a korszak legjelentősebb folyóiratának, a *Vijenac*nak 1874–1881 közötti szerepéről, amikor Šenoa ízlése, szerkesztői elvei nyomán a lap „valódi szépirodalmi folyóirattá lett", két alapelv következetes betartásával: az esztétikai minőség és a „nemzeti egység »platformja«".

A nyolcvanas–kilencvenes években a szépprózá prosperálása oly mérvű volt, hogy azt Nemec méltán aposztrofálja „a horvát regény aranykoraként". Nemcsak azért, mert az esztétikai minőség s a modern európai irányzatok kreatív recepciója gyarapodik, hanem azért is, mert a horvát diaszpóra valamennyi szegmentuma megjelenik a regényirodalom realista, naturalista vagy éppen már az impresszionista jelzővel illethető, egészséges tarkaságot mutató palettáján. Más szóval: a horvát regényirodalom koloritját a zagorjei (Gjalski), az isztriai (Eugen Kumičić), a primorjei (Vjenceslav Novak), a dalmáciai (Ivo Vojnović), a szlavóniai (Josip Kozarac) tájak és létforma színvilága teremti meg. Nemec minden esetben meggyőző érvrendszert vonultat fel az egyes szerzők és irányzatok értékvilágának bizonyításakor – hangsúlyozva, hogy az olyan recepciós jelenségek például, mint a kumičići-életműben kitapintható Zola-motívu-

mok és inspirációk érdekesek lehetnek egy divatos, az intertextualitás szempontrendszerét alkalmazó vizsgálódás esetében, ám ez a műegész vagy az életmű egészének eredeti struktúrát képező értékrendjét aligha teszi kérdésessé.

A recenzens természetesen szívesen elidőzne olyan további, *novumot* jelentő passzusoknál is, mint a művészregény *(Künstlerroman)* kérdése (Gjalski: *Radmilović*, Vjenceslav Novak: *Dva svijeta = Két világ*), vagy éppen a családregény horvát változataként számon tartott Novak-kompozíció, *Az utolsó Stipančićcok (Posljednji Stipančići)* elemzése. Ezekkel kapcsolatos következtetései nem csupán a horvát, hanem a közép-európai regény egésze szempontjából is tanulságosak, komparatisztikai távlatúak.

A kötetet záró, *A modernizmus küszöbén (Na pragu Moderne)* című fejezet legtöbb szellemi izgalmat kiváltó részlete az Ivo Vojnović- és a Janko Leskovar-regénymodell analízise. Kivált az utóbbié, amelynek summáját Nemec eképpen foglalta össze: a Leskovar-oeuvre turgenyevi, schopenhaueri recepciójával s a *Roskadozó kastélyok (Propali dvori)* hőseinek alakrajzaival a horvát regény „döntő lépést tett a lélektani regény irányába." Mindez az olvasóban azt a reményt táplálja, hogy a szerző hamarosan megírja a Krleža-életmű révén immár világirodalmi ívű XX. századi horvát regény történetét is. E könyv imponáló erudíciója is ezt ígéri.

LŐKÖS ISTVÁN

Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991. Klosterneuburg. Hrsg. von Norbert Winkler – Wolfgang Kraus. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag 1993. 154. /Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft. 5./– **Das Schuldproblem bei Franz Kafka – Kafka-Symposium 1993. Klosterneuburg. Hrsg. Wolfgang Kraus – Norbert Winkler.** Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag 1995. 195. /Schriftenreihe der Franz Kafka–Gesellschaft. 6./

Az Ausztriában működő, de nemzetközi hatósugarú virtuális tudományos műhely kiadványai komoly hozzájárulást jelentenek a világszerte változatlanul intenzív Kafka-kutatásokhoz. A tanulmánykötetek – mint a fent megnevezettek is – a Bécs közeli Klosterneuburgban, az Augustinus-Stiftung refektóriumában általában kétévenként rendezett konferenciák anyagát teszik közzé. (A sorozat 7. kötete, amelynek címe *Das Phänomen Kafka*, még nem jutott el hozzánk.)

Az ötödik kötet anyaga és módszertani meggondolásai felettébb izgalmasak, hiszen maga az eszmecsere 1991-ben, azaz kevéssel a kelet- és közép-európai történelmi fordulat kezdeteinek idején zajlott, s ez a körülmény teszi érthetővé mind a téma irodalmon túlmutató hangsúlyait, mind azt a szenvedélyes, érzelmileg fűtött hangnemet, amely a legtöbb (és a legszínvonalasabb!) közleményt jellemzi.

A konferencia teljes anyaga – kimondatlanul is – súlyos bizonyítéka irodalom és valóság, művészet és történelem oly gyakran kétségbevont szoros kapcsolatának. Itt azonban nyilvánvalóan egy kiélezett témáról és határhelyzetről lévén szó, elfogadhatónak tetszik egész régiók szellemiségének és emberi sorsok közvetlenségének átáramoltatása az immanens érvényű irodalmiságon.

Érthető módon a cseh szerzők megnyilatkozásai uralták a konferenciát és adták meg a kötet vezérszólamát. Az egykor Kassáról elszármazott, majd angliai emigrációba kényszerült Eduard Goldstücker, valamint a jeles germanista, Kurt Krolop, a színháztörténész Jiří Munzar, a szintén méltatlanul üldözött Ludvik Václavek mellett a fiatalabb filológus generációt képviselő Jiří Stromšik éppúgy személyes ismerőse a magyarországi irodalmárok idősebb nemzedéke közül többeknek, mint az ukrán Dimitrij Zatonszki, aki 1965-ben elsőként írt könyvet a Szovjetunióban Kafkáról, igaz a címben a modernizmus is szerepelt (ez a mű 1967-ben magyarul is megjelent). Jellemző az idők változására, hogy egy erősen átdolgozott moszkvai kiadásra is sor kerülhetett, bár igazán autentikusnak vállalt vélekedését Zatonszki 1976-ban tette közzé *A német nyelvű irodalom története* ötödik kötetében. Az orosz Mihail Rudnicki mellett recepciótörténeti tanulmányokkal szerepel a bolgár Penka Angelova, a lengyel Stefan Kaszynski, a szerbhorvát (!) Mirko Krivokapić és szellemes filozófia- és eszmetörténeti parallelitásokat felvonultató esszéjével a magyar Kiss Endre.

A klosterneuburgi szimpózium központi témája, állandó vonatkozási pontja (a recepciótör-

téneti vonulat mellett) az 1963. május 27–28-án zajlott, híressé vált *liblicei konferencia* volt, amely – felfogástól függően – a szovjet és a kelet-német kultúrpolitikai számára az 1968-hoz vezető „ellenforradalom" előkészületeit jelképezte, a „reális szocializmussal" szembeni alternatívát képviselő értelmiségiek számára pedig a monolit szovjet-ideológiára mért legérzékenyebb csapást a magyar 1956 után. Miként Václavek írja: „Liblicében a művészet dezideologizálásáról volt szó, a művész és képzelőereje autonómiájáról, arról, hogy az általános emberi értékeket és problémákat kioldják az osztályszerűséggé klasszifikált látásmódból, és fölérendeljék ezeket az értékeket egy elembertelenedett ideológiának és a vulgáris, bornírt politikai erőszaknak."

Főleg Goldstücker, Stromšik és Václavek elemzéseiből válik világossá, ami annak idején talán még a konferencia résztvevői számára sem volt ennyire evidens, hogy ti. az 1956–1960-ig szinte valamennyi volt szocialista országban tabunak számító Kafka műve a „szocialista realizmus" doktrinájával diametriálisan szembenálló jelenség, hiszen azt az elidegenedést fejezte ki, amely a szovjet és a népi demokratikus társadalmakban élő ember kimondani sem merészelt alapélménye volt. Amíg a kommunista kultúrpolitika a formalizmus, a modernizmus, a dekadencia és a pesszimizmus ellen küzdött, azaz számára az irodalom és a művészet a tudatmanipuláció eszközévé vált, addig Kafka életműve hatályon kívül helyezte a kauzalitást, s a káoszban és a bizonytalanságban tenyésző egzisztenciális félelmet fejezte ki, a politikai bürokrácia által megerőszakolt egyéniség azon felismerését, hogy az anonim hatalommal szemben csak elveszítheti perét, hiszen féreggé, rovarrá nyomorították.

A kafkai mű kisugárzása hatalmas romboló erőt fejtett ki, veszélyessé vált a totalitárius rendszerek számára, amelyek természetesen felismerték ezt a fenyegetést, s miután nem tudták megakadályozni a művek szórványos megjelenését, megkísérelték azt „bekebelezni"; volt, aki egyenesen a szocializmus szövetségesének minősítette Kafkát, mint pl. Georgi Kunicin, Szuszlov volt helyettese, annak hangsúlyozásával, hogy Kafka a *kapitalizmus világát* ábrázolta, sőt az annak csontjaiban rejlő szélsőjobb veszélyt is previzionálta. Mások úgy vélték, Kafkát úgysem értik a tömegek, ezért kiadása veszélytelen. A lengyel és a szovjet pártkörök pedig a „világcionizmus összeesküvése" vádjával igyekeztek egyidőben hatástalanítani Kafkát, akit kétségtelenül Nyugaton is a kibontakozó hidegháborúval egyidőben kezdtek felfedezni és használtak fel bizonyos körök a szovjet ideológia ellenében, s ez csak fokozta a keleti térfélen az allergikus ellenérzéseket.

Érdekes vonása a „későn született" generáció véleményének (főleg Václaveknél és Stromšiknál látjuk ezt), hogy ők 1991-ből visszatekintve úgy gondolják: a liblicei konferencia „élharcosai", Roger Garaudy, az FKP KB tagja, a parttalan realizmus elméletének képviselője, Ernst Fischer, az Osztrák KP KB tagja, a párt vezető ideológusa, maga Eduard Goldstücker, a prágai Károly-egyetem tanára, a konferencia szervezője tulajdonképpen nem is intencionálták még 1963-ban a szocialista rendszer „leépítését", sokkal inkább humanizálását, a nevezetes *détente, a koegzisztencia* gyakorlatát támogatták. Kafka életműve hatásának „felszabadításával" ők éppen az „emberarcú szocializmus" teóriáját készítették elő, miközben a hivatalos helyek éppen bennük látták a rendszerbomlasztó *revizionizmus* fő elméletalkotóit. Az „úttörők" eme késői szigorú megítélése bizonyos értelemben a későbbi ún. „reformkommunisták" rendszerlebontó eszmei tevékenysége szerepének jelentéktelenné minősítését előlegezte meg.

A klosterneuburgi konferencia esetenként militáns hangvétellel előadott szerteágazó anyagának legfeljebb egyetlen hiányosságát észlelhetjük. E probléma éppen csak felsejlik Zatonszki és a beidézett Oto Bihalji-Merin eszmélkedésében, de még Stromšiknál is inverzív módon egy adott pillanatban, midőn meghökkenve leereszti vívókardját az általa itt kivégzett marxista létszemlélet lehetséges részérvényei előtt, de sajátos módon az oly szenvedélyes Václavek kötetzáró írásának végszavában is találkozunk e gonddal. Ez pedig az a megfontolás, hogy miután az apolitikus Kafka szellemisége nagymértékben hozzájárult a kommunista rendszer lerombolásához, vajon milyen mentális szerepe van e művészetnek abban a „disciplina constituta rediviva"-ban, amelynek fejletlenebb korszakában teljesedett ki végül is egykor a kafkai mű esztétikai és eszmei teljessége? Lehetséges, hogy e rendkívül aktuális kérdéskör megvizsgálását majd egy legközelebbi szimpózium napirendjére tűzi a Franz Kafka-Gesellschaft.

A sorozat hatodik kötete ugyan nem látszik beteljesíteni ezt az igényt, viszont jelentékeny mértékű elmozdulás figyelhető meg az ideologikumtól a kifejezetten filológiai stúdiumok felé. A megelőző szimpózium utórezgéseként fogható fel még a bolgár Emilia Sztajcseva referátuma a bulgáriai „Kafka-élményről", valamint Jevgenyija Kaceva megrendítő beszámolója arról: miképpen küzdött fordítóként és szerkesztőként huszonöt éven át Kafka orosz megjelenéseiért. Eduard Goldstücker, a régi gárdából már egyedüliként, szintén nem Liblice emlékét idézte ezúttal, hanem *A per* hőse, Josef K. bűnének mibenlétét kísérelte meg meghatározni.

Ez az *Auftakt* azért érdemel figyelmet, mivel a korábbi, meglehetősen általános vélekedés szerint Josef K. tulajdonképpen bűntelen. Walter H. Sokel, az expresszionizmus neves amerikai monográfusa kiterjeszti a „bűnösséget" a *Kastély* alatti falu lakosaira is, e „gyáván lapuló népségre", amely ha tehetné, szívesen átvenné a nemesség szerepkörét. Sokel egy, a szakirodalomban alig szereplő parabolát von be a tárgyalásba *(A törvények kérdéséhez)*, amelynek a „mondanivalója" teljesen szokatlan Kafkánál: az aktív védekezés, a lázadás mozzanatát fejezi ki, azt a jellemvonást, amelynek hiányát, e hiány öngyötrő tudását véli a szerző a Kafka-hősök bűntudatát gerjesztő elemnek.

Lényegében ezt a témát járja körül Jiří Stromšik is, kimutatván, hogy a népábrázolás itt se nem romantikus, se nem szociálisan színezett, a „nép" erkölcse az uralkodók erkölcse. Stromšik inkább Kafka elbeszélői stratégiája szuggesztivitásának titkát óhajtja megfejteni, s ezt a titkot a centrum és a periféria ábrázolása feszültségében találja meg. A periféria mindig minuciózus részletességgel kidolgozott, a középpont pedig „üres", lényeg nélküli, arc nélküli, kísérteties. Filozófiailag ez az attitűd a transzcendencia nélküli létezést fogalmazza meg, azaz a létezés értelmével szembeni kételyt. Kafka – véli Stromšik – nem tudott törvényt ülni a perben, ez a magyarázata a regény (tulajdonképpen valamennyi Kafka-regény) torzó voltának. Az egykori-korabeli osztrák büntetőjog tükrében vizsgálja J. M. Häussling a jogvégzett Kafka „pervezetési" eljárását, s azt – mi sem természetesebb – szakszerűtlennek találja, lévén, hogy Kafka nem szakkönyvet írt egy peresetről, hanem éppenhogy – egy regényt.

Kurt Krolop, a prágai Károly-egyetem germanisztikai tanszékvezetőjének előadása (tanulmánya) közelebb viszi az olvasót a szimpózium gerincét alkotó elemzésekhez. Ő Kafka Dosztojevszkij-élményéről számol be. Kiindulópontja Kafka egy naplóbejegyzése 1913-ból, amely szerint „most megtaláltam D-nél azt a helyet, amely az én szerencsétlenségemre emlékeztet." Ez a hely a *Karamazov testvérek* ama passzusa, ahol Ivan Karamazovnak megjelenik az ördög. (Azonos ez a hely azzal a milieu-vel, amely majd Thomas Mann *Doktor Faustus*ában is feltűnik.) Ez a kénkőszagú lény az emberi lélekben lakozik; további tanulmányok azt kutatják: hogy kerül egyáltalán oda? Ez a pokolfia szítja mindenesetre az önvádat, az önelítélést, a leleplezést, az elátkozást, a bűntudatot és a büntetés utáni sóvárgást.

Hans H. Hiebel *A per*ben, Jürgen Born *Az ítélet* című novellában, Alfred Doppler pedig a *Levél apámhoz* című híres álepisztolában vizsgálja a mardosó lelkiismeret genealógiáját. Hiebel – Martin Buberre hivatkozva – a kafkai bűn és bűntudat kiszakíthatatlan gyökereit *ontikus* eredetűnek tartja, az egzisztenciális bűn körébe utalja, ez az oka, hogy nem a Törvény, a Bíróság kezdeményezésére üldözik végül is Josef K.-t, hanem az ő eredendő bűne vonja magához az ítélkező törvényhelyet. S ez a szívósan tenyésző Bűn, amely a bűntudat mezébe öltözött, levethetetlen Nessus-ing, Derrida szerint a différance, az elodázás, a folyamatos menekülés leple, amelyet csak a feltétlen feloldozó: a halál szakít ketté. Jürgen Born *Az ítélet* mesteri elemzésével bizonyítja a homályban lappangó bűnök hirtelen kirobbanásának poetikai indokoltságát, a fiához szívélyes atya váratlan prófétai felhorgadását és gyermeke halálra ítélését.

Nyilvánvalóan szerepet játszik mindebben a Kafka által jól ismert freudi „apa-fiú konfliktus", az Ödipusz-komplexus sugallata, amely áthatotta az egész expresszionista irodalmat. (Kafka ennek az irányzatnak a folyóirataiban kezdett publikálni!) Alfred Doppler, a neves innsbrucki professzor a *Brief an den Vater* minuciózus „dekonstruálásával" világítja be ugyanezt a „forráshelyet". A fizikailag gyenge és hiperérzékeny fiú állandó rettegésben élt robosztus és rabiátus atyja dühkitörései miatt, a folyamatos megaláztatások a szégyen, a gyalázat, a bűntudat, a tárgytalan szorongás rémületét ültették el a lelkében, s

ennek szülötte lett aztán *Az átváltozás* féreggé vált hőse, Gregor Samsa.

S ezen a ponton érkezünk el ahhoz a szellemi hagyományhoz, amely az antropológiai indíttatásokon túli övezeteket nyitja meg Kafka számára, ez pedig elsősorban a zsidó teológia „bűn és bűnhődés" dogmája kialakulásának évezredes fejlődéstörténete, itt persze dióhéjban, K. E. Grözinger előadásában. A kelet-európai khasszidizmus szintén ontológiai eredetűnek tartja a bűnt és a bűntudatot; a kabbala misztikája szerint nincs büntelen teremtményt; az isteni Törvényhely tagadása maga a legsötétebb bűn. Josef K.-t nem elsősorban feltétlenül meglévő bűnei, hanem *bűntudata* kínozták szégyenletes haláláig. A Talmud szerint az emberi vétek, az eredendő bűn, a vád soha nyugalmat nem találó angyalává változik. Nem véletlen, hogy Kafka *A per* éppen a Jom Kippur, azaz az év fordulójának szokásos isteni Törvénykezés idején kezdte írni, a mély bűntudat engeszteléséért esedező pillanatában.

De még a zsidó misztika sem ad teljes képet Kafka szellemi gyökereiről. Már erre utal Ludvik E. Václavek közleménye is, amely Szent Vencel fejedelmet, a nemzeti hőst és a hit bajnokát drámai hőssé formáló Kafkának a kereszténység eszmekörei iránti vonzalmáról tudósít. (A mű létezése egyébként csak egy szentszéki folyóirat tudósításából ismert, holléte ismeretlen.) Hans Anton Drews viszont mélyenszántó tanulmányt szentel a keresztény teológiában megjelenő „bűn"-problematikának, amelyet a Krisztus utáni felbukkanásától egészen Kafkáig vezet fel. A tanulmány egyúttal a zsidó–keresztény szellemiség mély parallelitásairól tudósít. Ha Kafka kilépni szándékozott volna a zsidó misztika bűnről és bűnösségről tudósító tanai szorításából (egy Felice Bauerhez írt levele tanúskodik erről), akkor a keresztény hitvilág vont köréje szoros kört. A keresztény Nyugat bűnfogalmának története azonos a szent-ágostoni tanok hatástörténetével. Mint ismeretes, az ágostoni tételek legradikálisabb újrafelfedezése Luther reformációjában valósul meg. A nagy reformátor az embert kényszerítő ösztönök célját az istenné válás istenkísértő vágyában látta, ezáltal lesz az ember – úgymond – „sajátmaga ördöge és leggonoszabb ellensége." Az eredendő bűn e hit szerint örökletes bűn, szorításából nincs mód szabadulni. Kierkegaard, aki továbbvitte a hagyományt, a bűnt és az eredendő bűnt a Félelem fogalmában egyesíti. Nietzsche igehirdetése „a meghalt istenről" nem oldotta fel az ember szorongásait. Már a középkori eclaunumi Juliánus meghirdette: „Az ember magára maradt!" (s ezzel megelőlegezte a XX. századi egzisztencializmus tételeit.) Kafka mindezeket az előzményeket jól ismerte, főleg Kierkegaard tanait szívta magába. Megrendítő egy 1916-os naplóbejegyzése a *Kyrie eleison*ról: „Könyörülj rajtam Uram, bűnös vagyok lényem legkisebb szögletéig, kérlek, ne taszíts engem az elkárhozottakhoz!" Mindehhez járult Kafka olvasmányai közt Freud *Mózes, a férfiú* című műve, amely egy egyháztudor szerint „Szent Pál és Ágoston óta az eredendő bűn legradikálisabb hirdetése." Drews szuggesztív előadását Hegel vallásfilozófiai előadásaiból vett idézettel zárja: „A bűnbeesés tana csupán szendergett a zsidó nép tudatában, igazi jelentőségére azonban a keresztény tanokban emelkedett."

Mint talán érzékeltetni tudtuk, az 1993. évi klosterneuburg-kierlingi Kafka-szimpózium igazi tudományos eredményekre jutott, kioldotta a témát egy megelőző időszak közvetlenül ideológiai övezeteiből, de annál hitelesebben bizonyította azokat az évezredes vallásos tradíciókban testet öltött *hatalmi konstruktumok*at, amelyekkel Kafka hősei küzdöttek, és amelyek összetörték őket.

ILLÉS LÁSZLÓ

IN MEMORIAM

PIRNÁT ANTAL
(1930–1997)

Halálával a magyar tudomány a régi magyar irodalom egyik legrangosabb, nemzetközileg is jól ismert kutatóját és kiváló oktatóját veszítette el. Pályafutása az MTA Irodalomtudományi Intézet létéhez, kezdeti virágkorához és tevékenységéhez kapcsolódott, e tudományos műhelynek alapításától (1956.) fogva nyugdíjazásáig (1992.) az egyik leghűségesebb munkatársa, egyszersmind az egyik legszilárdabb tartóoszlopa volt. Oroszlánrészt vállalt a Rákosi-diktatúra idején tudatosan háttérbe szorított, mellőzött régi magyar irodalom rangjának visszaállításában és abban, hogy a magyar irodalomtudomány a nemzetközi tudományos élet vérkeringésébe visszajusson. Az 1956-os politikai változással együtt járó lehetőségeknek a tudomány céljaira való kiaknázásában is nagy szerepet vállalt, mely hatalmas olvasottságára, szakmai tudására és igényességére, éles kritikai szellemére és biztos ítélőképességére, előítéletmentes gondolkodására, sőt előítéletromboló tevékenységére és magatartására alapozódott. A tudományos munka mellett a szakemberképzést és az ifjúság szemléletformálását is elsőrendű feladatának tartotta, és az ország valamennyi nagy egyetemén – a budapestin, a debrecenin, a szegedin, a pécsin – nevelt és oktatott. Nehéz volna eldönteni, hogy tudósnak vagy tanárnak, mesternek volt-e nagyobb.

Nevét szinte egyszerre ismerték meg szakmája berkeiben itthon és külföldön. 1954-ben végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán magyar–latin szakon, majd néhány hónapnyi kiskunfélegyházai középiskolai tanári munka után két évig aspiráns volt. Aspirantúrája végén, 1955-ben hosszabb tanulmányutat tett Romániában, ahol Kolozsvárt, az egykori unitárius kollégium kéziratait kutatva kb. 2500 oldalnyi publikálatlan anyagot fedezett fel, melyet mikrofilmen hozott haza. Ez szolgált forrásául merőben új eredményeket hozó kandidátusi disszertációjának, mellyel 1959-ben nyerte el a fokozatot. Röviddel ezután németül jelentette meg az erdélyi antitrinitarizmusról szóló könyvét (*Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570-er Jahren*. Bp., Akadémiai Kiadó 1961.), mely nagy feltűnést keltve új lendületet adott, új irányokat mutatott a nemzetközi kutatásoknak, és számos magyar kutatót indított a téma további tanulmányozására. Az ő úttörő kutatásai nélkül aligha lehetett volna megrendezni a siklósi nemzetközi antitrinitarizmus-konferenciát vagy 1997 őszén a nagy sikerű kolozsvári nemzetközi kongresszust Enyedi Györgyről és a XVI–XVII. századi közép-európai unitarizmusról. Ez utóbbin, sokak fájdalmára, már nem tudott részt venni, mert a halálát okozó betegség ebben meggátolta.

A reneszánszkori eretnek áramlatok és gondolkodók mellett a magyarországi latin történeti irodalom és a műfajelmélet állt érdeklődése homlokterében, de a régi magyar irodalomban mondhatni nem volt olyan téma, melyhez ne tudott volna konstruktívan hozzászólni, szakértő megjegyzéseket fűzni vagy új szempontokat adni. Problémaérzékenysége minden munkájában, tevékenységében megnyilvánult. Még olyan műben is, mint az irodalomtörténeti kézikönyv, melynek célja az addigi eredmények rögzítése és összefoglalása volt, olyan kérdéseket, problémákat tudott felvetni, melyek kijelölték az utat a további kutatások számára.

Elméleti munkásságánál nem kevésbé volt jelentős filológiai, szövegkiadó és -szerkesztő tevékenysége. Az Irodalomtudományi Intézet elsősorban az ő személyére, tudására és szorgalmára alapozta a Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum-sorozat újjáélesztését, melynek szerkesztésével igen nagy szolgálatot tett a hazai tudománynak, s biztosította a nemzetközi kutatások számára a magyarországi latin irodalmi források megismerését és tanulmányozását.

Meggyőződések munkáltak benne, melyek mellett kitartott, de hajlandó volt tévedéseit is beismerni, a tényeknek, adatoknak meghajolt. Szakmai téren tehetségével és szorgalmával megszerzett tudására alapozott önbizalom, a mindennapi életben végtelen szerénység, nagyfokú affabilitás jellemezte. Tudományos kérdésekben mindenkinek rendelkezésére állt, s önzetlenül, időt és energiát nem sajnálva, egyénileg is foglalkozott azokkal a fiatalokkal, akik a tudományos munka felé vettek irányt. Minden szakmai rendezvényen, megmozduláson részt vett, mégis magányos embernek, tudósnak látszott. Pirnát Antal kilógott a sorból. Nem udvariaskodott, nem barátkozott érdekből, nem törtetett, nem érdekelték a pozíciók, nem hódolt semmiféle címnek és rangnak. Szabadgondolkodó volt maga is, azokhoz az eretnekekhez hasonlóan, akikkel foglalkozott és identifikálódott. Olyan szabadgondolkodó, aki hazájához és szűkebb közösségeihez haláláig hű maradt. A hazájához és a magyar tudományhoz való hűségét egy történet illusztrálja, mely kéziratban publikált vallomásában maradt fönn. Az 1956-os forradalom leverése idején feleségének, Mayer Erikának, a Latin Tanszék egykori kiváló és sokaktól szeretett tanárának dúsgazdag külföldi nagybátyja, hatalmas dollárösszeget biztosítva hozzá, kivándorlásra buzdította az akkor még ifjú házaspárt. Pirnáték visszatették a nagybácsival a pénzt a saját számlájára, s közölték vele, hogy az ifjú férj számára „erkölcsi lehetetlenség" a kivándorlás. „Kihez maradtam hű?" – tette fel a kérdést Pirnát 1987 őszén önmagának, s így válaszolt rá: „Legföljebb ahhoz az érthetetlen és értelmetlen küldetésemhez voltam hűséges, hogy megpróbáljak új életre támasztani egy-két máglyán elégetett, hazátlan és minden egyházból kiátkozott 16. századi eretneket, akiknek elfelejtett írásait a véletlen éppen kezembe adta." (Emlékkönyv Vásárhelyi Miklós 70. születésnapjára. Kézirat. Bp., 1987. 190.) Nem pusztán írásaiban sikerült feltámasztania a XVI. századi eretnekeket, hanem a saját személyében is egy heretikust, aki saját önálló különvéleményeket és -nézeteket hirdetett, szemben a hivatalos kész, áporodott tanokkal és gondolatokkal.

Fájó szívvel hadd mondjam el itt még a saját, személyes véleményemet róla. Pirnát Antal kiváló és nagyon tisztességes tudós, jó és szeretni való ember volt. Teremjen még a magyar irodalomtudomány őhozzá hasonlókat!

PAJORIN KLÁRA

TARTALOM

Az újhistorizmus

ELMÉLETI ALAPOK

KISS ATILA ATILLA: Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban 1
SZŐNYI GYÖRGY ENDRE: Az újhistorizmus és a mai amerikai Shakespeare-kutatás 11
HAYDEN WHITE: Megjegyzés az újhistorizmushoz (Fordította: *Nemes Péter*) 34
STEPHEN GREENBLATT: A kultúra poétikája (Fordította: *Bernáth András*) 44
JONATHAN GOLDBERG: A reneszánsz irodalom politikuma (Fordította: *Berta Ádám*) 58

A RENESZÁNSZ KIHÍVÁSA

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare és az ördögűzők (Fordította: *Bagi Zsolt*) 85
LOUIS A. MONTROSE: A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája (Fordította: *Kiss Gábor Zoltán*) 110
STEPHEN ORGEL: A nagyszerűség megszelídítése (Fordította: *Bocsor Péter*) 133
JOEL FINEMAN: Shakespeare füle (Fordította: *Dudik Éva*) 141
LISA JARDIN: „Mit ringyózza?" Desdemona esete és a rágalmazás (Fordította: *Nemes Péter*) 149

SZEMLE

VÉKONY ATTILA: A szubjektum és a tárgy viszonya a reneszánsz kultúrában 175
BERNÁTH ANDRÁS: Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és mai kritikusainál? 183
WAPPEL MÓNIKA: Hawthorn a kortárs irodalmi vitákról 194

AZ ÚJHISTORIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJA

201

KÖNYVEK

New Historicism and Cultural Materialism A Reader. Ed. by *Kiernan Ryan (P. Balogh Andrea)* 207
Confessions of the Critics. Ed. by *H. Aram Veeser (Juhász Tamás)* 210

Redirections in Critical Theory. Truth, Self, Action, History. Ed. by *Bernard McGuirk (Juhász Tamás)* 211

*

Poststrukturalizmus – Dekonstrukcion – Postmodern. Hrsg. *Klaus W. Hempfer (Fráter Veronika)* 212
PETER V. ZIMA: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur *(Fried István)* 214
ORLAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA: Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna *(Fried István)* 215
The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition. Ed. by *Stephen Gaukroger (Bolonyai Gábor)* 216
Essays on Aristotle's Rhetoric. Ed. by *A. O. Rorty (Bolonyai Gábor)* 217
ULLA WILLIAMS: Die 'Alemannischen Vitaspatrum *(Lőkös Péter)* 219
WALTHER VON DER VOGELWEIDE: Leich, Lieder, Sangsprüche. *Karl Lachmanns–Thomas Bein–Horst Brunner.* Hrsg. *Christoph Cormeau (Lőkös Péter)* 220
SUSAN CRANE: Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales *(Federmayer Éva)* 221
Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 1–2. Hrsg. *Klaus Garber–Heinz Wismann (Eredics Péter)* 224
EGRI PÉTER: Modern Games with Renaissance Forms – From Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard *(Reuss Gabriella)* 226
Relationes Missionariarum de Hungaria et Transilvania (1627–1770). Ed. *István György Tóth (Sárközy Péter)* 227
GABRIELLE BERSIER: Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der „Walhverwandschaften" *(Kiséry Pálné)* 229
GUSTAVE FLAUBERT: Le Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic. Texte établi, présenté et annoté par *Anne Herschberg Pierrot (Lőrinszky Ildikó)* 230
MORITZ CSÁKY: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorisches Essay zur Österreichischen Identität *(T. Erdélyi Ilona)* 231
KREŠIMIR NEMEC: Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća *(Lőkös István)* 233
Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium, 1991. Klosterneuburg. Hrsg. *Norbert Winkler–Wolfgang Kraus.* – Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium, 1993. Klosterneuburg. Hrsg. *Norbert Winkler – Wolfgang Kraus (Illés László)* 235

IN MEMORIAM

PIRNÁT ANTAL (*Pajorin Klára*) 239

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

SUMMARY

The New Historicism

THEORETICAL FOUNDATIONS

ATTILA ATILLA KISS: Power, subject, genealogy: the cultural poetics of literature in the New Historicism 1
GYÖRGY ENDRE SZŐNYI: The New Historicism and current Shakespeare scholarship in the U. S. A. 11
HAYDEN WHITE: The New Historicism: A Comment (Trans. *Péter Nemes*) 34
STEPHEN GREENBLATT: Towards a Poetics of Culture (Trans. *András Bernáth*) 44
JONATHAN GOLDBERG: The Politics of Renaissance Literature (Trans. *Ádám Berta*) 58

INTERPRETING THE RENAISSANCE

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare and the Exorcists (Trans. *Zsolt Bagi*) 85
LOUIS A. MONTROSE: Professing the Renaissance (Trans. *Gábor Zoltán Kiss*) 110
STEPHEN ORGEL: Making Greatness Familiar (Trans. *Péter Bocsor*) 133
JOEL FINEMAN: Shakespeare's Ear (Trans. *Éva Dudik*) 141
LISA JARDIN: Defamation and Desdemona's Case (Trans. *Péter Nemes*) 149

REVIEW

ATTILA VÉKONY: The relationship of subject and object in the Renaissance 175
ANDRÁS BERNÁTH: The critique of the New Historicism 183
MÓNIKA WAPPEL: Hawthorn on the discussion of contemporary Literature 194

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

IN MEMORIAM

SOMMAIRE

Le Nouvel Historicisme

FONDEMENTS THÉORÉTIQUES

ATTILA ATILLA KISS: Pouvoir, sujet, généalogie: la poétique culturelle de la littérature dans le Nouvel Historicisme 1
GYÖRGY ENDRE SZŐNYI: Le Nouvel Historicisme et les recherches récentes sur Shakespeare aux États-Unis 11
HAYDEN WHITE: Le Nouvel Historicisme: Un commentaire (Traduit par *Péter Nemes*) 34
STEPHEN GREENBLATT: Vers la poétique de la culture (Traduit par *András Bernáth*) 44
JONATHAN GOLDBERG: Les politiques de la littérature de la *Renaissance* (Traduit par *Ádám Berta*) 58

LE DÉFI DE LA RENAISSANCE

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare et les exorcistes (Traduit par *Zsolt Bagi*) 85
LOUIS A. MONTROSE: La Renaissance comme profession (Traduit par *Gábor Zoltán Kiss*) 110
STEPHEN ORGEL: Rendre la grandeur familière (Traduit par *Péter Bocsor*) 133
JOEL FINEMAN: Les oreilles de Shakespeare (Traduit par *Éva Dudik*) 141
LISA JARDIN: Diffamation et le cas de Desdemona (Traduit par *Péter Nemes*) 149

REVUES

ATTILA VÉKONY: La relation du sujet et de l'objet dans la Renaissance 175
ANDRÁS BERNÁTH: La critique du Nouvel Historicisme 183
MÓNIKA WAPPEL: Hawthorn sur les discussions de la littérature contemporaire 194

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

IN MEMORIAM

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. – előadásaiból)
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 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 stilisztika

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. Szájhagyomány 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 művelődéselmélet

1997.

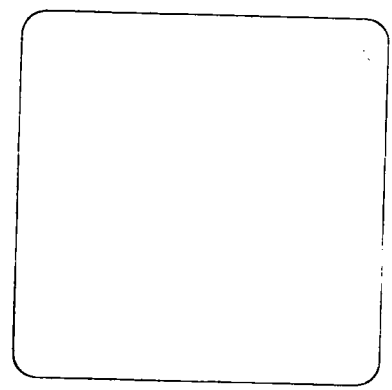
1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája

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 az Akadémiai Kiadó *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 138-2440) könyvesboltjában, az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég* Könyvklubjában és könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Sziget Könyvesbolt*ban (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 316-666), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 118-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők.

Előfizetési díj 1998-ra: 1000 Ft
Egy szám ára: 250 Ft

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Szedte az Argumentum Kft.
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 1998
Terjedelem: 22,17 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X



Ára: 500 Ft
Előfizetés egy évre: 1000 Ft



ARGUMENTUM KIADÓ

307204

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

(33)

Kánonok a kis népek irodalmában

1998

3

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
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

HOPP Lajos
társszerkesztő / rédacteur associé

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. 166–4819/12 Fax 1853–876

1998/3 — LXIV. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

1998/3 — XLIV. année
Revue trimestrielle

307204

Kánonok a kis népek irodalmában

Az irodalomértelmezés egyik alapfogalmát, a kánont a *Helikon* mostani száma olyan nézőpontból vizsgálja, amely művelődéstörténeti okok miatt általában az elemzők figyelmén kívül marad. A kánon, illetve a kánonok definíciója hagyományosan tekintélyelvű. A klasszikus értékű szövegek meghatározása, kijelölése a nagy kultúrák, a legelterjedtebb nyelvek – az őket képviselő intézmények előjoga. Az egyedi olvasó éppoly kevéssé befolyásolhatja a kánont, mint a kis népek kulturális közössége („a kevésbé elterjedt nyelvek irodalma" kifejezést is alkalmazhatnánk a „kis népek" helyett).

E kötetünkkel azokra a poétikai és irodalomtörténeti lehetőségekre akartuk felhívni a figyelmet, amelyeket a kisebb nyelvi közösségben, a periférikus helyzetben született irodalmak nyújtanak. Különös szövegtípusaik, sajátos művelődési összefüggéseik a kánonképződésnek a nagyobb nyelvek irodalmaiban nem ismert formáit tárhatják fel.

A kötet szükségszerűen csak vázlatos, de változatos kánonképet mutat. Európai példák a holland, a finn, a cseh, a szlovén és a magyar irodalomból – jelzésértékűek csupán. Mégis eléggé sokszínű a kánonalakítók Prešerentől és Arany Jánostól Molnár Ferencen át Huizingáig terjedő névsora. A tanulmányok szerzői bemutatják a szakirodalom eltérő kánon-meghatározásait, s azt, hogy a nemzeti kánon nemcsak az önértékelés pátoszát képviselheti, hanem az öniróniát is.

A kérdéskör iránt érdeklődők tájékoztatására egy kánon-bibliográfiát is közlünk.

A *Helikon* kánon-számát VARGA LÁSZLÓ szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Les canons dans la littérature des petites nations

Le canon, l'une des premières notions de l'inerprétations littéraires est analysé dans ce numéro de *Helikon* d'une telle ponint de vue qui est généralement négligée pour des raisons culturelles. La définition du Canon et des canons est traditionnellement autoritaire. L'indication des textes de valeurs classiques est le privilège des grandes cultures, des langues les plus employées – de leurs institutions. Le lecteur individuel et la communauté culturelle des petites nations est incapable d'influencer le canon (on pourrait dire aussi „des langues moins employées" au lieu „des petites nations").

Ce volume veut attirer l'attention aux possibilités poétiques et historico-littéraires des littératures périphériques. Leurs types de textes particuliers et leurs relations culturelles spécifiques peuvent découvrir des formes inconnues dans les langues plus employées.

Le volume montre une image de canon esquissée mais variée. Des exemples européens de la littérature hollandaise, finnoise, tchèque, slovène et hongroise ne sont que des indications. Pourtant, la liste des formateurs de canon est multicolore à partir de Prešeren et de János Arany jusq'à Ferenc Molnár et à Huizinga. Les auteurs des études analysent les définitions différentes et ils laissent voir le visage auto-ironique et pathétique du canon national.

La Bibliographie informe le lecteur des tendences des recherches canoniques.

Les textes de ce numéro ont été publiés par LÁSZLÓ VARGA.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

Canons in the Literatures of „Small" Nations

One of the fundamental concepts of literary intepretation, canon, is approached by the present issue of *Helikon* from an angle which, because of reasons of the history of ideas, has remained out of the scope of the analysis. The definition of The Canon or the canon is, traditionally, based on the principles of authority. The specification of the classic texts, their selection is a privilege of the great cultures, of the most widely spoken languages, and of the institutions representing them. The individual reader is as unable to influence the canon as the cultural community of the „small" nations (a term which could be replaced to „languages of lesser diffusion").

This issue is designed to call the attention to the poetic and literary historical potentials offered by the literatures born in smaller linguistic communities, in a somewhat peripheral position. Their specific text types, their particular cultural interconnections may reveal figures of canon formation not known in the literatures of greater nations.

In the present volume the image of the canon is necessarily a sketch, but a very colorful one. European examples, of the Dutch, Finnish, Czech, Slovenian and Hungarian literatures – they are no more than illustrations, still, the range of canon forming personalities, from Prešeren and János Arany to Ferenc Molnár and Huizinga is highly interesting. The authors of the studies review the different definitions of the canon, and show that national canon can represent not only the pathos of self-evalution but also self-irony.

Our volume contains a short bibliography of the canon.

This issue of the *Helikon* was edited by LÁSZLÓ VARGA.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KÁLMÁN C. GYÖRGY

A kis népek kánonjainak vizsgálata

– NÉHÁNY MÓDSZERTANI MEGJEGYZÉS* –

A vizsgálat vagy a kutatás szót gyakorta állítják szembe egy másik terminussal, az elmélettel. Általánosnak mondható az a nézet, hogy a kutatás valami valódi munka, míg az elmélet nem egyéb puszta spekulációnál; vagy – kevésbé durván fogalmazva – hogy semmiféle elmélet nem létezhet gyakorlati háttér nélkül; hogy a kutatás szolgáltat gyakorlati adatokat bármilyen későbbi teoretizálás, elméletalkotás számára, az elmélet csak valamely gyakorlati kutatás alapjaira épülhet, és minden elmélet fő feladata az, hogy általánosításokat és elvonatkoztatásokat nyújtson úgy, hogy kiindulópontja az őt megelőző gyakorlati kutatás.

Ennek a szembeállításnak bizonyos elemei igazak is lehetnek, de itt amellett szeretnék érvelni – ahogyan ez a pozitivizmus alkonya óta már igen jól ismert –, hogy az elméleti megfontolások nélküli adatgyűjtögetés aligha lehet több, mint illúzió; hogy minden kutatást megelőznek már valamiféle elméleti fogalmak, még ha a kutató maga nincs is ezeknek tudatában; és hogy a kutatásról mindig kimutatható, hogy olyan előfeltevésekből, fogalmakból és elvekből indul ki, amelyek bízvást nevezhetők elméleti konstruktumoknak.

Így azután a címben szereplő *vizsgálat* szó nem az elmélettel állítódik szembe. Éppen ellenkezőleg, arra szeretnék rámutatni, hogy a kánon fogalmának akármilyen gyakorlatias kutatása többé-kevésbé lehetetlennek bizonyul, hacsak nem jutunk annak valamilyen jól vagy rosszabbul körülhatárolt előzetes megértéséhez, amit a tanulmányozni kívánt mező implikál.

Voltaképpen már az első lépések ezen a mezőn, a kánon mezején tévútra vihetnek bennünket (vagy épp sehová sem visznek), ha eltekintünk az elméleti megfontolásoktól. Tegyük fel, hogy a kanonicitást valamely közvetítő intézmény szerint kívánnánk mérni, például a könyvtárak vagy a könyvkiadás számai és adatai alapján. Ekkor teljesen nyilvánvaló megoldásként kínálkozna, hogy meg-

* Szándékosan nem térek ki a dolgozatban a „kis nép" meghatározására. Természetesen lehet, hogy szerencsésebb lett volna például „kevésbé elterjedt nyelvekről" szólni, de úgy vélem, intuitív módon tudjuk, miről van szó. – Ez az írás egy észt–magyar kollokviumra készült, amely 1997 őszén volt az MTA Irodalomtudományi Intézetében. Beledolgoztam elemeket, olykor mondatokat jó pár korábbi írásomból is. A felhasznált szakirodalom megtalálható ezen szám kánon-bibliográfiájában.

vizsgáljuk a forgalom és a kiadás adatait; ekkor arra a következtetésre jutnánk, hogy ezek a számok azt mutatják: könyvcímek bizonyos halmazai a szóban forgó kultúra kánonjához tartoznak. Később esetleg úgy finomíthatnánk ezt a következtetést, hogy rámutatnánk: ez a halmaz inkább a népszerű irodalom regiszteréhez tartozik, azaz ez a kánon inkább a tömegek kánonja, és nem szükségképpen tükrözi a magas kánont, a művelt olvasók, a képzettek, a társadalom jól informált rétegének kánonját.

Ez a példa, meglehet, túlságosan is primitív, és azt hiszem, soha senki nem is gondolt arra, hogy munkáját ekképp képzelje el. Mégis alkalmas arra, hogy bemutassam rajta a kánonvizsgálódás néhány buktatóját. Ha *A Kánon* egyszerű, monisztikus, egyes számú fogalmából indulunk ki, akkor vagy valami igencsak kétséges és olcsó eredményhez jutunk, vagy pedig arra kényszerülünk, hogy továbbmenjünk, és módosítsuk, finomítsuk, átalakítsuk a kapott eredményt. Ezért azután jóllehet igen nagy szükség van arra, hogy a kánonokkal kapcsolatos jelenségeket vizsgáljuk, ennek előfeltétele az, hogy megfelelően körülhatárolt fogalomrendszerből induljunk ki.

A terepnek ez a fajta megtisztítása, a tisztázása annak, hogy mit is kellene tennünk, amikor nekiállunk a kánon feltérképezésének, természetesen nem végezhető el a jelen dolgozat keretei között. Mégis megkísérlem összefoglalni azokat a problémákat, amelyekkel szembekerülünk akkor, amikor valóban elkezdődik a vizsgálódás. Főként két kérdéssel foglalkozom majd, noha e kettő elválasztása talán kissé mesterséges: magának a kánonnak a problémájával, valamint azon mezők, intézmények és társadalomszegmentumok szerepével, amelyek révén ez a kánon megnyilvánul.

Először is lássuk a kánon néhány lehetséges felfogását. Eléggé elterjedt nézet az, amely szerint a kánon szövegek gondosan összeválogatott halmaza, és hogy a fő kihívás azok számára, akik a kánont (a kánon fogalmát) elemzik az volna, hogy feltárják: melyek is ezek a szövegek, s hogyan jött létre ez a halmazuk. Vizsgálható továbbá, hogy mik voltak az okai az adott halmaz létrejöttének, feltehető a kérdés, hogy miféle közös jegyek találhatók az ekként összeválogatott szövegekben – a vizsgálat tárgya lehet tehát tartalmuk, eredetük és szerkezetük, ám mindvégig feltételezve, hogy az a dolog, amiről szó van, *egy bizonyos dolog* (vagy dolgok egy bizonyos köre), és másfelől, hogy amiről szó van, azok dolgok, termékek, szövegtárgyak. A kiemelkedő Nagy Művekre összpontosító elgondolások értelmében a kánon késztermékekből építkezik, amolyan díszpéldánygyűjtemény, olyan tiszteletre méltó szövegek összessége, amely kultúránk és hagyományunk sarokköveinek számít.

Ez a felfogás a kánonon tehát szövegeket ért, ezért úgy is nevezhetnénk, hogy ez a *„kánon mint szöveg"* elgondolás; annak a számára, aki ezen segédegyenesek mentén munkálkodik, bőségesen elegendő, ha ráismer, hogy pontosan milyen szövegek tartoznak egy bizonyos kánonba, vagyis hogy melyek egy korszak kiváltságos és megkülönböztetett szövegei, ezután visszakeresheti intuíciójának

bizonyítékait, s végül eljuthat egy olyan listához, amelyet azután kánonnak nevez: ennek vagy annak a korszaknak, ennek vagy annak a társadalomnak, rétegnek, csoportnak ez lesz a kikövetkeztetett kánonja. Annak ellenére, hogy igen elterjedt vizsgálódási gondolatmenetről van szó, ne feledjük, hogy ez a fajta kánonkutatás végső soron a pozitivizmus örököse: adatokat szed össze, ezeket valamiféle rendbe próbálja tenni, majd nagyon szigorú logikai keretben vonja le a következtetéseket, míg kizárólag ellenőrizhető bizonyítékokra igyekszik hagyatkozni, s megpróbál kirekeszteni mindent, ami – meglehetősen szűkre szabott – tárgyterületén kívül helyezkedik el. Ez a módszertan sok tekintetben diszkvalifikálódott, s jól tudjuk, hogy miféle teoretikus (és gyakorlati) buktatói vannak; mégis, hiba volna mindenestül és azonnal a sutba dobni. Nem mintha mint tudományos módszertan menthető volna – ám mint tudománytörténeti tény, végső soron éppen mint a kánonkutatás *tárgya* rendkívül érdekes lehet. Vagyis: ennek a módszertannak lehetnek és voltak is bármely más – akár antipozitivista – nézőpontból érdekes eredményei. Az természetesen távolról sem tartható, hogy bármely vizsgálódás előfeltétele volna, hiszen ez a kutatás olyan stádiumát előfeltételezné, hol nincsenek prekoncepciók, előítéletek, ideológiák, sőt még akár fogalmak sem; azt azonban feltétlenül mérlegre lehet tenni, hogyan térképezik fel egy adott korszakban mindazt, amit kánonnak tekintenek (vagy amit egy korábbi korszak kánonnak tekintett). Ha mást nem, annyit megtudhatunk a „kánon mint szöveg" listakészítőitől, hogyan működik a kánon áttekintésére, feltérképezésére, állítólagosan objektív feltárására hivatott professzionális értelmező közösség, fontos szempontokat kaphatunk annak megértéséhez, hogy valamit miért és hogyan tekintenek kánonnak vagy kanonikusnak, egyáltalán: irodalomnak.

Mégis azt kell mondanunk, hogy tiszta formájában nem sokan vallják magukénak a „kánon mint szöveg" elképzelést. Még a legkonzervatívabb, legskolasztikusabb megfogalmazások is utalnak valami szövegen kívülire, valamire, ami túl van a szövegeken, ami meghaladja, transzcendálja azokat: a hagyományra, az értékre, az etikára, az esztétikai minőségre s hasonlókra, márpedig ezek valamilyen, a szöveg fölötti *szabály*ra utalnak. Ezért annyit állíthatunk mindenesetre, hogy rendkívül bonyolult volna különbséget tenni a „szövegszerű" és a „nyelvi" felfogások között; vagy élesebb megfogalmazásban, a „szövegszerű" lehatárolások olyan szabályokra hagyatkoznak (éspedig igen gyakran explicit módon), amelyek a szövegek kiválasztását irányítják.

Így azután a másik nagy koncepció (már ha egyáltalán „másiknak" nevezhető) a *„kánon mint nyelv"* elképzelés volna. Lehet, hogy nem kevésbé problematikus, mint az, amelyikről korábban volt szó, csak éppen itt más kérdésekkel kell szembenéznünk. Talán hozhatók fel érvek amellett, hogy a kánon nyelvtermészetű: valamely közös tudást testesít meg vagy nyilvánít ki. Feltételezhető az is, hogy létezik egy bizonyos „irodalmi kompetencia" – olyanfajta tudás, amely lehetővé teszi a beszélő számára – a kultúra „anyanyelvi beszélője" számára – hogy az irodalmi szövegeket mint ilyeneket ismerje föl és el. Ekkor pedig állítható, hogy a kánon, a nagy művek

kiválogatott halmaza ennek a tudásnak a része, s ha ez a tudás megfeleltethető a nyelvi *langue* fogalmának, akkor a kánon az irodalmi *langue* része.

S ha mindez így volna, akkor a kánon nem a megvalósulás vagy a jelenségek szférájába tartozik, hanem a rendszerébe: ebben az értelemben a *langue* része. Amennyiben valóban ez volna a helyzet, kánon nélkül nem is lehetünk meg; nincs olyan, hogy kánon ne volna. S a kánon annyiban is ehhez a mezőhöz tartozik, amennyiben változása nem valamilyen autonóm mozgások következménye, hanem olyan külső befolyásoké, hatásoké, amelyek az irodalom mezején kívülről érkeznek.

Mi a jelentősége mindennek a kis népek kánonjai szempontjából? Mindenekelőtt az, hogy vegyük észre: a kánonviták igen gyakran listaviták, tehát megmaradnak a „kánon mint szöveg"-felfogás keretei között. A kisebb népek irodalmi kánonjaival kapcsolatban az egyik fő vitakérdés az szokott lenni, hogy mennyiben esik egybe és mennyiben különbözik a szövegek jegyzéke valamely más, nemzetközinek tekintett vagy nagyobb nép kialakította listától. (Az természetesen külön kérdés, hogy ilyenkor létező listákkal vagy inkább képzetes vagy egyenesen koholt listákkal történik-e az összevetés; vagy hogy mennyire részleges, átmeneti, korhoz kötött az a „világirodalom", amelynek kánonja etalonul szolgál.) A szövegek listája mögött persze (implicit módon) vannak rendező elvek, ha úgy tetszik, van egy nyelv, amelynek a lista elemei a szavai; a felszínen gyakorta az látszik, hogy egy-egy szöveg hiánya vagy megléte a kérdés, ahelyett, hogy a szöveghalmazok mögötti szabályrendszerek eltérése vagy azonossága válna problémává.

A kanonicitásról azt is lehetne mondani, hogy az értelmezések egy bizonyos skálájának felel meg; vagyis úgy is lehetne fogalmazni, hogy a kánon az értelmezés egy jól megszokott, bebetonozódott vagy akár intézményesült változata, amely maga kanonikus. Nem szövegek vannak tehát, hanem értelmezések, nem pusztán a szövegek válnak kanonikussá (hiszen legalábbis kérdés, hogy vannak-e „pusztán szövegek"), hanem az értelmezések. Ami pedig a kánon változásakor változik, az értelmezői előfeltevések egy bizonyos halmaza, és ezzel a változással együtt vagy talán ennek következményeképpen változás áll elő az értékesként kiválasztott szövegek listájában is, azon szövegek sorában, amelyek elemzésre vagy oktatásra (stb.) méltónak találtatnak. Itt visszatérünk ahhoz, amit a „kánon mint szövegek" koncepció kapcsán már mondtunk: hogy a tanulmányozásra érdemes szövegek kiválasztása, az az irodalmi korpusz, amely értelmezésre méltó, már maga is (explicit vagy implicit) szabályok, elméleti megfontolások, értékpreferenciák eredménye vagy függvénye, amelyek viszont úgy írhatók le, mint a tárgyak fölött vagy mögött álló rendszer – s a tárgyak ekként immár nem önmagukban való tárgyak, hanem az értelmezés által formált és preformált szubjektivitás termékei.

A kanonizált értelmezések produktívak. Ezen annyit értek itt, hogy bizonyos művek bevett, intézményesült, kanonizált értelmezései megkönnyítik más, új művek értelmezését, esetleg kanonizálódásukat is. Ha (úgy) tudjuk, hogy a *Roko-*

nok realista regény, s megtanultuk ekként olvasni, tudván, hogy mely jegyeket kell felismernünk, a szövegeknek mely rétegeire kell odafigyelnünk, milyen értelmezői stratégiákat kell választanunk, akkor más regényeket is tudunk majd így értelmezni, s ha hasonlóval találkozunk, az könnyebben kaphat kanonikus vagy ahhoz közeli pozíciót. Mármost ha a kis népek kánonjait a világirodalmi kánonnal (vagy a „nagy népek" kánonjával) vetjük össze – bármely homályos és kétes legyen is ez a mérce s ez a művelet –, akkor voltaképpen bizonyos értelmező stratégiák átvételéről, készen kapásáról is szó van. A nemzeti irodalmat a „világirodalom" terminusai (műfajai vagy korszak-meghatározásai, iskolábasorolásai, poétikai szabályai stb.) szerint olvassunk, s így támpontokat kapunk a kis nép kánonjának kialakításához; voltaképpen belekényszerülünk abba, hogy a kis nép korszakait, műfajait stb. aszerint a kánon szerint helyezzük el, ahogyan azt a „világirodalom" értelmezési stratégiái szerint „kell". Megtaláljuk a magunk manierizmusát, rokokóját, szentimentalizmusát, ódáját, új tárgyiasságát, szürrealizmusát, személytelen líráját: mindazon kategóriákat, amelyek helyettünk rögtön értelmezik is a kánonba kerülendő művek sorát. Ha igaz az, hogy a kánon mintegy elolvassa helyettünk a művet, akkor az is elmondható, hogy a kis népek kánonjai maguk is más („világirodalmi") kánonok olvasatai, vagy azokat is ezek a kánonok alakítják saját képükre. Ez alkalmat adhat arra, hogy a kis népek irodalmának hivatásos résztvevői berzenkedjenek az effajta „imperializmus" ellen; csakhogy a bezárkózáson, az originalitás vagy az autogenezis bomírt hangsúlyozásán kívül ennek nemigen van alternatívája.

A „kánon mint nyelv"-koncepció nyilvánvalóan szembehelyezkedik a kánonnak azzal az elképzelésével, amely szerint a kánon a saját jogon kanonikus szövegek listája volna. A másik oldalon tehát az az elgondolás áll, amely szerint a szöveg saját, benső tulajdonságainál fogva válhatna kanonikussá. De körvonalazható egy harmadik lehetőség is, amely eltérne a strukturalizmus *langue/parole* megkülönböztetésétől: tudniillik hogy a kánon se nem elemek halmaza, se nem pedig elvont rendszer, hanem konvencionalizált cselekedetek terméke, míg a kánonalakítás különleges erővel bíró cselekedet *végrehajtása*. A kánon megteremtésének aktusa eredetileg és archetipikusan a „pap" feladata, a Törvény hivatásos értelmezőjéé. Bármi legyen is a kánon, az biztos, hogy nem valami adott, örök dolog, amelynek eredete és természete kiismerhetetlen volna. Éppen ezért minden kánonkutatásnak számot kell adnia arról is, hogyan is működik maga a kánonképzés, kik és milyen körülmények között, milyen intézmények segítségével és támogatásával végzik a kánon alakítását. A kánon kialakulása vagy eredete ugyanis nemcsak az időben követhető visszafelé, hanem szinkron módon is, fogantatásáig.

De kik is azok, akik a kánont teremtik, változtatják és fenntartják? A válasz természetesen az, hogy bizonyos emberek csoportjairól van szó, amelyeket professzionális vagy hivatásos csoportoknak nevezhetünk, vagyis „a kultúra embereinek" közösségeiről, amelyek az irodalom intézményeire befolyással vannak, bizonyos esetekben bizonyos intézményeket egyenesen irányítanak is.

A legkevesebb, amit a kánonok és az irodalmi élet hivatásos résztvevőinek kapcsolatáról mondani lehet, az tehát az, hogy az irodalom professzionális értelmezőinek igen nagy számú tevékenysége ilyen vagy olyan módon befolyásolja az irodalmi kánont. Az irodalom mezején résztvevő hivatásosokat gyakran szokás azzal jellemezni, hogy a kánonnal foglalatoskodnak, és fordítva: a kánont csaknem kizárólag úgy közelítik meg, mint egy bizonyos különös embercsoportnak, az irodalmi mező hivatásos résztvevőinek a fő működési területét. Az irodalmi élet hivatásos résztvevőinek egyik feladatuk (tevékenységük) az, hogy a kánont megteremtsék, fenntartsák és megváltoztassák, valamint hogy erre reflektáljanak is. Azt a fontos szerepet, amelyet a hivatásosok a kánonalakításban játszanak (s ami azt illeti, az a szerep, amit a kánon kap a hivatásosok státuszának kialakításában), jól illusztrálja a kanonizáció paradigmatikus, sőt alapesete, azon szövegek körülhatárolása, amelyek azután az Íráshoz fognak tartozni; ez a cselekedet igen erősen professzionális természetű, és számos súlyos következménnyel jár nem egy közösségre nézve.

Észszerűnek tetszik különbséget tennünk itt a feltétel nélküli autoritás és azon sokkalta korlátozottabb és efemer jellegűbb hatalom között, amely az irodalom hivatásosait megilleti. Részben persze csak fokozati különbségről van szó; s biztos, hogy sok a hasonlóság is. Mindkét estben intézmények, hatalom és csoportok előfeltételeződnek. A kánonkutatásnak pontosabban meg kell határoznia azt is, hogy pontosan milyen csoportok és milyen hatalmak, milyen erők vesznek részt a kánon alakításában s hogyan teszik ezt.

A hivatásosok kapcsolata a kánonnal nem merül ki abban, hogy ők képezik a kultúra embereinek azt a több-kevésbé intézményesült csoportját, amelyik szövegek megkülönböztetett csoportjának fenntartásáról és alakításáról gondoskodik. Másrészt ugyanis éppen a szövegeknek ez a különös csoportja az, amely számukra mint hivatásosok számára létalapot jelent; a kánon tehát nem csak a működés területe, hanem a jutalmaztatás, a dicsőség terepe is.

Csakhogy még ha a hivatásosok közössége döntő szerepet játszik is a kánon alakításában, ismét fel kell tenni a kérdést: vajon csak *egyetlen* dolog az, amit alakítanak? Miért is tekintenénk csak azt a kánont az egyetlen fontos tényezőnek, amelyet a hivatásosok nagyon különleges közössége alakít? Semmi kétség, ez a legjobban dokumentált és a legismertebb kánon (bármit értsünk most ezen); új nemzedékekre száll át, iskolában tanítják, és a leginkább ezt tisztelik, olyan szöveghalmazt és konvencióhalmazt képvisel, amelynek ismerete, elsajátítása előfeltétele annak, hogy valakit műveltnek nevezzenek. De azzal is tisztában kell lennünk, hogy az, amit az emberek olvasnak és ahogyan mindezt olvassák, távolról sem azonos a hivatásosok kánonjával (vagy a hivatásos közösség egy részének kánonjával). Azok a Nagy Művek például, amelyeket az iskolában tanítanak, nem szükségképpen azonosak azzal, amit a hivatásos értelmezők a legnagyobbra tartanak; legalább a romantika korszaka óta a professzionális olvasók egy része ellenkánon kialakítására törekszik és azt képviseli, s e csoport számára az intézményes oktatás a konzervativizmus és

ódivatúság szimbólumaként jelenik meg. Jóllehet az iskolai oktatás tanterveit a hatalmon lévő hivatásosok alakítják (ki), azok, akik *nincsenek* hatalmon, nagyon gyakran kétségbe vonják ezt a fajta kánont. Másfelől az is feltételezhető, hogy más, a hivatásosoktól eltérő közösségek megalkotják a maguk kánonját. Az oktatási rendszer résztvevői (a tanárok csakúgy, mint a diákok) nem tekintik a kötelező olvasmányokat a legértékesebb művekkel azonosaknak, és az, amit voltaképpen olvasni szeretnek és olvasnak is, az eléggé különbözik a hivatalos kánontól.

A probléma természetesen az, hogy ez a kánon rejtett, töredékes, implicit és rendkívül nehéz követni nyomait. Ami a szinkrón metszetet illeti, tudatában vagyunk létezésének, de aligha törődünk azzal, hogy le is írjuk; diakrón metszetben pedig hagyatkozhatunk bizonyos adatokra, amelyek többnyire hivatásosoktól származnak, de csak igen kevés közvetlen utalást találunk. Problémát jelenthet továbbá az is, hogy tisztázandó, vajon hány nem professzionális kánonnal kell számolnunk (s ennek megfelelően vajon hány közösséggel). Az ugyanis meglehetősen félrevezető, ha a nem hivatásos kánonról mint egyetlen egészről beszélünk; lehet számos alközösség, és ennek megfelelően számos alkánon és ellenkánon. Az elméleti megfontolásoknak ezért még bármiféle kutatást megelőzően körül kell írniuk azon kánonok lehetséges skáláját, amelyek számításba veendők.

Fölösleges is felhívni a figyelmet arra, hogy ez a skála kultúráktól, történelmi korszakoktól és talán még a szóban forgó néptől/nyelvtől függően is különbözni fog. Megfogalmazható az a hipotézis, hogy a kis nép (vagy a kevésbé elterjedt nyelv) irodalma sokkal szigorúbban, sokkal elszántabban fog ragaszkodni szent (megszentelt) szövegeihez, és szent (kanonizált) értelmezéseihez. Másfelől a kis nép irodalma sokkal jobban ki van téve a kívülről érkező hatásoknak, különösen akkor, ha valamely „nagy" nép tőszomszédságában vagy elnyomása alatt él. E két hipotézis bizonyára igazolható, s nem zárják ki egymást. De vajon hogyan lehet igazolni vagy cáfolni őket?

Ez a kérdés elvezet bennünket a problémák másik csoportjához, vagyis ahhoz a kérdéshez, vajon mit is teszünk akkor, amikor a kánonokat vizsgáljuk. Miféle adatokra, bizonyítékokra, nyomokra, útmutatásokra számítunk? Mi a kánonkutatás módszertana?

Először is azt reméljük, hogy rendelkezésünkre állnak *szövegek*. (Ez előbbutóbb felveti majd az értelmezés problémájának kérdését – de ezt itt most félreteszem.) *Nem* a kánonban foglalt Nagy Művekről beszélek, szó sincs róla. A szöveg semmilyen módon nem viseli magán a kánonba tartozás jegyét, bármilyen közelről vizsgálgassuk is; a kanonicitás értelmezés dolga meg intézményeké, közösségeké, hatalmi viszonyoké, hagyományoké, és így tovább, de semmiképpen sem adott jellegzetessége bármilyen szövegnek. A szövegek, amelyekről itt szó van, azok, amelyek körülveszik a kanonikus szövegeket: befogadásuk, értelmezésük dokumentumai, annak nyomai, hogyan jutott el a szöveg a kánonba.

Így azután az első terület az volna, amelyet *értelmezéseknek* nevezhetnénk. Mindenféle értelmezésre gondolok: a szerzői kommentárokra és naplókra, az

irodalomkritikára, az iskolai szöveggyűjteményekre és a tankönyvekre, az iskolai és az egyetemi dolgozatokra, a szakdolgozatokra, a színházi előadásokra, a fülszövegekre, a hirdetésekre, a mindenféle és -fajta hivatkozásra.

De másodszor, ezek a (kanonikus és metakanonikus) szövegek valahol megjelennek, bizonyos kontextusokban kerülnek elénk. Ezért aztán a kutatás második nyilvánvaló tárgya az volna, hogy feltérképezze mindezen szövegek lehetséges forrásait: miféle újságok, folyóiratok, könyvek, tévé- és rádiócsatornák vagy a közvetítés milyen más formái játszhatnak szerepet a szövegnek és értelmezésének forgalmazásában? Hogyan festettek az általános iskolai, a középiskolai és az egyetemi tantervek? Hogyan és hol képezték a tanárokat? Milyen más véleményformálási formák álltak rendelkezésre?

Ez pedig átvezet a harmadik területre, az intézményekére. Azok a helyszínek, ahol mindezen szövegek megjelennek, mind bizonyos intézményekhez tartoznak: az oktatás rendszeréhez, az irodalmi termelés rendszeréhez, a forgalmazáshoz és a befogadáshoz, ide értve az irodalmi iskolákat, az irányzatokat és a csoportokat, a szalonokat és a mozgalmakat; a könyvkiadáshoz és a könyvkereskedelemhez valamennyi résztvevőjével együtt (cenzorok, szerkesztők, lektorok, marketing-szakemberek); a könyvpiachoz; valamint a könyvtárakhoz, olvasóklubokhoz és így tovább.

Mindezen elemek igen alapos és részletes kutatásokat igényelnének, és mindig észben kellene tartanunk azt, amit a kánonról általánosságban mondtunk – hogy tudniillik mindig is számos kánon él egymás mellett, s hogy a kánon nem egyszerűen szövegek halmaza. Ezért aztán tovább kell lépnünk egy negyedik területre; mérlegre kell tennünk, hogy melyek az értelmezés releváns konvenciói, márpedig ez minden korábbinál bonyolultabb kérdéskörnek látszik. Világos, hogy nem elegendő feltérképeznünk valamennyi matekanonikus szöveget, kontextusukat és intézményeiket; értelmeznünk kell magukat az értelmezéseket is, értékelnünk az értékeléseket.

Ez meglehetősen kényes és bonyolult probléma. A kánonkutatásban fel kellene mérnünk azt a nyelvet, amelyet a metakanonikus szövegek használnak; értékpreferenciák, értelmezéseik rejtett előföltevései, politikai, ideológiai vagy személyes indítékaik feltétlenül feltárandók, s természetesen ki kell emelni közülük azokat, amelyek minden bizonnyal számítanak, latba esnek a szóban forgó mű befogadásának történetében. Nem csak az irodalomkritikáról van itt szó; az olyan adatok, mint a közkönyvtárak kölcsönzési jegyzékeinek legnépszerűbb darabjai, ugyancsak gondos megfontolást igényelnek. Meglehet, nem ugyanolyan fajta vizsgálódást, mint a kritikai szövegek, de mondjuk a közkönyvtárak egész struktúrája, beszerzési és kölcsönzési eljárásaik, zárt és nyitott részlegeik rendszere, a kölcsönözhető és a helyben olvasandó könyvek elkülönítése – és így tovább – ugyancsak méltó a tanulmányozásra. Hasonlóképpen nem tekinthető a kánonkutatás hasznos nyersanyagának, adott tényének a tanterv *önmagában;* könnyen lehet, hogy bizonyos szövegek kizárólag politikai okokból jelennek meg

a kötelező olvasmányok listáján vagy a kötelezően tanítandó anyagok között, s az is lehet, hogy voltaképpen soha senki nem is tanítja és nem is kéri számon ezeket (vagy legalábbis sem tanár, sem diák nem veszi őket komolyan). Az is lehetséges, hogy bizonyos művek ellentmondásosságuk, vitatottságuk vagy érdekességük miatt kerülnek a tananyagba, de nem mint kanonikus szövegek.

Értelmeznünk kell tehát a metakanonikus szövegeket, az őket környező kontextusokat és azokat az intézményeket, amelyek használják ezeket. Persze mindig van valamiféle intuíciónk arról, hogy egy adott korszakban és egy adott kultúrában mi számíthatott kanonikusnak. Minthogy abban a kultúrában élünk (vagy egy másikban, de azt reméljük, hogy a vizsgált kultúráról eleget tudunk), így vagy úgy ismerjük hagyományát is, értékeit is, konvencióit, ahogyan kánonját is. Csakhogy előfordul, hogy az időbeli távolság túlságosan nagy, és kiderül, hogy amit kánonnak hittünk, az valamennyire mégis más. Ráeszmélhetünk, hogy vannak más, kevésbé ismert művek is, amelyek ehhez a kánonhoz tartoznak, de amelyeket a hagyomány már kivetett magából. Vagy megeshet, hogy a kanonikussá válás okai egészen mások, mint feltételeztük. Az irodalmi műveknek korszakonként más és más funkcióik lehetnek, s mégis megőrizhetik kanonikus pozíciójukat. Ez különösen igaznak látszik a kis népek irodalmai esetében: azok az elbeszélő költemények vagy epikus művek, amelyek a nemzet, a nemzetiség, a nemzetté válás eszményét voltak hivatva kifejezésre juttatni és szolgálni vagy az idegen behatolás, megszállás, elnyomás elleni harc megjelenítőiként olvasták őket stb. sok esetben még ma is kanonikusak, jóllehet értelmezésük s talán értékelésük is egészen más, mint annak idején volt.

Ami az iménti első, második és harmadik területet illeti, itt a kis népek kánonjainak kutatása részint igen nehéz helyzetben van, részint éppen nagyon is ígéretes lehet mindaz a munka, ami itt folyhat. A nehéz helyzet abból adódik, hogy – legalábbis a közép- és kelet-európai kisebb irodalmakra gondolva – egészen másként festenek maguk a metakanonikus kontextusok, a metakanonikus szövegek is, mint az úgynevezett Nyugaton, nem is szólva az intézmények rendszerének sokkal jobban ismert eltéréseiről. Számolnunk kell azzal, hogy olykor egészen sajátos szövegtípusokba botlunk, amelyeknek megfelelőit hiába keresnénk a nagyobb nyelvek irodalmaiban; hogy a közvetítés csatornái olykor jóval szűkebbek, máskor meg egyszerűen egészen mások, mint másutt (s természetesen a kis népek sem feltétlenül hasonlítanak egymásra e tekintetben sem); s hogy az intézmények hálózata nem egyszer jelentős késéssel, a nyugati mintákétól eltérő funkcióval alakult ki, s alakulástörténetének sajátosságai máig meghatározzák. A kutatás nehéz, pepecselő, gyakran hálátlan munkája mégis ígéretes, mert ezzel anélkül lehet egy kultúra egészéről érdekes, esetleg radikálisan új dolgokat mondani, hogy a nagyobb nyelvek irodalmainak kutatását egyszerűen lemásolnánk; egész irodalmi rendszereket kell újrakoncipiálni, a sajátos működésre vonatkozóan hipotéziseket felállítani, *kitalálni*, hogyan is működik az irodalmi folyamat abban a kultúrában.

Végül is megismételnék néhány fontos kérdést – célom itt mindössze az volt, hogy ezekre ráirányítsam a figyelmet. Mit is keresünk? Egy dolgot vagy többet? Szövegek halmazát vagy valami többet, valami mást? Hol keressük? Csak a kézikönyvekben, a szöveggyűjteményekben, az antológiákban és a tantervekben? Vagy inkább vegyük figyelembe a szövegek értelmezéseit mindazon csatornákkal és intézményekkel együtt, amelyek ezeket a szövegeket és metaszövegeket közvetítik (hozzánk és a kor olvasóihoz)? Következtetés helyett csak annyit állítok, hogy mindezekre a kérdésekre válaszolnunk kell. Lehet, hogy az én válaszaim nem jók, és bizonyos, hogy egyelőre meglehetősen felületesek. De a kérdések legalább itt vannak.

BEZECZKY GÁBOR

*Kánon és trópus**

A kánon a klasszikusnak tekintett művek listája, valamint a lista magyarázata. A magyarázat lehet ideologikus vagy narratív, illetve a kettő kombinációja.[1] Ha kánon helyett kánonokat mondunk, ha egyes szám helyett többes számban fogalmazunk, akkor a pluralizálás egyben relativizálás is. Az egyedül érvényes kánon (továbbiakban: Kánon) hatalma határtalan. Ahogyan nő a kánonok száma, hatalmuk úgy csökken. A Kánon hatalma abban áll, hogy kijelöli, értelmezi és értékeli a kanonizált műveket. Pontosabban szólva kijelölte, értékelte és értelmezte azokat. E műveletek döntő mozzanatai a lezárult múltban mentek végbe. Az egyedi olvasó mindig eleve későn érkezik ahhoz, hogy változtathasson a Kánon lényegi vonásain, a kanonizált művek és szerzők listáján vagy a műveknek a hagyomány által szentesített értelmezésén. A Kánon nem dialogikus kölcsönviszony: az olvasó feladata mindössze annyi, hogy lehetőségeihez képest rekonstruálja és a sajátjává tegye a múltat. Amint ez megtörténik, a múlt anélkül lesz úrrá a jelenen és a változatlan ismétlődés révén magán az időn, hogy lezártsága megszűnne. A Kánon személytelen: mögötte nem emberek vagy emberi intézmények állnak, hanem isteni kinyilatkoztatás.[2]

A kánonok bizonyos vonásokban a Kánont imitálják, de egyszerre nem képesek minden jellemzőjét utánozni. Kizárólagosság, egyetemesség, maradandóság, lezártság és személytelenség tekintetében a bibliai kánon közelítette meg legjobban a Kánont az európai történelemben – olyannyira, hogy maga is más kánonok alapja lett. Az egyházban a *Biblia* értelmezésének határai hosszú időszakokon át többé-kevésbé rögzítve voltak. A tévelygő értelmezőknek olykor valós veszélyekkel: kiátkozással és megégettetéssel kellett számolniuk, illetve időről-időre előfordult, hogy az eltérő értelmezések egyházszakadásokhoz vezettek. A katolikus egyházban az ószövetségi kánon a definitív formáját viszonylag későn, im-

* Horváth Ivánnak, 50. születésnapjára

[1] „The term stands for a standardized corpus which represents an organic whole with rules of its own." – MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK: The Rise and Fall of Literary and Artistic Cannons. = Neohelicon 1990. 17. 129–159, 130.

[2] „Hogy a kánont a tanítóhivatal definiálja, az csak akkor vált szükségessé, amikor a reformáció idején a protestánsok (és bizonyos katolikus körök: pl. rotterdami Erasmus) kétségbe vonták több bibliai könyv kanonikus voltát és kötelező tekintélyét. Ezt a tridenti zsinat végezte el 1546-ban, amikor kijelentette, hogy a 45 ószövetségi és 27 újszövetségi írásnak Isten a szerzője, és ezért mindet ugyanaz a tisztelet illeti meg." – KARL RAHNER–HERBERT VORGIMLER: Teológiai kisszótár. Bp., Szent István Társulat 1980. 366.

már más kánonokkal versengve nyerte el. Sokat mondó tény, hogy a végleges katolikus kánon azonnal többes számban jelenik meg. Nem a protestáns kánonokra kell elsősorban gondolni, hanem az *Index librorum prohibitorum*ra. Az *Index* tagadhatatlanul maga is kánon, még ha antikánon is. A kánonok innentől kezdve megállíthatatlanul sokasodnak és benépesítik a földet.

Ha tagadjuk az irodalmi kánonok és bibliai kánon közötti párhuzamot, mint ahogyan ezt például Wendell V. Harris teszi, akkor az irodalmi kánonok még messzebb kerülnek a történelemfeletti hatalom tekintélyétől.[3] A Kánon hatalmának garanciája Isten, a kánonoké földi intézmények: egyházak, pártok, mozgalmak, egyetemek, akadémiák, folyóiratok, újságok, esetleg kormányok. Az intézményi háttérrel nem rendelkező kánont talán helyesebb lenne nem is kánonnak, hanem egész egyszerűen konszenzusnak nevezni. A hierarchikus intézmények megdorgálhatják a saját eretnek- vagy elhajlásgyanús értelmezőiket, mindenesetre végrehajtható szankciók nélkül nem lehet intézményesített kánon a kánon. A végső fegyver a tévelygőkkel (eretnekekkel, pártütőkkel, elhajlókkal stb.) szemben a kitaszítás (nevezzék akár kiközösítésnek, akár elbocsátásnak, akár kizárásnak, akár száműzésnek). Ha az egyeduralom (a terminológia ebben az esetben is változik: zsarnokság, diktatúra, despotizmus stb.) körülményei között az uralkodó (hatalmon lévő klikk, junta, kormánypárt stb.) kanonizálja a maga értékeit, akkor ez rendszerint az antikánon, az *Index* megjelenésével és a vélemény- és szólásszabadság erős korlátozásával vagy teljes eltörlésével jár együtt. Végső soron az ilyen törekvések az uralkodó számára éppen érvényes kánont egyedül érvényes Kánonként kívánják mindenkivel elfogadtatni. Intézmény és kánon között olyan erős lehet a megfelelés, hogy előfordulhat, hogy az a vita, melyet a különböző intézmények látszólag a kánonról folytatnak, egyáltalán nem valamilyen közös kánonról szól, hanem az intézmények között meglévő különbségek kinyilvánítása és küzdelme.

A demokratikus intézményeket arról lehet megismerni, hogy nem produkálnak sem kánont, tehát olyan listát, melynek radikális tagadása szankciókat vonna maga után, sem olyan antikánont, melynek elfogadása szintén szankciókhoz vezetne. A kánon szó fennmarad, jelentése azonban alaposan átalakul. A 'körülhatárolható intézményben létrejött, indoklással kísért normatív lista, melynek tagadása szankciókat eredményez' helyett immár 'valamely közösség legmegbecsültebb művelőinek listá'-ját jelenti. Az ilyen kánon a közösség nyilvános dialógusának eredménye, és egészen természetes, hogy mindig egynél több van belőlük. Ezek azonban nem antikánonok, hanem ellenkánonok, s merőben nézőpont kérdése, kinek melyik a kánon és melyik az ellenkánon. Ezek a kánonok nem az örökkévalóság számára készülnek, módosulásaik követik a közmegegyezés (és köznézeteltérés) változásait, következésképp megszűnik a kanonizált művek listájának a kizárólagossága. Az ilyen kánon lehetőséget ad arra is, hogy

[3] WENDELL V. HARRIS: Canonicity. PMLA 1991. 106, 110–121.

dialogikus viszony jöjjön létre múlt és jelen, hagyomány és újítás között, és az olvasó feladata már nem abban áll, hogy önmagában helyreállítsa a feltételezett eredeti jelentést, megismerje a megismertet.

Ha ez a kétféle kánon élesen szembeállítható, akkor vajon nem lenne-e helyes a jelölők szintjén is különbséget tenni közöttük? Természetesen be lehetne vezetni különböző szavakat, vagy esetleg indexekkel lehetne megkülönböztetni a kétféle, az intézményi és a közösségi kánont egymástól. Ennek csupán annyi akadálya van, hogy a két – egymást ellentétekként feltételező – jelentés rendszerint egyszerre és voltaképpen meghatározhatatlan arányban van jelen a szóban. Ezt a bizonytalanságot meg lehet úgy is fogalmazni, hogy – mivel tökéletes demokrácia nem létezik, s így a közösségi kánon nem jelenhet meg a maga ideális formájában – szükségképpen és esetről esetre változó mértékben keverednek egymással az intézményi és a közösségi kánonok. Még a legdemokratikusabb országban is érhetik váratlan és kellemetlen meglepetések azt, aki kinyitja a száját, és következetes kánonrombolásba kezd, illetve azt, aki nem fürkészi elég éberen a saját intézménye kánonjának változásait. Voltaképpen nemcsak az intézményi és a közösségi kánon szokott valamilyen mértékben jelen lenni a kánon szóban, hanem a teljes kontinuum a Kánontól az ideális közösségi kánonig.

A bibliai kánonok megsokszorozódása után és a szekularizáció körülményei között mindössze egy jelenség került közel ahhoz, hogy a felekezeteken és más intézményeken átnyúlva, sokak szemében a Kánon vonásaira emlékeztető jegyeket vegyen magára. Ezt a jelenséget világirodalomnak nevezzük. A világirodalom köztudottan nem azonos az egyes irodalmak világirodalmi rangú alkotásainak (vagyis a helyi remekművek) listájával. Az egységes világirodalom alapja természetesen csakis az egységes világtörténelem lehetett volna, melynek hiányában nem világirodalomról, hanem nemzetközi irodalomról, talán egyetemes irodalomról, esetleg egymás mellé rendelt irodalmakról vagy egymásra ható irodalmakról kell beszélnünk.[4] A Kánonként felfogott világirodalom nem igényelt volna intézményeket, szüksége lett volna azonban arra az isteni garanciára, amelyet az európai fejlődés számos ponton érvénytelennek tekintett. A világirodalom tehát pontosan azokat a tényezőket előfeltételezné, melyek megrendülése fontos szerepet játszott az irodalom szekularizációjában. Lehetséges, hogy ebben az értelemben világirodalomnak csakis a latin középkor irodalmát lehet tekinteni, s hogy ez a világirodalom tulajdonképpen addig létezett, amíg egyáltalán nem így hívták.

[4] „Lehetséges-e olyan értelmezése a Háború és békének, mely egyaránt kielégíti az orosz és a francia olvasót?" SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. – Minta a szőnyegen. A műértelmezés esélyei. Bp., Balassi Kiadó 1995. 90–116, 91. – „Az egyetemesség a fenti értelemben véve a világtörténelem az emberiség egyetemes történelmét jelenti, vagyis az *egy* világ: világunk történetét, nem pedig az emberiség történelmeinek, történeti világainak összességét." – TATÁR GYÖRGY: Hádész kapujában. Világtörténelem és európai klasszika-filológia. – Pompeji és a Titanic. Bp., Atlantisz 1993. 109–125, 118.

Tagadhatatlan viszont, hogy a XIX. század során sokan hittek az olyan világirodalomban, mely rendelkezik a Kánon egyes vonásaival, s az is tagadhatatlan, hogy ez a felfogás még ma is elevenen él – talán mindannyiunkban. Valahányszor azon búslakodunk, hogy Arany János nem került be a világirodalomba, akkor hallgatólag vagy többnyire talán észrevétlenül elfogadjuk egyrészt azt, hogy a világirodalom nem az egyes irodalmak legjobbjainak a gyűjteménye, másrészt azt, hogy a világirodalmi kánon a lezárt múlt terméke, melyet a jelen mindössze tudomásul vehet, de azon nem változtathat. Ez a múltorientáltság valószínűleg szintén a Kánon hatásának a következménye a világirodalmi kánonban. A világirodalomba tartozás bizonyossága s a jelenhez közeliség között fordított arány áll fenn, másrészt pedig rövidéletű világirodalmi kánonról beszélni valószínűleg csak súlyos önellentmondás árán lehet. Hagyomány és kánon szintén összefügg egymással: Homérosz szinte minden múltunk múltja, Joyce még csak a mulandó jelenünk múltja.

A kánonok ugyan sokasodhatnak, de a kánon alá sorolható jelenségek körének túlzott mértékű bővítése nem feltétlenül jár kizárólag előnyökkel. Alastair Fowler hatféle kánont említ: (1) a *potenciális kánon* az írott és szóbeli irodalom egésze; (2) az *elérhető kánon*ba tartozik mindaz, ami az irodalom egészéből egy adott időpontban hozzáférhető; (3) a *szelektív kánon* irodalmi gyűjteményekben, válogatásokban, antológiákban és tananyagokban fedezhető fel; (4) a *hivatalos kánon* a művek intézményesített listáját jelenti; (5) a *személyes kánon* az egyedi olvasó által ismert és becsült művek listája; (6) a *kritikai kánon* pedig azokból a művekből áll, melyeket a leggyakrabban elemeznek és tárgyalnak.[5]

Első látásra is nyilvánvaló, hogy ez az osztályozás a legkülönbözőbb szempontok alapján jött létre, s hogy sem nem következetes, sem nem kimerítő – még a saját rendszerén belül sem. Miért kellene kánonnak nevezni a hozzáférhető művek listáját? Mivel járul hozzá az elérhetőség a kánonokról való tudásunkhoz – túl azon a trivialitáson, hogy a kanonizált művek elvben könnyen elérhetőek? Mit jelent egészen pontosan a hozzáférhetőség? Elvi vagy gyakorlati, személyes vagy közösségi, csekély vagy jelentős erőfeszítéssel járó, kis vagy nagy költséggel megvalósítható lehetőséget? És miért kellene bármilyen értelemben is kanonizáltnak tekinteni azt a művet, amelyről esetleg nemzedékeken keresztül kizárólag egy katalóguscédula tud? A helyi olvasóközönség számára könnyedén elérhető az Indiana Egyetem bloomingtoni könyvtárában a *Kántor nyomoz* c. mű, mely a címlapja alapján valószínűleg egy szocialista rendőrkutyáról szól. Jelentie ez a tény azt, hogy a könyv bármilyen értelemben is része lenne a helyi kánonnak? Mivel járul hozzá a kánonokról vagy az irodalomról való tudásunkhoz, ha az irodalom egészét kánonnak nevezzük? Már önmagában is fogas kérdés, hogy mi tekinthető irodalomnak és mi nem, miért kellene ehhez még hozzácsapni a kánon problémáját is? A személyes kánon pedig alighanem fából vaskarika, talán

[5] ALASTAIR FOWLER: Genre and the literary canon. = New Literary History 1979. 11. 97–119.

több joggal lehetne személyes ízlésnek vagy személyes vonzalomnak nevezni. Kánon ugyanis csak akkor lehet a szívesen olvasott és becsült művek listájából – még a kánon szó közmegegyezés értelmében is –, ha már megszűnt egyéni mániának lenni. A kritikai kánonnal mint kánonnal az a baj, hogy kizárólag a statisztikai elvre épül. Fontos és érdekes kérdés, hogy a kritika és a szakirodalom mely művekkel foglalkozik a leggyakrabban egy adott időszakban, de korántsem biztos, hogy a legtöbbet említett művek listájából következtetéseket lehet levonni bármiféle kánonra nézve. Továbbá azt is le kellene szögezni, hogy a vizsgált időszak nem lehet tetszőlegesen rövid. Lehetséges, hogy ismét helyesebb lenne valamilyen más elnevezést alkalmazni erre a jelenségre? Mondjuk a divatot? Ha elfogadnánk, hogy létezik kritikai kánon, akkor bizonyára nem lenne abszurd az olyan szóösszetétel, mint amilyen a következő: „1998 márciusa harmadik hetének kritikai kánonja." Ezek alapján Fowler listájából mindössze a szelektív kánon és a hivatalos kánon tekinthető kánonnak.

A közösségi kánon és az intézményesített kánon határának bizonytalanságát egyébként jól mutatja, hogy Wendell V. Harris nem is érti, mit jelent az, amit Fowler hivatalos kánonnak nevez. Harris a szelektív kánonok egybeolvasztását véli a hivatalos kánonnak. Azoknak viszont, akik nem az egész éltüket élik le demokráciában, nem a hivatalos kánon természetét kell elmagyarázni, hanem esetleg azt, hogy kánonok spontán módon is kialakulhatnak egy-egy közösségben.

A kánon tehát nem véletlenszerűen összehordott művek jegyzéke. A kánon rendelkezik valamiféle belső struktúrával, mely egyrészt meghatározza, mely művek kerülhetnek a kánonba, másrészt a kanonizált művek egymáshoz való viszonyát. A kánon rendszerint nem a már meglévő műértelmezésekből áll össze. Kánon és értelmezés vagy egyszerre születik vagy maga a kánon jelöli ki az egyes művek értelmezésének és értékelésének jellegét és határait. A kánon nem elsősorban művek vagy szerzők felsorolása, hanem az a szerkezet, melynek alapján dönteni lehet a listára felvehető művekről – előfordul, hogy a kanonizálandó mű még nem is létezik, mikor a kanonikus szerkezet már kijelölte a helyét –, de végső soron a művek listája nélkül sem lenne kánon a kánon. Bármennyire érdekes is, hogy ki és milyen alapon dönt a kánonba felvett művekről, s hogy ennek a döntésnek milyen ideológiai, politikai, hatalmi és egyéb összetevői lehetnek, a továbbiakban nem elsősorban erről lesz szó, hanem a kánonba tartozó és a kánonon kívül maradt művek viszonyáról, vagyis arról, hogy miképpen viszonyul a kánon az irodalom egészéhez.

Először is teljesen nyilvánvaló, hogy a kánonba nem tartozhat minden irodalmi mű. Bárhogyan állapítsuk is meg az irodalmi művek halmazát, a kanonizált művek halmaza mindig ennek a részhalmaza lesz. (Igaz ugyan, hogy ebben a viszonyban időnként előfordulhatnak furcsaságok: kanonizálódhatnak olyan művek és műfajok is, melyekre nem tudunk példákat hozni. Gondoljunk csak a magyar ősköltészet körüli vitákra.) Ebből az következik, hogy a kánon és az irodalom viszonya szinekdochés kapcsolaton alapulhat. Ha Kenneth Burke-nek

igaza van abban, hogy a szinekdoché nem más, mint képviselet (representation),[6] akkor azt mondhatjuk, hogy a kánon mint részhalmaz áll az irodalom egésze helyett, tehát mindazon művek helyett is, melyek kimaradtak a kánonból. Lehet esetleg azzal érvelni, hogy a kánon nemcsak önkényes módon képviseli, hanem valamilyen módon leképezi, modellálja az irodalom egészét. Ha van ilyen viszony kánon és irodalom között, akkor az nemcsak szinekdochés, hanem paradox is. Ha igaz az, hogy a kánon képviseli az irodalmat, akkor ez a képviseleti funkció ellentmondásba kerülhet a kánon bizonyos belső szervező elveivel (azokkal, melyek az határozzák meg, mi kerülhet be a kánonba). Ezek az elvek ugyanis rendszerint olyan antitetikus szerkezetre épülnek, melyek szembeállítják egymással a külsőt és a belsőt, tehát a kanonizáltat és a kanonizálatlant. Mindenesetre, ha képviseletnek fogjuk fel a kánont, akkor egyben azt is állítjuk, hogy a kánon valamiféle beépített tudással rendelkezik az irodalom egészéről.

A kánonok képviseleti funkciója különösen nyilvánvaló a nálunk szokásos iskolai tanmenetekben[7], melyekből a közfelfogás szerint nem maradhat ki egyetlen korszak, egyetlen fontosnak vélt mozgalom, irányzat, alkotó sem. Ugyanez áll az irodalomtörténetekre is.[8] A képviseleti funkció következetes alkalmazása mind a tanmentek, mind az irodalomtörténetek esetében az állandó duzzadást szokta eredményezni. A képviseleti elv szélsőséges esetben, vagyis a halmozással párosult képviselet esetében – mikor is kívül már nem maradt semmi, és minden egyes mű önmagát képviseli – belülről vetné szét a kánont, azaz eljutnánk Fowler potenciális kánonjához, mely bizonyára nem is tekinthető kánonnak.

Kánon tehát nem létezhet redukció nélkül, mely (szintén Kenneth Burke szerint) a metonímiának felel meg. Kánon akkor jön létre, ha kiválogatjuk az irodalom egészéből azokat a műveket és műfajokat, amelyek pontosan megfelelnek a kánonformáló ideológiának vagy a narratív szerkezeteknek. Ha a kánon mértékegysége az irodalmi mű, akkor a válogatás szélsőséges esetben egyetlen egy műre redukálná az irodalom egészét. A redukció akkor lesz kielégítő és akkor nem áll szöges ellentmondásban a képviseleti funkcióval, ha az egész leírható a részhalmaz folytatásaként vagy annak függvényében. A képviselet és a redukció ellentétes és egymást kiegészítő folyamatok. A kánonalkotás mindkettőt előfeltételezi, és kánon akkor jöhet létre, ha a két ellentétes folyamat egyensúlyba kerül. Redukció és reprezentáció összhangja nélkül egyazon kánon esetében is mindig elemek fognak átszivárogni a nagyobb halmazból a részhalmazba, és viszont. Redukció helyett írhatunk esetleg elfojtást vagy felejtést, és ezek a szavak Burke gondolatvilágából más gondolkodók világába vezetnek.

A reprezentáció még tökéletesebb lehet abban az esetben, ha a metaforikus elv is működésbe lép, vagyis ha a részhalmaz nemcsak képviseli, hanem hűen képviseli

[6] KENNETH BURKE: A négy alapvető trópus. = Helikon 1997. 1–2. 43, 46–57.
[7] *Wendell V. Harris* terminológiájában ez a pedagógiai kánon.
[8] *Harris*nél ennek nagyjából a diakrón kánon felel meg.

az egészet. Az egész és a rész között hasonlóság, ikonikus viszony jöhet létre, mint például a fraktálok esetében. Az így létrejövő kánonok az irodalom egészének miniatűrizált változatát nyújtják, vagy egy olyan sűrített szerkezetet, melynek kibontása (mondjuk elmesélése) előírja a rajta kívül lévő összes pont érintését.

Szinekdoché, metonímia, metafora és intézményesített kánon kombinációja veszélyes lehet. Ha az irodalmat olyan kánonra redukáljuk, mely állítólag hűen képviseli az egészet, akkor előfordulhat (és a történelem során elő is fordult ilyesmi), hogy ami kimarad a kánonból, az egyszerűen elfelejtődik és megsemmisül. Az ilyen kánon úgy képviseli azt, ami rajta kívül van, mint a temetőből elvitt és asztallapnak átalakított sírkő az egykor eleven embert, vagy mint az immár hiányzó katalóguscédula a könyvtárból ellopott (esetleg bezúzott) művet. Az ilyen esetekben a kanonizálás által végrehajtott jelképes redukció fizikai redukciót von maga után, és az antikánon megsemmisülését, az irodalom egészének csökkenését eredményezheti. (Ekkor ismét eszünkbe juthatnak azok a példák, mikor a „fizikai redukció" szándékos aktus eredménye volt: könyvégetés vagy a kényelmetlenné vált értelmező likvidálása máglya vagy tarkónlövés által.) De még akkor is veszélyes az ilyen kánon, ha a kanonizálatlan mű nem semmisül meg fizikailag. Mindenki fel tud sorolni olyan műveket, amelyek méltatlanul felejtődtek el, maradtak a többség által olvasatlan, vagy melyek jelentőségét csak nagyon kevesek ismerték fel.

A kánonok pluralitása némi védelmet jelent az elérhető irodalom szűkülése ellen. A kánon, még a közösségi kánon is, szükségképpen állít bizonyos műveket előtérbe és szorít másokat a háttérbe. Ha a kánonok összessége lefedné az irodalom egészét, akkor értelmet lehetne adni Fowler potenciális kánonjának is. A pluralitás azonban nem más, mint a kánon ironikus felfogása. Kánonokból több van ugyan, de olyan egy sincs, mely kétségbe vonná a kánon értelmét. Az egyes kánonokból hiányzik az a radikális bizonytalanság, amely két kellőképpen különböző kánon egymáshoz való viszonyában óhatatlanul megjelenik. Akinek egy kánonja van, az tudja, mennyi az idő, akinek egynél több, az soha nem lehet bizonyos benne.

SZILI JÓZSEF

A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja

A XIX. században a nemzeti eposz szerves részét alkotta a nemzeti irodalom kánonjának: költők, kritikusok, olvasók egyaránt a kor és a nemzet reprezentatív műfajának tartották. Valóban kanonizált műfaj volt: ez világos abból, hogy évtizedekkel megelőzte az erre irányuló sikeres törekvéseket az az érzés, hogy szükség van ilyen típusú műalkotásokra. A magyarázat egyfelől abban rejlik, hogy a nemzeti tudat alakításában szerepet játszó gondolkodók, irodalmárok a nemzeti öntudat érdekében fontosnak tartották, hogy létre jöjjön a „grand récit", a „nagy elbeszélés" művészi formában, másfelől pedig abban, hogy ez a kívánság megfelelt a dicsőséges múlt visszahozhatatlan fénye iránti romantikus nosztalgiának is. Ilyen szükségleteket persze más műfajok is kielégíthettek volna, mint például a regény. Ami ezt illeti, az az irodalmi mű, amelyet a tulajdonképpeni első magyar regényként szoktunk emlegetni (a korábbi magyar nyelvű regények külföldi művek fordításai vagy szolgai utánzatai voltak), Dugonics András *Etelka* című regénye (1788), éppenséggel ezt a lelkületet tükrözte: a történet a honfoglalás korában játszódik. A mű rendkívül sikeres volt, de nem elégítette ki a nemzeti eposz iránti várakozást. Már csak azért sem, mert hozzá képest túlságosan szerény volt a népszerű regény rangja, kánonbeli státusa.

A helyzetet nemzeti önkritikával jellemzi *The Oxford History of Hungarian Literature* szerzője, Czigány Lóránt: „Az irodalmi tudat lényegi vonása volt, hogy a magyarok legtöbbször nem a szomszédaikkal hasonlították össze magukat, akiknek a történelmi sorsa, mint a lengyeleké vagy a cseheké, aligha volt jobb az övékénél – hanem Nyugat-Európa nagy hatalmú nemzeteivel. Az ilyen összeméréseknek persze mindig az lett a következménye, hogy képzelt sebek támadtak a nemzeti öntudaton. Amikor a figyelem a múlt felé irányult, a múltban csak nagyon kevés leletre lehetett bukkanni, túl kevés adalékra annak bizonyságául, hogy létezett egy *nemzeti eposz*, valami, ami a *Nibelungenlied*hez vagy a *Beowulf*hoz mérhető. Minthogy a finn eposzt, a *Kalevalát* csak később fedezték fel és csak 1835-ben jelent meg, a XIX. század első évtizedeiben sokakban élt az a félelem, hogy a kis nemzeteknek talán sohasem volt eposzuk, illetve hogy csak a nagy hatalmú nemzetek előjogai közé tartozik az egykori, a harcos apákról szóló hősköltemény. Ez a kimondatlan feltevés a magyarságot arra késztette, hogy létrehozzanak valamilyen olyan pótlékot, amely ki tudja küszöbölni a nemzeti történelemnek ezt a hiányosságát."[1]

[1] CZIGÁNY LÓRÁNT: The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present. Oxford, Clarendon Press 1984. 24–25.

Ez a nagy nemzeti eposszal kapcsolatos sajgó hiányérzet nem valamilyen speciális magyar sajátosság volt. S ha van ehhez fogható valami, egy nagy hatalmú nemzet, mint mondjuk az angol, irodalomtörténetének egy olyan korszakában, amely alkalmas az összevetésre, akkor azt kell látnunk, hogy ott ennek nem a *Beowulf*fal kapcsolatos érzések feleltek meg, hanem azok, amelyek a *Fingal* (1762) vagy az *Ossian* (1765) létrejöttéhez fűződtek. Ezek olyan erőteljesek voltak, hogy előfordult: a költő nem a saját népközössége, hanem egy másik nép számára alkotott nemzeti eposzt. Tulajdonképpen ez történt Henry Wadsworth Longfellow esetében, aki az irokéz indián, Hiawatha hősi énekét költötte (1855) Bojtár Endre *Bevezetés a baltisztikába* című munkájában kifejti, hogy a XIX. században a romantikus lelkületű litvánokat nem zavarta az a tény, hogy a *Witoloraude (Witolis panasza,* 1840) szerzője egy lengyel romantikus költő volt, J. I. Kraszewski. A litván fordítás, Kaolina Proniewska munkája, csak 1859-ben jelent meg. Bojtár Endre idézi róla azt a kritikát, amely az első litván folyóirat, az *Aušra* első számában látott napvilágot. Eszerint a *Witoloraude* „számunkra, litvánok számára, ugyanaz, mint az *Odüsszeia* és az *Iliász* volt a görögség, a *Aeneis* a rómaiak számára, ami az *Ószövetség* a zsidóknak s az *Újszövetség* a kereszténveknek." Még 1924-ben is úgy jellemzi J. Tumas-Vaizgantas mint „nemzeti eposzt", mert miként Homérosz, a finn Lönnrot és az észt Dr. Kreuzwald, Kraszewski sem tett mást, mint „csokorba kötötte a litván nép mitológiai meséit."[2]

Ami ebből pillanatnyi megközelítésünk szempontjából fontos, az nem az eredetiség vagy a hitelesség kérdése, nem a történetileg hiteles szövegek, krónikák, népi hagyomány fennmaradásának hiánya, de még csak az sem, hogy mennyire lényeges a nemzeti eposz egy nemzet öntudata, fennmaradása végett. Pusztán arra szeretnék rámutatni, milyen hathatós volt a meggyőződés, hogy a nemzeti eposznak a nemzeti létet meghatározó, e tekintetben életbevágó jelentősége van.

A nemzeti eposz mint a kanonikus epikai hagyomány műfaja

A XIX. századi magyar irodalomban a „grand récit" alapköve a *honfoglalás* volt. Dugonics regénye is a honfoglalás korában játszódik, de ezt senki sem tekintette alkalmasnak arra, hogy helyettesítsen egy hősi eposzt e témakörben.

Magyarországon megjelenése pillanatában úgy látszott, hogy Vörösmarty Mihály költeménye, a *Zalán futása* (1825) betölti azt a helyet, amelyet a várakozás kánonszerűen tartott fenn egy ilyen tárgyú, művészileg kellő súlyú és hatékonyságú eposz számára a XIX. század elején. A modell az *Aeneis,* de Vergilius eposzát majdnem kizárólag a versforma, a hexameter idézi fel, nem a szerkezeti elemek tételes követése vagy az ún. eposzi kellékek hangsúlyozása. Árpádot ugyan rendszerint a „párducos" állandó eposzi jelző hírnökli be a szövegben, a csatajelenetek és az idilli epizódok is mértéktartó rendben követik egymást, de a különbség, amely a romantikus hangvé-

[2] BOJTÁR ENDRE: Bevezetés a baltisztikába. Bp., Osiris 1997. 181.

telnek köszönhető, meglehetősen nagy már az olyan klasszikus eposzi strukturális kellékek körében is, mint a *tárgymegjelölés* és az *invokáció*.

A hexameteres eposzok írása meglehetősen elterjedt foglalatosság volt költőink körében a XIX. század elején. Írt néhányat, nem a honfoglalás korából merített tárggyal, Vörösmarty is. Csokonai *Árpád* című eposztöredéke szintén hexameterekben készült. Czuczor Gergely 1823-ban írta az *Augsburgi ütközet*et (*Aurora*, 1824) s a *Zalán futása* sem vette el a kedvét a további kísérletezéstől (*Botond, Auróra*, 1824). Aranyosrákosi Székely Sándor erdélyi unitárius püspök Vergilius, a bécsi Ossian-kiadás és a Klopstock-kultusz hatásától is ihletve három énekben zengte meg a székelység előtörténetét, ugyancsak hexameterben: *A székelyek Erdélyben* (*Hébe*, 1823). Pázmándi Horvát Endre ciszterci szerzetes előbb *Zirc emlékezete* (1814) címmel írt hexameteres költeményt, majd 1821 táján megírta *Árpád*ját, amely azonban csak 1831-ben jelent meg, de már 1830-ra meghozta számára az akkor még csak eszmei előnyökkel járó akadémiai tagságot.

Ezek a honfoglalás kori eposzok, noha ekkor már az *Ossian* is eleven ihlető forrásuk volt, csak a középkori magyar krónikákra támaszkodnak, nem próbálják még csak a látszatát sem kelteni annak, hogy népköltészeti hagyomány is van a hátterükben. Még az irodalmi hagyományba már tudósilag beiktatott (Révai Miklós tette közzé 1787-ben) XVI. századi tömör hősi ének, Csáti Demeter ferencrendi szerzetesnek a mohácsi csatavesztést megelőző évekből származó költeménye, az *Ének Pannónia megvételéről* sem hatott különösebben rájuk sem régies, hangsúlyos verselésével, sem alliterációival, sem Anonymuson túltevő helynévfejtésével, sem cicomátlan, inkább népies-krónikás, mintsem latinos-literátori modorával. A modell, legalábbis ami a verselést illeti, a XIX. század első évtizedeiben mindenképpen a vergiliusi.

Talán nem véletlen az a hasonlóság, hogy mindjárt pályája kezdetén Petőfi is, Arany is a hexameteres hősi eposz hangvételét kifigurázó „vígeposzt" írt. *A helység kalapácsa* (1844) és *Az elveszett alkotmány* (1845) a formát ironizálja: az előbbi valósággal szétcincálja a hexametert, mintha nem is tartaná érdemesnek betartani szabályait, hagyja kettőzni, hármazni, négyelni, olykor ötölni, de úgyszólván sohasem *hat*olni a hősi hatost. Arany verse szellemes tréfát űz az invokációból, a tárgymegjelölésből s általában a klasszikus eposz kellékeiből. Az csak természetes, hogy a hősi eposz magasztos tárgyát képező, a századelő nemzeti epikájában ódai hangon idézett nemes viadaloknak amott kocsmai verekedés, emitt a kis stílű vármegyei pártvillongás gúnyrajza felel meg. Ugyanakkor már 1847-ből írott jele pártvillongás gúnyrajza felel meg. Ugyanakkor már 1847-ből írott jele van annak, hogy Arany „komoly" népies hőskölteményírására gondol. „Nem chimaera-e nép-eposzt gondolni?" – kérdi Szilágyi Istvánnak írott levelében (1847. január 9.). Petőfinek is felteszi a kérdést: „Mit szólna ön hozzá, ha valaki tisztán népi szellemben és nyelven írt (komoly) eposzra vetné fejét? Chimaera lenne az?" (1847. február 11.) Ez azonban, éppen „népi nyelven" írottságánál fogva, nem lehet hexameteres költemény. 1857-ben *Naiv eposzunk* című írásában

már határozottan le is szögezi: „A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabharatáig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint nálunk olykor történt) valamely hősköltemény talpraesettségét egyedül a Virgil formái (sokszor csupán *vers*-formái) követéséből határozni meg".[3]

A sors iróniája, hogy ezt az értekezést az akkor még hitelesnek vélt *Királyné-udvari kézirat*tal való megismerkedés váltotta ki. (Riedl Szende fordításában jutott el hozzá, s néhány nappal azután, hogy kézhez vette, ezt írja Tompának: „Csak nekünk nincs semmink!! Mythológiát csinálni kell – különben ür és pusztaság" (1857. április 19.). „Mythológia"-csináláson azonban nem hamisítást értett: legmélyebb alkotói problémája éppen a *hitelesség* volt. Ez az eposzra vonatkozva szorosan véve csak az „eposzi hitel", ami közvetlenül történeti forrásokat igényel, s ami benne különleges, az éppen az, hogy nem megtörtént események történeti hitelességét igazolandó, hanem a *müthosz*, a mese (nem a puszta a *story*, hanem a *rege*, a népi műalkotás) megőrzése, illetve történeti szövegforrásra visszavezethető hitelessége kedvéért. Ez világlik ki Gyulainak írt leveléből: „Nem tudom, benn van-e az aesthetica szótárában e terminus: 'eposzi hitel', de én annyira érzem ennek hatalmát, hogy történeti vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs inventióm, phantásiám; elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, tégla kell és mész" (1854. január 21.). Egyetértek Dávidházi Péterrel, midőn Aranynak az „eposzi hitel"-re vonatkozó problémafelvetését így összegezi: „tisztázta, hogy az eposzi hitel nem követel forráskritikával ellenőrizhető dokumentumokat, nem igényli az általuk bizonyítható történelmi igazságot, hanem megelégszik a köztudatban élő hagyományos múltfelfogással, függetlenül annak tudományos megítélésétől". Fontos azonban a Dávidházi Péter által említett másik kritérium is, „a közösségi *hihetőség*",[4] illetve az S. Varga Pál által vizsgált „népi tudalom".[5] S ami az ősi eposzt illeti, a *hihetőség* művészeti válfaja látszik döntőnek: az a fajta megalkotottság, kerekség, paraszillogisztikus indokoltság, amellyel Arisztotelész a tragédia eseményeinek valószínűségét a szöveg befogadói hatáskeltésének feltételezettségében horgonyozza le: „A hármas vagy kilences szám (jelképi jelentését mellőzve) a teljesebb alakítást mozdítja elé" (...) „gömbölyűbbé teszi az idomot".[6] Ezek a „gömbölyű idomok" (kerek epizódok, teljes elbeszélések) a krónikaszerzőink által a krónikáik szövegéből kirostált népköltészeti hagyományok jelezhetik a népi eposz egykori meglétét, illetve a kirostálásuknak köszönhető, hogy szinte nyomtalanul eltűntek.

[3] ARANY JÁNOS Összes Művei. X. köt. – A továbbiakban AJÖM (Szépirodalmi Figyelő 1860.)

[4] DÁVIDHÁZI PÉTER: Hunyt mesterünk – Arany János kritikai öröksége. Bp., Argumentum 1992. 168, 169.

[5] S. VARGA PÁL: „...Virgilje lehet legtfőlebb; de Homérja soha" (Arany János és a „népi tudatom" = Irodalomtörténet 1995. 102–119.

[6] AJÖM, X. 268.

Dávidházi Péter gondosan és tanulságosan követi nyomon a nemzeti eposz korszerűségéről folytatott hazai vitákat. Megállapítja, hogy magának a műfajnak a korszerűségét vitatták, s már Vörösmarty sikere alapján is csak arra a megoldásra jutottak, hogy a nemzet igénye megvan rá, és a zseni képes korszerű alkotást létrehozni a műfaj számára egyébként kedvezőtlen körülmények között. Látszólag a zsenialitást részesíti előnyben Arany is, amikor Friedrich Hebbel *Mutter und Kind* című eposzával kapcsolatban leszögezi, hogy a nemzeti eszme alighanem éppen az eposz szempontjából fontos mint termékenyítő erő, s Hebbel esetében visszahúzó erőként említi irányzatosságát és didaktikusságát, holott megvan a megoldás: ha jó eposzt teremtenek, az eposz korszerű lesz. Ha ezt a tautológiát tovább akarjuk elemezni, olyasmire gondolhatunk, hogy Arany nem a zsenire vagy a zsenialitásra utal, hanem kifejezetten és csakis a műben szövegszerűen megjelenő zsenialitásra. Vagyis az ő fogalmai szerint nem a tehetség kér eget magának, hanem a tehetséget kinyilvánító szövegalkotás. Ő éppen a kinyilvánítás feltételeit kutatja, s eközben nem elégedhetik meg a zsenialitás emlegetésével.

A feltételek között az „eposzi hitel" nem pusztán lejegyzett mondai anyagra vonatkozik. Igaz, a visszatérő példa, a *Toldi szerelme* esetében gondot jelentett az is, hogy Ilosvai Selymes Péter verses krónikájában eseményanyag sem igen kínálkozott a középső rész megalkotásához. Valójában azonban nem egyszerűen a puszta eseményanyag képezi az „eposzi hitel" alapját, hanem az olyan, amelyik „gömbölyű idommal" bíró szövegalkotás lehetőségét rejti magában. Adott esetben ezt a lehetőséget a hiátusokban lehet föllelni, illetve a néma helyeket, az elmondatlan részleteket lehet „újrateremteni". Ilyen értelemben Arany ragaszkodása az Írásból vett mottóhoz talán mégsem szó szerint veendő, mintegy a vallási neveltetéséből fakadó, etikailag kötelező képzettársításként. Amikor baráti levélben (?) ezt írja: „higgyetek, ne nekem, hanem az *írásnak*; mert meg van írva anno ez s ez, hogy 'bika rugaszkodik etc.'" (.....), akkor a tréfát se felejtsük, amire ezek a baráti tiszteletes urak mindig kaphatók voltak: az *Írás*ból vett idézet itt nem az értelmezés pontosságát hitelesíti, mint a vallási „ősminta" esetében, hanem a szabad művészi konstrukció elhitetőségét szolgáló alap, egyenrangú *az idom gömbölyűségével.* Ez utóbbi nélkül, ennek a krónikákban csak hiányként föllelhető valaminek a rekonstrukciója nélkül az Írásra történő hivatkozás csak „pengő érc". Csak ilyen értelemben fogadható el az a megállapítás, hogy „Arany képzettársítása világosan utal az egész hitelesítési eljárás tudatos vallási ősmintájára: az Írás, a Biblia, az isteni kinyilatkoztatás általi szentesítésre"[7].

Arany kutatását közvetlenül az elégíthette volna ki, ha rábukkan valaki (ő vagy más) egy *Nibelunglied*, egy *Kalevala* vagy egy *Kalevipoeg* népköltészeti, krónikákban vagy ősi kéziratokban megőrzött anyagára. Ha viszont be kell látnia, mint ahogyan be kellett látnia, hogy ilyenre nem számíthat, marad a „chimaera"-kérdés: lehetséges-e, értelmes dolog-e pótolni a pótolhatatlant. A válasz logikai-

[7] DÁVIDHÁZI, i. m., 176.

lag hibás lehet, hiszen az ősit csak hamisítással lehet (ál)ősi eposszal pótolni, s ilyen értelemben minden, magát az ősi helyébe helyező irodalmi alkotás részesül a hamisítás vétkében. Ezen az Írásból vett idézet hitelessége sem változtathat. Ami menti, az a „való", amely Arany szerint fölöttébb való a tudós krónikaírók által előnyben részesített „valószínű"-nél. Az idom gömbölyűsége, a művészi elhitető erő. Arany csakis ebben bízhatott, amikor önmaga elé mércét állítva merészen megjegyezte: „Teremtsetek jó eposzt – s az eposz korszerű".[8]

A sors iróniája, hogy mire elkezdte – megírta a *Buda halálát*, a hun–magyar rokonság eszméjének tudományosan végképp befellegzett.

A műnaiv naiv műeposz

A helység kalapácsa és az *Elveszett alkotmány* jelezte, hogy mind Petőfi, mind pedig Arany leszámolt azzal a lehetőséggel, hogy komoly eposzt hexameterben írjon. Arany 1857-ben leszögezte: „A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabharatáig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint sokszor nálunk olykor történt) valamely költemény talpraesettségét egyedül a hagyomány formái (sokszor csupán *vers*-formái) követéséből határozni meg".[9] A *Buda halála* első kiadásának (1863) előszavában: „Mi az elbeszélés ószerűen naiv formáját illeti, az nem *affectatio*. Szerző annyira s oly kizárólag jelen tárgyához tartozónak véli ezt, hogy részéről képtelen vakmerőségnek gondolna egy oly eposzt, melyben Attila szerepel, így kezdeni: 'Férfiat énekelek'... stb., míg a krónikák egyszerű nyelvén sok mindent el lehet mondani."[10]

Az 1855-ben írott *Előhang* egy ossiani ihletésű epikus alkotás bevezetése is lehetett volna:

Néztem a sötétbe, sötét éjszakába
Régi elhúnyt idők homályos titkába;
S amint belenéztem, hosszasa, merevül:
A ködök országa im megelevenül
És előttem járnak a hajdani képek,
Mint egykor, oly élők, mint egykor, oly épek:
Szög húnfiak, amint súgár lovaikon
Íjat pödörintve futtatnak a síkon...

A látomásból realisztikus látvány bontakozhatik ki, nem a „szentimentális" költői alkatok „merészen fantasztikus kifejező látomásainak testetlen és nemes

[8] AJÖM, XI. 1968. 39.
[9] AJÖM, X. 265–266. (Szépirodalmi Figyelő 1860.)
[10] AJÖM, i. h.

árnyékszerűsége"[11] – írja Dávidházi Péter. Arany szemében „a hajdani képek, / Mint egykor oly élők, mint egykor, oly épek".

Az *Előhang* második fele egészen személyes jellegű. Vallomása azt a magatartást sejteti, amely egy epikus költeményt lírai megnyilvánulásként vállal. A népies eposzról prózában kifejtett észrevételeiben több a kétely. Itt csak az idő kérdéses: vajon be tudja-e fejezni. Igaz, a bensőség kissé formálisan, szokványos képiséggel nyilvánul meg („Mi emel? mi tart fön? mi sugall? mi biztat?... / Kebelem egy hangja"), de a kijelentés hitelességéhez nem fér kétség.

Az *Előhang* különálló lírai költeményként jelenik meg. Ez valóban a költő magánbeszéde, önmagához szól. A végzendő munkához „előhang", nem a befejezett alkotáshoz. A hangnem személyes, s azt hiszem, jó példája annak, hogyan emelkedik ki a költői hang lírai identitása („személyisége", egyénisége") a saját maga által felidézett konfliktusból, abból, hogy népies nemzeti eposzt kell alkotnia *ex nihilo*, azaz lényegében csak az alkotó szenvedély, a nemzet sorsa iránti személyes odaadás és aggodalom alapvetően lírai adományából. A „kebelem egy hangja" végül is *lírát* sugall, még ha az a hangnem formailag kitarthatatlan is verssorok százain keresztül, illetve kitartottságának csak kései, huszadik századi módszertana van, amely persze – kritikai elvként – visszamenőleg is érvényes lehet.

A *Buda halála* nem is ezzel az *Előhang*gal kezdődik. Inkább *népmesei* a kezdés – nem a krónikáké, melyekre az első kiadáshoz írott Előszó céloz, de a népies eposz számára nem elképzelhetetlen az ilyen kiindulás. Ugyanakkor nem a szóbeliségre utal, nem arra, hogy „száll az ének szájról szájra", hanem írott szövegre. Ami az igazsághoz tartozik, hiszen régi írott krónikákat vesz alapul, ezeket dolgozza fel. De itt a föllelés a véletlen műve, s a 3–4. sor azt a látszatot kelti, mintha szó szerint a megtalált szöveget adná elő a költő.

Hullatja levelét az idő vén fája,
Terítve hatalmas rétegben alája;
Én ez avart jártam; tűnődve megálltam:
Egy régi levélen ezt írva találtam.

A „talált kézirat" regénykezdetek közhelye. A valóságszerűség, a hitelesség bizonyítéka a kézirat mint *objet trouvé*; az első narrátornak az előadottaktól való kettős eltávolodása is ezt a bizonyosságot szolgálja. A verses szöveg mentén szórványosan előfordulnak utalások a krónikákra. Itt az elején sűrűségük jóval felülmúlja a statisztikai átlagot, mindjárt három jegyzet utal rájuk. Ezek az „epikai hitel" fedezetei.

Egyébként a Nyolcadik ének végén stratégiai helyzetben újra feltűnik „az idő vén fája", ezúttal mint „a Világ-fája". Aranynak a vershez fűzött jegyzete:

[11] DÁVIDHÁZI, i. m., 173.

„Népmeséink is ösmernek ilyet. Ha már a végzet könyvét *rováson* képzeljük, ez élőfa kérge lehet a legméltóbb hely. A sybilláknál is falevélen volt írva."[12]

Ez az avart járó „én" mindenesetre metaforikus avart jár a történelem idejében, s ebben az univerzumban ő maga is metaforikus lény. Egyébként az a mód is, ahogyan Arany végigjegyzeteli ezt a művét (48 jegyzettétel!), furcsa egységet-kettősséget jelez a mű-naiv eposz implikált naiv énekese-krónikása és az apologetikusan jegyzetelő filológus között.[13] A verses szövegben a narrátor csak a Nyolcadik és a Tizenkettedik énekben szólal meg újra első személyben. A Nyolcadik énekben tulajdonképpen egy poétikai kérdéssel vesződik: „Oh, ha nekem volna most egy szavam ollyan, / Mellyel ez egy percet röviden rajzoljam!" Nos, éppen a pillanatnyi élmények rövid, rendszerint egyetlen (olykor kiterjesztett) metaforával, önállósuló hasonlattal megragadott képe az, ami egyebütt – nemegyszer egyetlen szó erejével élezve, élesztve – megtakarítja a szerzőnek az ilyen egyes szám első személyben való megjelenést. Megfordítva: ezekbe a tömör rajzokba beleértődik az egyes szám első személy. Az a teljes érzéki, érzékelő jelenlét, amelyet a testi-szellemi proprioceptív érzékeltetés feltételez, illetve meg is követel, sőt ki is kényszerít magának. Ki kell kényszerítenie, nem kevésbé, mint az önálló lírai költeménynek.

Arany a pszichológiai részletek mestere. Megfigyelései az apró gesztusokat, az emberi mikrovilágban honos kisebb tetteket, cselekvések részmozzanatait követik, s ezeket a lelki élet kinesztéziás képeiben tárja elénk. Ahogyan az arcmimika másokban tükröződik („Királya szemébe tekinteni átall, / De érzi, hogy éget, szeme héján átal" – Tizedik ének); ahogyan a félelem, az aggódás, az irigység és a féltékenység, sőt a megnevezetlen emberi viszonyulások is észrevehetetlen jelekben megjelennek („Nem, mintha szavának értené a mélyét, / De mert maga fölött érezte személyét" – Nyolcadik ének); ahogyan a nők felmérik egymást és nyájaskodnak egymással („Hamar a két asszony szeme összevillant, / De csak amíg ember frissen egyet pillant, / Hidegen egymásnak azalatt benyelték / Ruháit, alakját, egész teste-lelkét. // Akkor Buda nője messze kitárt karral / Fogadá vendégét nagy csók-zivatarral; / *Ilda* is ángyának örvend vala szintén, / Szavainak mézes csemegéjét hintvén" – Ötödik ének). Vélhetnénk, hogy a XIX. századi regény pszichológiai realizmusának ezek az eszközei Arany költeményének plaszticitását, homéroszi atmoszféráját teremtik meg. Sőt, azzal tetézik (s be is temetik) homéroszi jellegét, hogy belülről ábrázolnak, s hogy esetenként kevéssé hősileg: az emberi vonások kerülnek így előtérbe, nem az emberfölöttiek. Azok, amelyekben a másik ember velünk közepesen egy szintű vagy éppen alacsonyabb. Ez a bensőség nem önmagáért és önmagán való, hanem afféle behaviorista léleklátás: mimikában, taglejtésben él, illetve belső mozgásként, taglej-

[12] AJÖM, i. h.

[13] Persze ezeknek a jegyzeteknek nem ugyanaz a funkciója, mint az Elveszett alkotmány „csúfondáros lábjegyzeteinek". – Ld. SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Multtaddal valamit kezdeni. Tanulmányok. Bp., Magvető 1989. 164.

tésként érzékelhető. Ami visszavonja a regényszerűséget, az végül is nem ez, hanem a metaforikus narrátorszerep a krónika- és a mesemondás határán.

Van azonban egy másik jelenlét is. Egy olyan szubjektivitás, amelyet a szövegnek azok a mozzanatai tartanak fenn, amelyek a befogadó virtuálisan teljes érzéki jelenlétét feltételezik. Ennek viszonylag egyszerű esete a metaforikus építkezésnek az a típusa, amelyet kinesztéziásnak nevezek. A döntő azonban nem a mozgás- és térélmény szinesztéziája, hanem az, hogy ez a befogadó proprioceptív érzékelésétől elszakíthatatlan. Szinte galvanikus erővel mozdítják meg rejtett képességeinket a *déjà vu* villanásaira, a többségünkben nem tudatosodott rejtett megfigyelések felszínre hozására.[14] Az imagizmusnak megfelelő modern líraiság idevágó tételei Ezra Poundnál: „'Kép' az, ami egy intellektuális és érzelmi komplexumot egyetlen időbeli pillanatban prezentál" (...) „Egy ilyen 'komplexum' pillanatnyi prezentálásának hirtelen szabadulásérzet a következménye – az az érzés, hogy megszabadultunk az idő és tér korlátaitól; az az érzés, hogy hirtelen megnövekedtünk, ahogyan ezt az érzést a legnagyobb műalkotások jelenlétében átéljük. – Jobb egy élet alatt egyetlen Képet alkotni, mint terjedelmes köteteket".[15]

Ha Arany hun mondakísérleteit nézzük, azt látjuk, hogy az 1853-ra datált *Csaba királyfi – Első dolgozat* aránylag sokat tartalmaz ezekből a kinesztéziás képekből. Alapvető típusaik:

1) Egész rendszert alkot a tér-idő szoros relációjának ábrázolása: Attila telegrafikus rendszere, amivel itt az Első ének kezdődik, s amely ebben a képben kulminál: „Mint a pók megérzi háló rezzenését: / Érzé minden ország Etele jövését". Ugyanilyen kaliberű a „Nem szorult e város tetemes falakra..." kezdetű „leírás". Mindkettő a történeti forrásokra támaszkodik, s mindkettő előfordul részben vagy egészben azonos formában a későbbi változatokban is.

2) A proprioceptív tér-idő-mozgás-változás érzékelés hallucinatív játéka: a tölgy, mely „Egy fejszecsapástól gyökeréig rendül"; „Buja fű még jobban nő, ha megkaszálni"; „Szép ruhás leventék őrzik a nagy sátort, / Visszarántják egymást, úgy adnak sikátort"; „Lebegő ujjakkal megérinti kobzát";

3) A természeti kép és a lélektani megfigyelés összevetése, egymásra kopírozása, azonosítása: „kinek a szavára Etel úgy megrezzent, / Mint az, kit üres hang álomból felrezzent, / Mint a büszke tölgy, bár tudni hogy le nem dűl, / Egy fejszecsapástól gyökeréig rendül"; „Erejét az ifju nem szokta sajnálni: / Buja fű még jobban nő, ha megkaszálni"; „Könnyű összeveszni, galibát szerezni, / Lappangó parázsból nagy tüzet élesztni";

4) A kép egyéb nyelvi „szövődményekkel", az utóbbi példa a gondolatritmus fokozó, „összerakó-haladványos"[16] és a sormetszetet megrímelve tagoló

[14] Arany kinesztéziás metaforáiról ld. SZILI JÓZSEF: Arany hogy istenül. Bp., Argumentum 1996. – Különösen: 222–225.

[15] EZRA POUND: Literary Essays. London, Faber and Faber 1960. 4.

[16] AJÖM, X. 221.

változatával egyesül: „Könnyű összeveszni galibát szerezni, / Lappangó parázsból nagy tüzet élesztni; / Bor a szót kihozta, szó a kardot húzta, / Sok vitéz embernek halálát okozta".

A *Csaba trilógia – Első dolgozat* (1855–56) jambikus alexandrinusa mintha kevésbé lett volna alkalmas a plaszticitásra, arra, hogy a narrátor elidőzzön egy-egy mozzanatnál; a kidolgozás direktebb, közelebb áll az események menetéhez, a hangnem meseszerűbb, a hasonlatok és a metaforák egyszerűbben stilizáltak, közvetlen a szemléletességük, ami szokatlan, az is a megszokott mezét ölti fel magára, mint ez az utazás az álomszerűségre: „És – mint az álom szokta, hogy mindent összesző, – / Úgy tetszett néki, mintha nem is ő volna ő, / De mintha öccse Húnor, s ő lenne hős Magyar, / Ahogy regében hallá, hímet belőle varr". A palota leírása egy-két jelzőre szorítkozik. A kinesztéziás jelleg leginkább ebben a két versszakban észlelhető *(az én kiemelésem)*: „Tündérvilágnak hinnéd a csarnokos Budát, / Fény, szin, zaj, *lelkesíté* a nászi palotát; / Benn a király mosolygva, – ruhája dús bibor, / Gyémánt s arany kehelyben előtte drága bor. // Előtte a menyasszony, *miként egy napsugár, / Mint tükörrel vetett fény, – táncot libegve jár*; / Szépségin összeolvad, szeméremmel vegyest, / A szűz lélek szerelme s a *habzó vérü* test". (Persze az utóbbi két sor több elemes *összeolvadása* sem mentes a kinesztéziás jellegtől.) A csodás, babonás hallucináció legszuggesztívebb példája is az elmondásban bontakozik ki: „És – mint ha pásztor éjjel az égen hall zenét, / Hallják el-elcsapódni sípok, dobok neszét". Itt az „el-elcsapódni"-ban rejlik különleges hallucinatív kinesztéziás erő. Mindjárt az Első énekben feltűnik Buda és Etele osztozásában „a pálca és a kard" hasonlat, s a klasszikus „láng ha gyúl a lángról nem tészen abba kárt", amelynek változataival Aranya másutt is élt. Egy ponton (a trilógia 3. részébe szánt Első énekben) van egy mondat („Ki mondta volna reggel, hogy nem lesz több, csak egy!"), amely éppen olyan alkatú, mint Arany régi, 1845-ben készült Byron-fordításának ez a két sora: „Megolvasá nap költekor – / De hol valának este, hol?" Egyébként akadnak telivér hasonlatok („A hölgy fel sem tekinte, zokogva sírt külön, / Remegvén gyönge teste, mint harmat a füvön"; „'S egyszerre, ím, a sátor, derült, fényes napon, / Mint sokszinű buborék eltűnik a habon, – / Egyszerre csak leroskad Etele sátora", de alig kerül elő az a típus, amely a korábbi változatban már megjelent, s amely a *Buda halála* uralkodó képtípusa.

A *Buda halálá*ban a nagy térségeket átfogó mozgások kinesztéziás képsorát nyújta az a rész, amely Etele seregmozgatását festi a Negyedik énekben. A részletek külön is kiemelkednek: „Mint olaj a víztől, bár összevegyítsék, / Elvál, maga társát felkeresi mindég: / Úgy Etel is bármint seregét zavarja, / Helyre legottan gyűl, mihelyest akarja"; „Van úgy, az egész nép, mint vert had elomlik, / Száguldva mezőben szanaszét iramlik: / De, mikép nagy foltja sereges madárnak, / Mind sorba verődnek, mielőtt leszállnak. // Van, hogy egész tábor kapu módra fordul, / Minden csapat éllel meredez a sorbul; / Mint gyermeki játék–csürcsavarintóban, / Sarkon forog egy vég, más szilaj ugróban. // S valamint jó

béres kezében az ostor: / Megkanyarul hosszan néha egész had-sor, / Közepin hurkot vet, gyors vége kipattan: / Megérzi bizonnyal, kire majd ez csattan". A „közölés" versmondattani különösségének és a nagy ívű mondat versszakok közötti *enjambement*jának képi funkciója támad: „Mikor, vele szemben, megeresztett kantár, / S hegyezett kopjával, tör vala egy dandár, // Négy lépésre a had, mint szikla, megállott". (A közölés itt is ugyanilyen funkciójú: „Etele pedig már ölben Aladárját, / S bévitte karöltve maga édes párját".) A Tizedik énekben a méhes-, a Tizenegyedikben a ménes- és a hangyaboly-hasonlatsor érzékelteti nagy szuggesztív erővel a bonyolult tömeges mozgás benyomását.

Példák a kinesztéziás képekre (beleértve azokat is, amelyekkel belső vagy interperszonális folyamatok tér-mozgás-erő képzete nyilvánul meg):

Első ének:

„Az erőnek szolgál kirepítő fészkül"; „Tündér palotának bizonyára hinnéd, / Melyet a fuvó szél tovalehel innét; / Mintha csak a földből kelne egy-egy ága, / Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága"; „Mértéke a kalmár javait emelvén, / Ott űl az igazság, rúdja közép nyelvén"; „Ott az egyenesség, ott pihen a béke, / Hol lebegő sulynak más suly nehezéke; / Két összefolyó víz háborogva indul / Míg szinbe verődik – ám csöndes azontul"; „Még terebélyesebb a fa, ha két águ, / Noha *egy* sudar tán nagyobb magasságu"; „Nem gondolom azzal fénynek apadását: / Egy fáklya tüzéről ha gyujtani mását; / Atyafi osztályban láng nem fogy a lánggal, / Sőt ragyog a kettő még teljesb világgal"; „Messze kirántotta szablyával a vérét"; „Lendítve kicsinyég, társára köszönte".

Második Ének:

„Tiszta az al-lég is, mintha üveg lenne, / Messzire a látás föl nem akad benne"; „Végre süket hangon, mely kétfele vásott"; „Színig ugyan tartja folyamot is partja: / De ha nő egy ujjnyit, messze kicsap rajta"; „Mert mikor az ijjnak enged egyik szarva, / Félrerug a másik, noha nem akarja"; „Mintha szelet fogván megered a gálya".

Harmadik ének:

„Dícsérnek előtte: neki már az is seb; / Azt méri titokban, mennyivel ő kissebb"; „Nem fér soha vele az egész Etele; / Ami valál eddig, légy ezután fele"; „Szót nyelvire a szó hebehurgyán tolta".

Negyedik ének:

„Csak üres árnyékát taposom a porba"; „Mint olaj a víztől..."; „De, mikép nagy foltja sereges madárnak..."; „Van, hogy egész tábor kapu módra fordul..."; Ötödik ének:

„Ildikó azonban feljöve, mint hajnal..."; „Mellette a kasban, Aladár ficánkol, / Atyja-felé örvend..."; „Arcokat ingerli a lovaglás kéje"; „Mint a hadak útja, vegyesen csillaggal: / Szeli az ég boltját gyöngyhímű szalaggal: / Ugy lepi átlátszón a földet uszályok, / Közzűle ragyogván csillagszemű lyányok. // De arany és kő is ragyog ottan drága, / Lovakon a szerszám futosó világa; / Széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként, / S vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén";

„Ezután a szolgák, barna vegyes sorral, / Mint valamely árnyék, húzódtak a porral"; „Térdelik a málhát, ügyesen kötözve"; „Keze-lába termett az egész udvarnak"; „Fáklya futó fénye éjjel is ott jár még, / S bukdosik egymásba sok fekete árnyék"; „S mint aratók pásztát nagy szél gabonában / Hogy' fognak, az áldást terelik sorjában: / Egy darab ott áll még, itt kopasz a tarló, / Hódítja csapánkint az emésztő sarló"; „Földön veri gyors nyíl, veri égen sólyom; Szárnya, sebes lába nehezül, mint ólom".

Hatodik ének:

„Már a nap is lemenőben, / Tüzet rakott egy felhőben"; „Merre van a hazánk útja? / Kerek az ég mindenfelé – / Anyám, anyám meghalsz belé!"; „Zene, síp, dob, mély vadonban, / Mintha égből, mint álomban"; „Vágtat a ló, és a pusztán / Nagy üres éj hallgat oztán".

Hetedik ének:

„'Vagy ha talán kérnél esztendei zsoldot – // *Adaját* megadná, (szavait cseréli, / Átszúrván Etele szemének az éli)'"; „Mint malom örvényzett két füle..."; „Nem, mintha szavának értené a mélyét, / De mert maga fölött érezte személyét"; „Így, lassan, melegebb bizalomra szendül, / Valamint a holt szén gerjed eleventül"; „A bokor ott guggol, keble marad tárván..."

Nyolcadik ének:

„Ügyes ügyetlenség hadi mozdulatja"; „Haladnak azonban; túl nőnek az ormok"; „Futtában a nagy kört szedi összébb-összébb"; „Mint mikor a víz-ár Tisza dús lapályát, / Elönti körűl az ég s föld karimáját, / Összefoly ég és víz egy iszonyú gömbbe, / Csak egy sziget-ormó függ ennyi özönbe'"; „Akkor, mint nap előtt holló hamar elmén, / Röppen el egy árnyék Etel igaz lelkén"; „Eltűnt az, a fegyver találta üresnek"; „Megtorlik a többi futtába' halálán, / Mint parti sörényes habok egymás vállán"; „Támad nagy üresség hirtelen a sorba' / S vissza nyomán fordult, elinalt a csorda"; „...az ég nagy sátra, a magosan mélylő, / Szerte ragyog..."; „Néz le acéltükör mélybe ható szemmel"; „Mélyen alácsordul szakálla fehére"; „Lovai körmétől lágy levegő csattog, / Mint a megütött víz, nem sűlyed alattok";

Kilencedik ének:

„'Övezi nagy karddal derekam hajlását; / Érzettem nehezét, a szíjja nyomását'"; „'De borult az álom, s én egyedül távol, / Tapodám a léget, mint ki vizet lábol"; „Folyó nagy vizeit terelé Napnyúgot"; „E szóra beállott nagy hézaga csendnek, / Maga szakállába kiki elmélyednek"; „Nagy dolgot előre mondani költ arccal"; „S így szóla Etelből tornyosuló lelke"; „Veled együtt, hosszú / Feledés árnyékán, nőjön fel a bosszú"; „Hurcolta nehéz kard szíjjra kötött végét, / Sátorban a gyermek, kis kocsi módjára"; „Kardját puha fűben úsztatja örömmel"; „Im gáncsot a fegyver ada neki hátul"; „...arcát vérig üté kőben"; „Megszálla megettök, mint fekete felhő: / Teszi kezét Hilda' szép válla-hegyére, / – Visszaborúlt a nő hős ura keblére"; „Tekintete mélyen hömpölyg vala s hosszan, / Gyöngyvérre Budáról, s Budára viszontag"; „De soká ott állván / Nézte üres helyét Buda, mint egy bálvány";

„...tarka szövött rendek, / Etele tornyodzó sátrai lippentek"; „...udvara távoztán, / Nagy halom és nagy völgy marad vala pusztán".

Tizedik ének:

„Hangja erős, bár nem kiálta beszélvén, / A legutolsó is hallotta közelnek / Domboru melléből hangját nagy Etelnek"; „Buda király pedig, szomorú-magában, / Űl vala, mint egy pók, palota zugában, / Képzelete gyászos szőnyegeit fonta"; „Mindjárt üresebb lőn a nagy üres sátor, / S jobban mutatá, mily népes vala másszor". „Másképp a kötött szert szálára kibontom, / Vérrel adott esküm visszafelé mondom"; „Feles feleséged hadd legyek a bajban"; „Bong a tele kaptár; ki-be a nyiláson / Sok ezer fényes hát hentereg egymáson"; „Város a városban elegyűl mezővel, / Közte szabad térség nagy távola zöldell"; „Pezseg a nép szerte..."; „...futosó villámtól"; „Hajítva kötését repülő huroknak; / Veszedelmes játék, mivel a bősz csorda / Lovat és lovagját levágja gyakorta"; „Szép kis fejök egymást tetőzi halomban"; „S valamint forgószél, mely sivatag pusztán / Porfelleget üldöz, maga körül futván, / Forog is halad is utjában előre: / Ugy halad a ménes, száguldozik őre"; „Királya szemébe tekinteni átall, / De érzi, hogy éget, szeme héján átal".

Tizenegyedik ének:

„Hosszú haja árnyát lendíti a fűz is"; „Zúg itt is amott is a liget és megdűl"; „Benne ugyan nem volt legkisebb erkölcs is"; „Lába dübörgésén ijed és futkároz"; „Amit az Ég jósolt, hogy eleit venné, / *Az* fordula éppen nagy veszedelemmé, / Hogy Buda romlását felidézze gyorsan: / Ez a nyomorúság az emberi sorsban!"; „Mint hangyacsoport (...) / Egymás tetején is, oda-vissza, folynak"; „Szélyel az országban ágazik, mint küllő / Vagy az onnan térő, vagy az oda gyűlő"; „De máris ezáltal megütődnek többen, / Nagy meredek szótól az okosa döbben, / Amazok estén, kik előtte bukának, / Méri a mélységet: 'nem ugrom utánok!'"; „S valahol meggyűlnek tanácsba, csoportban: / *Eggyel* az ottlévők feje több, mint ott van"; „Láp a szarufákból készűle temérdek"; „Etetik éhszájú csorbáit a falnak".

Tizenkettedik ének:

„Buda körül bús éj tornyosodik össze"; „Gyorsabban a testnél hánykódik az elme"; „Szeme összébb rándul, egy pontra sugároz, / Nem a levegőben – lelkébe' van e pont"; „Apró szeme kútból csillog elé, szúrva"; „Hattyú fehér teste forog a hab ágyon"; „Körül éjsűrítő nagy kárpitos árnyak"; „Minden erén futkos szerelem hangyája"; „Vércse sikoltása űzi az asszonynak"; „Világ tengelye mint dűlőbe' ha volna"; „Mert elfogy előtte, akármi felől jön, / És meghasad a föld, bármerre kerüljön"; „De szeme szikrái vissza vadúl intik"; „Haja merevedni sisak alatt kezde, / Hálója halálnak szemeit környezte"; „Duzzad egész teste, majd rászakad ollyan, / Harag a nézése harag a járása, / Szorul összébb köztük levegő nyílása"; „Messze a viadal késő zaja csattog; / Nézi a két tábor, fölöttük, alattok"; „Etel Buda kardját kiröpíté messze; / Oda lőn az; testét veszni hagyá hátul"; „Iszonyú csendesség fagya meg körűle".

Alig van olyan sor, olyan versszak, hogy ne hímezné ki a költő valamilyen szóképpel, gondolatritmusos fogással, stiláris, retorikus ötlettel. A szereplők beszédjét is áthatja ez a sűrítettség. Főleg Detre, de Buda is, mestere a proverbiális beszédnek, a szentenciózus, aforizmáról aforizmára épülő szónoklásnak. Ilyen Buda első beszéde is az osztozásról, mely végül a kard-pálca metaforára szalad ki, s az „Isten a jó tettet jóval koronázza" kijelentése a Lear király *hamartiá*jához illő sejtést is megenged. A belső rímek szinte kizárólag ezt a fajta verses proverbialitást szolgálják, elsősorban Detre szavaiban, különösen az Eteléhez intézettekben. Akkor is, amikor függő beszéd idézi: „Hogy ő nem akarta, nem is úgy gondolta, / Szót nyelvire a szó hebehurgyán tolta; / Öreg ember csácsog, hamar ad tanácsot, / S ha beszédnek indul, nem tudja, mi már sok".

Külön figyelem illeti meg a *lírai betétek*et:

A Második ének 2–3. versszakának impresszionista reggelképét („Künn már az arany nap..."), a Harmadik ének egy versszakos kitörését Etele szerelméről („Íme az esztendő tavaszi zöld színben..."), Etele szerelmi vallomását – a szerelmi halál megkísértettségével – az Ötödik énekben („Beh szép vagy, öröm vagy, én gyönyörűségem"..."), a Nyolcadik ének hajnalhimnuszát („Ébredj deli hajnal, te rózsaözönlő..."), az állítólag Arany geszti emlékeit is idéző képet a reggeli asszonyokról („Szép reggel az asszony..."), Krimhilda bosszú-monológja a Kilencedik énekben, ugyanott Gyöngyvér két versszakos kifakadása, melyet első menetben annyira összegezően haladványos gondolatritmus hajt, hogy belefeledkezteti a négyes csoportrímbe: „Bolond anya nézi – bolond anya hagyja, / Bolond, ki gyermekét ilyenre kapatja, / Kezébe is adja, vele még játszatja! / Nincs is az olyannak igaz indúlatja...", végül a Tizedik ének „rágalomáriája" („Mint szellő ha fogan..."). Még csali mese is akad betétként: Cerkó, a törpe, bolondos versikéje: „Borju nyeritését, uraim! kergettem..."

A kidolgozottságnak ez a magas foka érvényesül Etellak 12 versszakos rajzában úgy, hogy már a közeledés sejteti a méreteket, előbb hasonlatokkal („Mint ha ki méheshez közelít távunnan..."), majd részletező leírással a Kubla kánhoz illő pompáról, s mindez úgy, hogy a konklúzió joggal lehessen: „De, ki azt leirná, nincs az az irótoll, / Szem is elkáprázdnék a látnivalótól; / Mint egy mesevilág, oly ragyogó minden, / Oly csuda, formákban, oly különös, szinben".

Mindez azonban az objektív eltávolítás, lírátlanítás eszköze is egyben. A lírainak vélt elomló zeneiség helyett többnyire a hangzó nyelvi fogantatású, a nyelvi formába belegondoltató, kakofonikus hangzásképlet uralkodik. Az ilyen nem hangulatfestő, kemény, szótlanul szójáték: „Lovat és lovagját levágja gyakorta". Nemcsak az előrím és annak „kancsal" változata (lov–lov–lev), hanem a „lovag" és a „levág" azonos mássalhangzósora (a verssorban alig van más, mint hangismétlés) teszi zeneileg gazdaggá, képileg-gondolatilag fogóssá. A közhelyszerű líraértés lágy-langy hangnemére Northrop Frye Tennyson *Oenone* című költeményének ilyen sorait idézi példaként:

O mother Ida, many-fountain'd Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die...[17]

A *Buda halálá*ban ugyanez a dallam keményen, képi-gondolati jelzéssel (a magyaros Ildából lesz németes Hilda, majd alliteráló szóval értelmezett, krákogó hanggal kezdődő Krimhilda) zeng Gyöngyvér kétszeri átkozódásában. Először a Nyolcadik énekben: „Ilda, kaján Hilda, kegyetlen Krimhilda! / Solymomat a solymod íme legyilkolta", másodszor férjének a másik asszony férje általi legyilkolásakor a Tizenkettedikben: „Ilda, kevély Hilda! Krimhilda kegyetlen! / Verjen meg az átok! ne maradj veretlen!"

Hangdúsított az a tömény remeklés is, mellyel Gyöngyvér háztartásbeli foglalatossága közben (a szituálás máig érvényes) nógatja az urát: „Egy reggel a nője monda neki Gyöngyvér / – Letevé a hímzést potyogó sok könnyér' – / Ide-oda holmit keze gyorsan rakván, / Háttal ura-felé, így monda, forogván: // 'Mit ér az az ember, ki egész nap ásit, / Ülvén gondolatok here záptojásit! / Sok idejét tölti, soha ki nem költi; / Halott az az ember, halála előtti.'" Belső rímmel társuló rímelés (*tölti-költi-előtti*) és előrímek (*sok-soha, halott-halála*), öntik hangzásformába s véglegesítve zárják le „az az ember"-rel összefogott, de egyébként szövevényes („here záptojásit" „költi" „halála előtti halott" stb., stb.) szentenciát.

Ha tehát a *Buda halála* lírai fogantatását, avagy annak mintegy negatív lenyomatát keressük, nemcsak a közhelyszerűen érzelmes líraiságra kell gondolnunk, hanem arra a másik hangnemre is, amely azonban még mindig a nyelvi hangzás történéseivel esik egybe, nem pedig a nagy sorsfordulatok nyelvi rögzítés nélkül is fennálló sémáival, a *müthosz* mint „történet" strukturális tényezőivel. S ez hibája is a műnek, melybe belejátszik még a jellemek túlságosan tipizált, őket velünk egyenrangúvá minősítő rajza, a középfajú drámába illő lélektani háttér tényezőinek, lefolyásainak állandó jellegű belekomponálása az előtérbe folyó, mítoszteremtőnek szánt világdrámába, amely azonban már-már a „cherchez la femme", sőt „les femmes", a puha, sőt pipogya és jellemtelen uralkodó, valamint az álnok cselszövő mozgatóira szálazható szét. Annyira plasztikus a jellemzés, a jellemmel való motiválás, annyira empatikus a belső lélekalkati tanulmány és a lélekrajztartalmú viselkedés megragadása s annyira realisztikus a környezetrajz, hogy ami megelevenedik, nem a krónikába vagy a mítoszba ágyazott cselekménysor a maga durván kitöltetlen helyeivel, darabos jellemzéseivel, hanem verssé, operává, itt-ott operetté stilizált, részleteiben realisztikus darab jutalomjátékul kapható karakterszerepekkel, szólókkal, duókkal, négyesekkel, tapsra ingerlő díszletezéssel. Ez a színpadi világ nemcsak a jelenetezés világos beosztásában, a szereplők mozga-

[17] Ó anya, Ida, sok-forrású Ida,
Halld, jó anya, Ida, halni jöttem ide...

NORTHROP FRYE: Anatomy of Criticism. New York, Atheneum 1966. 255. (Első kiadás: 1957.)

tásának, ki- s beengedésének kitűnő technikájában nyilvánul meg. Van hely (a Tizenegyedik énekben), ahol nem is állja meg a metaforizált narrátor, hogy ne idézze a színpad gyantaporos levegőjét a villámlás-mennydörgés autentikus forrásaként: „Valamint nagy ménes, ha elő-nyaranta / Vihar gyül az égben, repülő sok gyanta..." („– Míg gyantaporral a színlap-kihordó / Kulisszamécs-villámot ereget" – *Bolond Istók*, Második ének, 68. vsz.).

Gondoljunk-e arra, hogy azok a stilisztikai és retorikai fogások, amelyek a jambikus alexandrinusos (vélhetőleg nibelungi soroknak tartott) változatban csak elvétve fordulnak elő, némiképp „kulisszamécsvillám-eregetésnek" számítanak. A tudás legmagasabb szintjén. Arany kinesztéziás és egyéb, képileg galvanikus hatású szinesztéziás képei előlegezik az imagizmus lírainvencióját. A mítosz, a hun monda már-már csak ürügy a bűvészkedésre e nagyszerű színpadi találmányokkal. Hogy hogyan lehet hosszú verset csinálni ezekkel az eszközökkel? Kellő iróniával, a lineáris előadás fonákjával, kulturális és poétikai allúziók montázstechnikájával. Arany allúziói – a *Zrínyi és Tasso* után vagyunk – itt jórészt formálisak: magát a technikát formalizálja formanyelvvé. Fény-képei már nem is visszafelé a múltba, hanem előre a jövőbe utalnak. T. S. Eliot fényjátéka a *Waste Land* enteriőrjében: „...the glass / Held up by standards wrought with fruited vines / (...) / Doubled the flames of seven-branched candelabra / Reflecting light upon the table as / The glitter of her jewels rose to meet it..."

Magyarul:
A Szék mit ült, mint fényes trónuson,
márványon izzott, s borággal kivert
oszlopok (fürt közt arany Cupidó
les – társa szárnyával fedi szemét)
tartják tükrét hétkarú kandeláber
lángját kettőzni s az asztalra szórt
fényt köszönti ékszerei tüze
szaténtokokból dőlve pazarul...

Nos, ez még így villódzott Arany *plein-air* festészetében:

De arany és kő is ragyog ottan drága,
Lovakon a szerszám futosó világa;
Széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként,
S vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén".

Ezek csak eszközök. Az eredményben benne van a „lélek", a legteljesebb személyesség, ami szöveget átlelkesíthet. Illyés így próbálta megragadni ezt a többletet: „Az elfojtott lírai hév, mi minden megtartóztatások heve, zsilipje ömlik

bele, duzzaszt csattanásig egy-egy hasonlatot, egy futó jelenetet! Epikája személytelen? Anélkül, hogy magáról egy szót szólna, egyszerre csak belép nem is annyira a cselekménybe, mint a jellemekbe és a tájba, fölhevül, átadja magát, mint eposzban még előtte senki, és a tökéletesnél is gondosabb, finomabb sorok aranybilincseit rázva kiáltozza, amit valóban személytelen lírájában megközelíteni sem mer, egy modern lélek minden kavargását, gyötrelmét, kishitűségét és gyorsan forduló lelkesedését."[18]

Ami az eredményt illeti, ott vagyunk a *Buda halálá*val, ahol Ady e még nem múlt század első évtizedének a végén. Csak három strófa a *Strófák Buda haláláról*-ból:

„Dicsérnek előtte: neki már ez is seb" – mi jöhetne ezután rímnek és – tartalomnak? Csak a 'kisebb', s ez öli meg, ez a 'kisebb', Aranynak ezt a legszebb versét is, hol már a forma által lehet akár horatiusi lugasban nyújtózkodni, akár a précieuse-ök legszigorúbb szabályainak elegánsan megfelelni. Tisztelet – persze csak illő – a halottaknak, de Arany úgy csinálja meg, ha megcsinálja, a hun trilógiát, mint a rímeit..."

„'Úr az egész földön, ha ez *egy* hibáján' – milyen remek verssor ez. Az ilyenek szépek..."

„Szemérmes, magyar úr-paraszt volt, kálvinista teológus, fegyelmezett és önvesztére visszatartott, önmaga előtt rejtegetett lírikus, mert minden más csak a lírának elfajtázása, s Arany János boldogabb ember lett volna, ha nem Eteléék és Budáék által, de önmaga által s önmaga belső eposzaival nyilatkozhatik."[19]

S talán akkor is boldogabb ember lett volna, ha Madách filozófiai mérőónjával mérhette volna az epikai világtudat mélységét. Ebben is megmutatkozik az a „kisebb', ami Ady szerint megöli „Aranynak ezt a legszebb versét is". Mert ez *a legszebb.*

Csakhogy. Van valami a *Buda halála* rege-mese-monda-krónikamondójában, az ákádemikus jegyzetapparátus filoszöntudatában, a jelenetek helyenként csak Jane Austin-arányú kukucska-színházának képmutogatójában, a gyantaporvillámos Hadúrtól a világmindenség és az emberi sors végezetében megnyugvó Főintézőjéhez komolyodó narrátorban, amibe beleérthetjük az ő személyes, szemérmes önirónióját. Hogy a finn-ugor rokonság hitelesítésének korában még mindig hun mondakörrel játszadozik, hogy varázsvesszejével naiv műeposzt műnaivizál elő a cilinderéből, hogy a metaforikus narrátorszerep a krónika- és a mesemondás határáról átsiklik az önmagunknak szóló szamárfül-mutogatás peremvidékére. Például ehhez a sorához „Neked irott könyv is hazudik *rovásra...*", ezt a jegyzetet fűzi: *„Maig élő mondás, annyi mint sokat és folyvást hazudni, mintha csak írva volna. Azért mertem a* hun *írásmóddal (mely rovásra történt) kapcsolatba hozni, dacára mai tréfás színezetének".* Igen ám, de a jegyzet feltételezi, hogy ez Detre korától (ő

[18] ILLYÉS GYULA: A magára maradt költő. = Nyugat 1932. II. 366.

[19] ADY ENDRE: Strófák Buda haláláról. = Ady Endre Publicisztikai Írásai. Bp., Szépirodalmi 1987. 777–778. (Nyugat 1911. jan. 1.)

mondja, ő a *hun* mondások ínyenc gyűjtője, letéteményese) „maig élő mondás". (Egyébként az „irott könyv" és a „rovásos szöveg" azonossága-ellentéte csak látszólagos, mert a „hazudik rovásra" alighanem adósságteherre, hitelre kimenő, mértéktelenül folytatható hazugságot jelent, s nem „mintha csak írva volna", azaz „hazudik, mintha könyvből olvasná".) Persze Detre egyaránt tudhatott írott könyvről és rovott szövegről, ismerhette a rovás-hitelezés összefüggést is, összehasonlító szójátékot is gyárthatott a nyugati és a keleti írásbeliség azonosságára és különbségére. Az apologetikus jegyzet azonban mást sugall: a műnaivizálás műviségének „merészségét" itt is és más ilyen nyelvi észrevétel esetében is a szöveg állandó kíséretévé avatja, így kell olvasnunk, hallanunk, hogy tudjuk, a modern, művelt költő leleménye a legtermészetesebb primitívség és naivitás.

Ebben a keretben az egész mű *tanulmány* a feladatról, amely a XVIII. század óta nemzeti feladatnak látszott, tanulmány annak egy megvalósított példázatáról, az ideiglenesen felül nem múlt, meg nem cáfolt, önmagában ellentmondásmentes kísérletről, amely mint kísérlet képes helyettesíteni a hiányzó modellt, a valóságos, az „igazándi" naiv eposzt. De azáltal, hogy helyettesíti, feleslegessé teszi, folytonosan pótléknak bizonyul, legjobb esetben, ha tökéletesen sikeres a helyettesítés, önmaga pótszerének. S valóban, a *Buda halála* sikeresen iktatta ki a (naiv) nemzeti eposz iránti szükségletet, mindenki beláthatta, ha Aranynak *ez* sikerült, s csak *ez* sikerülhetett, nincs tovább. Nem tudjuk megírni helyette, de tudjuk, mint Ady, hogy ugyanígy csinálta volna meg, ilyen tökéletesen, ilyen kis-nagyszerűen az egész hun-trilógiát. A meglevő már azt is helyettesíti.

A jelen és a mitikus múlt egymásra kopírozása, azonossá másolása nemcsak a mai és az egykori köznapiság azonosságán alapul. Arany „önmaga által s önmaga belső eposzaival" nyilatkozik. Leginkább ő éli át ezt az eposzt (már a jövő is az ő életének függvény: „Este van, este van ... késő a madárnak: / Nem látjátok-e már, hogy' nőnek az árnyak? // Buda körül bús éj tornyosodik össze. / Hanem a sors útján csak pihenő lessz e: / Új dalok, új dolgok tolmácsai, jőnek, / Ha Isten erőt ád szegény éneklőnek" – Tizenkettedik ének), s ez az átélése életi át velünk is, ha erre adjuk fejünket. Átélése: nemcsak az énekmondó szerepében. Keressük meg a képen; a legalázatosabb sarokban találjuk. Magát állítja sarokba Etele vezérkarának Karinthy: *Röhög az egész osztály*-szindrómájú szűnni nem tudó jókedve közepette: „S valaki felmordul: 'Szöktök, uram, szöktök!'" (Tizedik ének). S még itt is rejtőzködőn szégyellős az önéletrajziság.

A *Keveháza* végén derül ki, hogy kettős eltávolítás köríti az eseményeket:

Peng a koboz: húrjaira
Harcot idéz a dalia:
Őseiről csatás emléket;
S elzengi – mint én az övéket.

A metaforikus narrátorszerep és az önmagunknak szamárfül-mutogatás grammatológiai problémává *derridálódik* a mű befejezésével. A csúcs, az Isten kardjának „fenjen" való emelése és a falevélre írott szöveg közölte kívánságjóslat csakis írásban megvalósuló végtelensége-befejezetlensége az írás győzelme „a logocentrikus elnyomás"[20] ellenében. Ez a „vég" egyszerre az utolsó mondat utolsó szava és a szövegegész utolsó szava, amely a szövegegészre vonatkozik, mint a filmvásznon feltűnő THE END avagy VÉGE. Amennyiben nem a szövegegész utolsó szava, úgy Etele szava, amely végül is csak a „neve, dicsősége" vonatkozásában helytálló kijelentés. Hatalom és dicsőség egyszerre, együtt s még hozzá „örökkön örökké" nem emberi juss. Amennyiben külön sorba szedve, nagy betűvel kezdve kizárólag a szövegegész utolsó szava, úgy nem Etele szava. A Hadúr vagy az író – aki ily módon (e módban) *nem énekes* – kellő időben fojtja bele a szót, s így marad a mű csonka, befejezetlen, végződve ekként: „Örökkön örökké nem lesz soha..." Ha a szövegegész és a mondategész egybeesik, mint ahogy egybe kell hogy essék, akkor vagy Etele viccel, vagy az énekes (szemhunyorítva beleérti a hős szavaiba a magáét, hogy „itt a vége, fuss el véle") vagy a szöveg (falevélre) leírója, esetleg csak a falevélről másolója. Marad a dodonai kétértelműség, benne az *ige* (a szakrális „örökkön örökké"), az *írás* (VÉGE) és a negatív jóslat: *Örökkön örökké nem lesz. Soha. Vége.*

Szörényi László szerint: „Nemcsak a régi, barokk költői játékra emlékeztető záró szójáték humoros, hanem a solgeri tragikus iróniakoncepciónak megfelelően humoros a költemény egész alapbeállítottsága. Ugyanis olyan eposzi hőst alkot, aki végzete tudatában nem szűnik meg küzdeni, noha előtte s főleg az olvasó előtt is világos, hogy harca hiábavaló."[21] Amire felhívom a figyelmet, nem a humornak az a fajtája, még ha ez is meghatározza a költemény egész alapbeállítottságát, amely az eposzi hős alkatában és szituációjában gyökerezik. Én annak a külsőleges iróniának a belsővé tevésére gondolok, amellyel, íme, ezen a ponton már nyilvánvalóan „a dal szüli énekesét", illetve kettejük viszonyának iróniáját. S ez éppen a záradékban, sőt a személyes jel, az aláírás helyén kap nagyon is nyilvánvaló, a meghazudtolással, a *reservatio mentalis*sal egyenértékű, s egyszersmind triviális, szójáték-szintű kifejezést.

(S akkor ott van a *Csaba trilógia – Utolsó dolgozat* 1881 és az *Utolsó terv vázlat*. Amivel összeköti az *Előszó a Buda halála első kiadásához* még nem idézett része: „Jelen költemény, amennyiben Buda viszonyát Etelével tárgyazza, teljes egész; de amennyiben későbbi fejlemények alapjául szolgál, csak mintegy előjátékát teszi a nagy tragédiának, mely a szerző gondolatában már megalkotva él...")

[20] JACQUES DERRIDA: Grammatológia első rész. Transzformálta: *Molnár Miklós*. Szombathely, Életünk–Magyar Műhely 1991. 84.

[21] SZÖRÉNYI, i. m., 182. – Ld. még TOLNAI VILMOS: Arany János Buda Halálának „Vége". = Irodalomtörténet 1913. 161–162. – „n.": „Vége". = i. h., 284.

Tanulmány ez a költemény – előtanulmányokkal, Előhangokkal, Jegyzetekkel, Előszóval, műhelyforgácsokkal, Tervvázlatokkal. S ott a szerző gondolatában, ahol „él", illetve ahol az él, a belső Hadak útján folytatódik vele a küzdelem, mely már a mienk is. Mindvégig.

Azaz dehogy. Ez így túlságosan patetikus. Lám, maga Arany is el akarta kerülni ezt ezzel a csellel. Igaz, ez is simán belefut a mesék „itt a vége, fuss el véle" zárlatába, s lehet, hogy valóban ezt a mesehasonlatosságot kell szem előtt tartanunk. De van Arannyal olyan tapasztalatunk is, hogy nemcsak fájdalmasszemérmesen rejtezkedik, hanem huncut-bizalmaskodón is. Kikacsint a mandátumosságából.

Hogy ez az önirónia a nemzeti eposzügy méreteiben is lehet a nemzet felnőttségének spontán jegye, az kitetszik abból, ha összevetünk két mai állapotot. Az egyik felől Észtországból kaptunk híradást. Minthogy a *Kalevipoeg* nyelve az északi nyelvjárás, s ez a kultúrkör hozta világra, gondozta, a déli nyelvjárást beszélők már szinte önálló nemzetiségként öntudatosodó képviselői elhatározták, hogy létrehozzák, illetve felfedezik a maguk külön *Kalevipoeg*jét. A másik hír Szlovéniából érkezett. Marko Juvan írásából kiderül, hogy France Prešeren romantikus költeménye, a *Krst pri Savici* (*Keresztelő a Savicánál*, 1836) hatástörténeti elemzése megmutatja, már a modernizmus is iróniával kezelte tematikáját. Kezdettől fogva nagy hatással volt az irodalomra, s a szlovén irodalom történetének minden szakaszában, sőt még napjainkban is alkalmat nyújt parodizálásra a rá épített nemzeti kánon s természetesen maga a költemény. Más volt a parodizálás jellege a klasszikus modernségben (Dominik Smole azonos címmel írt drámát (1969), amely „apokrif módosításokkal megtagadja, profanizálja, lecsupaszítja a romantikus szövegvilágot, megsemmisít minden olyan idealizálást és apóriás tölteléket, ami enyhíteni próbálta a történet magvának (vereség, lemondás, jelentésvesztés) Prešerenféle nihilista konnotációit és konzekvenciáit".[22] A posztmodern regényíró, Dimitrij Rupel *Levji delež* (*Oroszlánrész*, 1989) című regényének utolsó fejezete Prešeren költeményének prózai átirata, de úgy, hogy „új jellemalakokat, erotikus jeleneteket és antiromantikus – ironikus vagy kegyetlen – részleteket helyez el benne. A fejezet epilógusa a talált kézirat posztmodern toposzával él és ismételten áthágja a különböző ontológiák közötti határokat."[23]

Mi nem ismerjük ezt az eleven, kamaszos játékot múlt századi „szent" romantikus szövegeinkkel. A „Pajzán Toldi" mégsem ez a kategória, bár talán nem véletlen, hogy most vette komolyan az irodalomtörténet nevében az *Oxford History of Hungarian Literature* szerzője. Viszont Karinthytól *Az emberke tragédiája*,

[22] MARKO JUVAN: Transgressing the romantic legacy? „Krst pri Savici" as a key-text of slovene literature in modernism and postmodernism. = Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe. Szerk. *Halina Janaszek-Ivaničková–Douwe Fokkema*. Katowice, 1996. 249.

[23] Uo.

Az embrió tragédiája és a *Tizenhatodik szín* jelzik Madách művének ilyen értelmű teherbírását. Vagy még inkább gyermekszínészekkel játszott színpadi és filmváltozata (Jeles András filmje, az *Angyali üdvözlet*) vagy az a Madách-kommentárok címmel szervezett nagyszabású nemzetközi happening, a szabadkai népszínház produkciója 1986-ban.[24] Mintha a *Zalán futásá*val már Petőfi és Arany végzett volna, s mintha a *Buda halálá*ban eleve nem lett volna elegendő a szükséges provokatív staminából. A feladat, ha csak felibe, harmadába, megoldódott, s a mű irodalomtörténetileg máris *ad acta* tétetett.

[24] Vö. Madách-kommentárok. Madač komentari. Madách commentaries. Szerk. *Dragan Klaić–Borka Pawićević–Sziveri János–Lazar Stojanović.* Szabadka, Népszínház 1986.

MARKO JUVAN

A romantika örökségének meghaladása?

– A KERESZTELŐ A SAVICÁNÁL* MINT A MODERN ÉS POSZTMODERN SZLOVÉN IRODALOM KULCSSZÖVEGE –

0

G. Graff szerint a posztmodernizmus csak radikalizálta és nyilvánvalóvá tette az esztétikai autonómia belső ellentmondásosságát, az ontológiai és ismeretelméleti bizonytalansággal együtt – tehát mindazt, amit egyszer a romantika már felszínre hozott.[1] Cikkem ezeket a problémákat speciálisabb szinten tárgyalja: egyrészt az érdekel, hogy mi a modernizmus és a posztmodernizmus viszonya a romantikus mozgalomban gyökerező irodalom „szakralizált" társadalmi szerepeihez, valamint ennek az irodalomnak hatásaihoz egy „kicsi", „történelem nélküli" nemzetnél. Másrészt az foglalkoztat, a modernizmus és a posztmodernizmus miként viszonyul ahhoz a kérdéshez, hogy egy irodalmi és exegetikus metatextus mennyire képes megjeleníteni a romantikus prototextus „igazi" jelentését. Mennyiben lehet a szlovén romantikus örökséget a posztmodern állapot előzményének tekinteni a nemzeti ideológia, annak mítoszai és jelképei irodalmi (re)produkciója szempontjából?

1

France Prešeren romantikus verses elbeszélése, a *Krst pri Savici* (*Keresztelő a Savicánál*, 1836)[2] még ma is nemzeti mítosz. Ez az egyik olyan kulcsszöveg[3] (mint az *Odüsszeia*, az *Antigoné*, az *Oedipus király*, az *Aeneis*, a *Faust*, a szlovén *Lepa Vida*), melyek neveinek, képeinek, eszméinek és történeteinek szálaiból szövődik az európai kultúrának és az egyes nemzetek identitásának szövete.

A szlovéneket, egy olyan „történelem nélküli" nemzetet, melyet a felvilágosodás korában mint „békés parasztság"-ot tartottak számon, a *Keresztelő a Savicánál*-ban Prešeren megkeresztelte: az államférfiúi adottságok eredetének és hiányának

* A Prešeren-mű magyar címét *Tandori Dezső* fordítása alapján közöljük (az első közlés Tandorié volt, azóta más címeken is megjelent). – *(A Szerk.)*

[1] GERALD GRAFF: The myth of the postmodernist breakthrough. = Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology. Eds. *Manfred Pütz–Peter Freese*. Darmstadt, Thesen Verlag 1984. 37–58.

[2] FRANCE PREŠEREN: Zbrano delo. I. Ljubjana, Državna založba Slovenije 1965.

[3] IGOR P. SMIRNOV: Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principi usvoenia drevnerusskogo teksta poetičeskimi školami konca 19.–načala 20 vv. (na materiale Slova o polku Igoreve) = Blokovskij sbornik 4. Tartu, 1980. 246–276.

elegikus/tragikus historizálásával és fikcionalizálásával; azáltal, hogy parabolában ábrázolta az államférfiúi tulajdonságokkal rendelkező szereplők eltűnését a romantizált történelmi színről, és a hősi epikára méltó dicsőséges események lezárultát öntötte versbe, s azáltal, hogy mindezek következtében a nemzeti identitást tisztán spirituálissá szublimálta.[4] Prešeren kísérletet tett arra, hogy a szlovéneknek szimbolikusan helyet találjon a kultúrában egy nemzetközileg versenyképes és **esztétikailag** tekintélyes, bár műfaját tekintve ambivalens, objektív-szubjektív költői forma által (a *Keresztelő a Savicánál* témája részben hősi eposz, de szerkezetét tekintve byroni verses elbeszélés, beszédmódját illetően pedig elégia). A szöveg, a maga megoldhatatlan paradoxonaival ugyanakkor kölcsönhatásban áll minden identifikációs mintával is, melyek a későbbiekben a szöveget magyarázó vagy az irodalmi felhasználások során jöttek létre. Ezek az apóriák, melyek a szövegen belül lerombolják a jelentés egységét, folyamatosan új szövegek – mára több mint ötven ilyen alkotás született – és esszéisták, valamint irodalmárok interpretációinak létrehozására ösztönöznek. Az új szövegek mindegyike arra irányul, hogy betömje a réseket, elsimítsa az ellentmondásokat, az eredeti szöveget saját vonatkoztatási rendszerébe kanalizálja.[5]

Prešeren szövege csak egyéb kulturális, köztük intézményes tényezők segítségével válhatott a szlovén nemzeti jellem és a „szlovénség" (slovenstvo) történelmi végzetének megszemélyesítőjévé és kondenzációjává. A *Keresztelő* kanonizációja, mely a XIX. század közepén kezdődött és a század végére zárult le, nemcsak azt tette lehetővé, hogy a szöveg általánosan ismertté váljon, s hogy mélyen beágyazódjék az olvasói repertoárba, hanem azt is, hogy a kultúrán belül irodalmi, szocioetikus példázattá és vonatkozási ponttá válhasson. Az 1960-as évek óta számos, újságírók által használt metatextus kezdi eltulajdonítani Prešeren szövegéből a tulajdonneveket (a címet, a helyszínek és szereplők nevét), sőt a

[4] A főhős Črtomir, a bajor keresztény hittérítők és szlovén szövetségeseik ellen lázadó karintiai nemesség vezére (a fiktív események történelmi háttere a nyolcadik század) katonai veresége után és szerelmének, a már keresztény hitre tért Bogomilának hatása alatt maga is elfogadja a keresztény vallást, majd elutasítja a világi szerelmet, s végül pap, sőt misszionárius válik belőle, aki hazájába indul, hogy megtérítse honfitársait.

[5] Az értékkonnotációk ambivalenciájának és oszcillációjának, illetve az események ellentmondásos motívumainak következtében a narrátor értékelő perspektívája nélkülözi az átlátszóságot és a stabilitást (nem lehet bizonyítani, hogy Črtomir harcát az ősi, pogány vallásért és későbbi megkeresztelkedését elfogadja-e vagy sem, s hogy nem a hős összeomlásának, illetve rezignációjának kell-e tekinteni). Mivel az információt tekintve (a témát, mely lehetőséget nyújtott volna az epikus bőség és a stilisztikai pátosz alkalmazására litotes jellemzi) a szöveg viszonylag rövid, szófukar és szűkmarkú, számos esemény között titokzatos „rések" vannak (*W. Iser* szóhasználatának értelmében), miközben a köztük lévő kapcsolat néha rejtve marad (Črtomir némán fogadja el a keresztelést). Jelentésüket tekintve számos passzus nyitott, eldönthetetlen, bár döntő szerepük van az események egymásutániságában: a szivárvány megjelenésében, mely végül megigézi Črtomirt van-e valami szimbolikus vagy egyszerűen csak szép természeti jelenség? Isten kegyelmét szimbolizálja vagy csupán egy elragadó illúzió?

motívumokat, a hősöket és a témákat is. Az antonomasia logikáját követve ezeket általános, állandó vagy ismétlődő sajátosságok, típusok, nézetek (például Prešeren szemléletmódjának, a politikai pártok ideológiájának, a szlovének morális jellemzőinek) megnevezésére használják. Az ilyen antonomasia által – például a szövegből „ellopják" a tulajdonneveket – a szöveg identitását a jelképesbe helyezték át, mely segített egy általános identitás létrehozásában: a nemzetinek az (ön)tudatossággal való összekapcsolásában. A *Keresztelő* 1900 körül a kortárs problémákat megfogalmazó intertextuális értelmező [interpretant] szerepét vette föl, s az alluzív intertextuális metaforizáció kincsestárává vált a műalkotásokban, a zeneművekben és a színházi előadásokban.

Prešeren első figyelemre méltóan ambiciózus irodalomtörténeti értelmezése (Josip Stritaré, Prešeren *Poezije* című kötetéhez írt Előszavában, 1866) fölállított egy, a művészet nemzeti missziójának és a művésznek megértésére szolgáló paradigmát.[6] Az Előszó, mely abból indul ki, hogy a költő Prešeren romantikus alkotásában maga is felhasználta az Orfeusz-mítoszt (*Sonetni venec, Szonettkoszorú*), olyan értelmező szöveget alkot, melyben Prešeren a szépség mintaszerű papja, költő–alapító, győztes–megváltó, hírnök és a szlovének vezetője, a nemzeten belüli politikai konfliktusok összebékítője – a *Keresztelő* pedig összegzés, a költő élete szimfóniájának utolsó akkordja.

Ez a tanulmány vezeti be végül a szlovén tradícióba az úgynevezett „prešereni struktúrát" is – azt a nézetet, hogy a költők mint áldozatok és a „szépség" választott „hangjai" saját költészetükkel hozzák létre és szentesítik az egyes nemzeti mozgalmakat. Ez a gondolat nemcsak Prešeren életművének értelmezésében vert gyökeret, hanem az irodalom és a politika viszonyáról alkotott általános felfogásban is – és ez képezi a modern irodalmi irányzatok vitáinak alapját.[7]

2

Termékenynek, relevánsnak és érdekesnek ígérkezik, hogy a modernizmus és a posztmodernizmus viszonyáról ehhez a kulcsszöveghez az ellentétek (szubjektivitás – a szubjektivitás decentralizációja, episztemológiai domináns – ontológiai domináns)[8] köré csoportosítsunk egy irodalomtörténeti

[6] JOSIP STRITAR: Zbrano delo. 6. Ljubjana, Državna založba Slovenije 1956.

[7] Vö. DUŠAN PIRJEVEC: Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda. Maribor, Obrozrja 1978. 36–37, 55–80, különösen 78.

[8] Az első dichotómiáról ld. GERHARD HOFFMANN–ALFRED HORNUNG–RÜDIGER KÜNOW: „Modern", „Postmodern" and „Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature, Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology. Eds. *M. Pütz–P. Freese.* 12–37. – Részletesebben: 13–17. – A másodikról ld. B. MCHALE: Change of dominant from modernist to postmodernist. = Approaching Postmodernism. Eds. *Douwe Fokkema–Hans Bertens.* Amsterdam–Philadelphia, Benjamins 1986. 53–79.

beszámolót.[9] A *Keresztelő a Savicánál* intertextuális revízióiban – elsőként a neoromantikusoknál („Moderna") – úgy látszik, mintha a szubjektivitás a hagyományt és a kanonizált jelképiséget illetően tele lenne vitális antagonizmussal: az ego, magát individualizálva megpróbál Prešeren eredeti ábrázolásának kollektív, társadalmi és történelmi szimbolizációja fölé emelkedni (Oton Župančič). A modernizmus bevezető fázisának lázadó attitűdje (I. Howe ezt nevezte „az én inflációjának") megváltozik az 1960-as évek egzisztencialista modernizmusában, amikor a szubjektum arra kíváncsi, hogy miként lehet felismerni Prešeren mítoszának „valódi" igazságát (melyet nem fátyoloz el a kánon és az ideológia), majd pedig intertextuálisan bemutatja, és a modern kortárs világhoz hangolja (Veno Taufer, Dominik Smole). Ezzel összefüggésben a modernizmus megkérdőjelezi a mű korai szubjektivizmusát, kritikus (ön)destrukciónak veti alá, és metafizikus struktúraként mutatja be (Smole). Ez a feltétel a kiindulópontja a posztmodernista intertextuális befogadásnak, mely metafikcionális: a nyolcvanas években előtérbe állítják Prešeren szövegének aporitikus és eldönthetetlen vonásait, azáltal, hogy rámutatnak a kulcsszöveg jelentésére vonatkozó kognitív (interpretatív) konstrukciók önkényességére – s így alapjaiban rendítik meg a *Keresztelő* **minden** intertextuális származékát, és a rá történt hivatkozásokat, miközben rámutatnak a lehetséges textuális és történelmi világok pluralitására (Andrej Blatnik, Branko Gradišnik, Dimitrij Rupel).

2.1

Howe szerint a szubjektivizmus egyszerre a modernista esztétika metafizikája és lázadó politikai beállítottság.[10] A modernizmus radikális tudatosságot hoz létre, a transzgresszió eltökélt szándékát, mely a korábbi időszakok **modernitas**ától eltérően a hagyománnyal és a történelemmel általában és elméleti szinten *en bloc* szegül szembe.[11]

A szlovén modernek kétségkívül szubjektivista poétikája a XX. század elején félreérthetetlenül ilyen szándékot tükröz. Oton Župančič intertextuálisan a *Keresztelő*höz kapcsolódó verse, a *Daj, drug, zapoj (Kérlek, énekelj, társam) Cez plan (A síkság fölött*, 1904)[12] jelenti az ideológiai, az esztétikai és a társadalomtörténeti közös nevezők eredőjeként felfogott szlovén tradíció radikális kritikájának kezdetét. Élénk, szélsőséges szubjektivizmussal fordul szembe a Prešeren hősében megszemélyesített múlt terhes örökségével. Župančič célzásként átemelt a versébe egy idézetet a prototextus motívumából (a vereséget

[9] Vö. BRIAN MCHALE: Some postmodernist stories. = Postmodern Fiction in Europe and the Americas. Eds. *Theo D'haen–Hans Bertens*. Amsterdam–Antwerpen, Rodopi-Restant 1988.

[10] Ld. HOFFMAN–HORNUNG–KÜNOW, i. h., 16–17.

[11] JÜRGEN HABERMAS: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt, Suhrkamp 1981. 446.

[12] OTON ŽUPANČIČ: Zbrano delo. I. Ljubjana, DZS 1956. 201–202.

szenvedett Črtomir lehetséges sorsához – az örök repüléshez – kapcsolódó gondolatot), s folklorisztikus, hátborzongató, groteszk és jelentőségteljes módon átalakította. Szembeállítja Prešeren alakját, Črtomirt a nietzschei titáni, végzetet kihívó bajnokkal, aki a merész dinamizmus és *élan vital* egzotikus szimbóluma, és egyben a nemzeti karakter megváltozásának alternatív modellje. E kritériumok alapján Črtomir a szolgaság megtestesítőjévé válik, az örök szlovén antihőssé (Župančič felidézi a farkasember legendáját), akinek nincs elég belső ereje és autonómiája, hogy megvédje a veszélyeztetett nemzeti területet. Ez a vers, az eredeti egy részletének vizionárius hiperbolizációjával nyíltan támadta Prešeren szövegének mint egésznek a jelentését, s így az első volt, mely az irodalomban – polémikusan és harsányan – Črtomirt a maga lehangoló valójában jelenítette meg a szlovén hős prototípusaként, a nemzeti karakter szimbólumaként és antonomasiájaként („ez volt Črtomir, a mi hősünk").

2.2

A hatvanas és a hetvenes évek neoavantgárdjában és modernizmusában a polémikus viszony a (kulcs)szövegekhez, melyeket a nemzeti eszme és a liberális, konzervatív vagy kommunista ideológiák újrateremtésére használtak, nyíltan és erőteljesen nyilvánul meg, különösen azokban a parodisztikus szövegekben, melyek az irodalmi műfajok közül összhangban állnak a kritika „új olvasás" koncepciójával. Ez az irodalmi értelmezésnek olyan iránya, amelyet a kanonizált művek és szerzőik életrajzai másodlagos, társadalmi és nemzeti szempontból irányadó szerepének (ilyen például Stritarnál az orfeuszi-messianisztikus archetípus bevezetése Prešeren esetében) fenomenológiai redukciója jellemez, s megkísérli a lényegük, az „egzisztenciális mag"-juk megragadását, mely bármiféle történeti, metafizikai vagy ideológiai máz nélkül képes a modern olvasó érdeklődését felkelteni. Az „új olvasásnak" erős az episztemológiai vonatkozása, mivel azt keresi, hogyan lehet ideológiailag nem terhelt, nyíltan szubjektív-egzisztenciális tapasztalat birtokába jutni, s hogy miképpen lehet felismerni a klasszikus alkotások „igazságát" – az „igazságot", melyet maguk a művek is a metafizika esztétikai származékaival fednek el.[13] Az „új olvasás" azonban azt tekintve

[13] Az episztemológiai domináns, azaz *McHale* értelmezésében (Change of dominant from modernism to postmodernist writing. = Approaching Postmodernism. Eds. *Douwe Fokkema–Hans Bertens*, 58.) a narratív eljárásmódok (fokalizáció, belső monológ, megbízhatatlan narrátor) hálója, mely előtérbe állítja az ábrázolt valóság meghatározatlanságát, engem itt az intertextuális hermeneutika szintjén érdekel. A McHale által feltett kérdések tehát némiképp másként tevődnek föl: a metatextusok hogyan képesek a prototextusok igazságát megragadni és ábrázolni? Melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák az értelmező megismerő tevékenységét múltbeli művek esetében? Mely tényezők vannak hatással a két elem kapcsolatára?

is tipikusan modernista, hogy **kritikus** tudatosság jellemzi, mely megkérdőjelezi az irodalmi klasszikusok nemzetalapító feladatvállalását és politikai hasznukat: D. Pirjevec a „prešereni struktúra" kifejezést a „történelem nélküli" nemzeti mozgalom életében épp az irodalomnak közvetítő és politikai intézményeket helyettesítő szerepe kapcsán alkalmazta.[14] Az „új olvasás" mindkét jellemzője – a demitologizálás és az újraautentizálás – kapcsolódik a szlovén irodalmi és néphagyomány kulcsszövegeinek modernista (egzisztencialista) komoly paródiáihoz[15] (V. Taufer, D. Smole, G. Strniša, D. Zajc, S. Makarović, R. Šeligo munkái). A fenti szerzők megkísérelték a klasszikusok és a folklór „mitikus" alkotásaiból kiküszöbölni a kanonizáltság következményeit (példajellegűség, felhasználhatóság, ideológiai redukcionizmus), s arra törekedtek, hogy leleplezzék ezeknek az „eleinte problematikus" műveknek (H. R. Jauss) ideológiai-esztétikai álcáját; **erre** az „igaz" szövegre a nem komikus paródiák mintegy párbeszédszerűen rezonáltak, míg idiolektusától ironikus távolságot tartottak. A modernista poétika (a nihilista idiolektus) eltávolítja és dekomponálja a kulcsszöveget, egyben azonban újra aktualizálja, és saját üzenete palimpszeszt „archetípusaként" használja, úgy, hogy a múlt szimbolikus öröksége mégis változatlan erősséggel süt át – a látható anakronizmusok által – a kortárs motívumokon, helyzeteken, valóságokon és/vagy diskurzusokon, stílusokon. Tehát az archaizálás, amely különböző eredetű és más-más időben keletkezett diskurzív töredékek térben egymás mellé rendezése által jön létre, a modernista antitradicionalizmus eszközévé válik (Foucault *heterotopiá*nak nevezi ezt a folyamatot);[16] a nemzeti „mítoszok" paródiái szándékuk szerint az úgynevezett eszencialista archaizmushoz állnak a legközelebb – ahhoz az íráshoz, mely Heidegger nyomán megpróbálta a prototextusokban felfedezni a jelen idő *arhai*ját, s mely prototextusokat e célból meg kellett tisztítani a történelem, valamint a történelem metafizikája és társadalmi technológiája által rárakódott funkcionalizmusoktól.

Ilyen szellemi keretek közt jött létre a *Keresztelő a Savicánál* paradigmatikus, nem komikus paródiája – D. Smole 1969-ben írt, azonos című drámai műve. A színműíró ironikus távolságot tart a szereplőktől és a kora középkorban játszódó eseményektől; ily módon „metafikcionálisan" tompítja a valóság és a történetiség benyomását, s kortárs valóságokra, helyszínekre és diskurzusokra utal *(heterotopia)*.[17] A kulcsszöveggel fennálló intertextuális kapcsolata ellentmondá-

[14] PIRJEVEC, i. h.

[15] ŽIVA BEN PORAT: Ideology, genre ans serious parady. = New York–London, AILC 1985. 380–387.; LINDA HUTCHEON: Parody without ridicule: observations on modern literary parody. = Canadian Review of Comparative Literature 1978. 5. 201–202.

[16] JACQUES LEENHARDT: Arhaizm i posmodernost, Postmoderna: nova epoha ili zabluda. Ed. *Gvozden Flego*. Zagreb, Naprijed 1988. 28–35. – Részletesebben: 29, 30–31.

[17] DOMINIK SMOLE: Krst pri Savici. Maribor, Obzorja 1969.

sos, mivel maga is a modernista negatív esztétika szülötte. Smole *Keresztelője* Prešeren történetének diszlojális kiteljesítése.[18] Apokrif változtatásai segítségével Smole darabja megtagadja, profanizálja, lecsupaszítja a romantikus szövegvilágot, lerombol minden eszményítést és aporetikus betoldást, mely feledtette Prešeren nihilista konnotációit és azok következményeit a történet magjára (vereség, visszavonulás, jelentésvesztés). Smole iróniája így megőriz valamiféle figyelemre méltó tragikus pátoszt, a modernista metafizikus nosztalgiának egy fajta hősi pózát, melyet A. Wilde – Lyotard elemzéseit követve – „szétválasztó" [disjunctive] iróniának nevezett.[19] A modernista episztemológiai domináns az intertextuális hermeneutika szintjén jelenik meg. Smole drámai metatextusa igyekszik tudatában lenni a keresztelési mítosz „valódi", nyers igazságának – kanonizált példajellegűségével, a rárakódott ideológiai burokkal, s Prešeren szövegének árnyékolás nélkül is meglévő romantikus idealizáltságával/esztétizáltságával együtt –, hogy megragadhassa az **archét**, mintha szövegének maga Prešeren lenne az első misztifikátora.

A színműíró Smole számára a jól ismert történet apokrif újrateremtése az egzisztencialista (eredetét tekintve heideggeriánus) morális reflexió parabolájául szolgál, mely egyszersmind – a költő V. Taufer „kollázs" szonettjéhez, a *Nokturno I*-hez (1964) és *Krst*-ciklusához (*Keresztelő*, 1969) hasonlóan – a (szocialista) totalitarizmus politikai bírálata: a *subiectum*, mely a metafizikai transzcendenciában gyökerezik, és valamiféle magasabb lényeg (ideológia) nevében működik, a heideggeriánus *Seinsvergessenheit*hez vezet, „Isten halála" után félreértést kizáróan metafizikus struktúrává válik, a hatalom akarásának megszemélyesítőjévé, mely ha megteheti, kizsákmányolja, uralma alá veti a világot, ha az ki van szolgáltatva neki *(Ge-stell)* és elpusztítására tör.[20] Smole éppen az ilyen nézeteket szem előtt tartva kérdőjelezi meg a modern szubjektivizmus alapjait és célját, hogy a világot és a történelmet a felszabadító projektek, Lyotard kifejezésével a „nagy elbeszélések" méretére szabja. A nietzschei szubjektivizmust, amely a modernizmus indulásakor Župančičot inspirálta, a hatvanas években modernista fázisának csúcsára ért, Smole a végsőkig kiaknázta, s azután összetörte.

[18] Vö. GÉRARD GENETTE: Palimpsestes: la littérature au second degrée. Paris, Seuil 1982. 181–195, 217. – Smole akként teljesíti ki a *Keresztelőt*, hogy folytatódnak Prešeren hősének kudarcai: katonai (nemzeti, kulturális) és személyes (szerelmi) veresége után hiába keresi a kereszténység vallási értelmét. Elveszíti a hitét, mert nem lehetséges a valóság abszolút kritériumaival összeegyeztetni; a főhős mindent elpusztít, ami ellentmondásban áll eszméivel; altruistából mizantróppá válik, nemzeti harcosból saját népe mészárosává, sóvárgó szerelmesből gyilkossá.

[19] Vö. ALAN WILDE: Horizonts of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination. Baltimore, John Hopkins UP 1981. 131–132.

[20] A szubjektivizmus heideggeriánus kritikájával, mely Smole intellektuális alapszövegéül [subtext] szolgált, Szlovéniában 1964 után Dušan Pirjevec jelentkezett, különösen a reneszánsz utáni európai regényinterpretációiban (ezek megjelentek könyv formában: Evropski roman. Ljubjana, Cankarjeva založba 1979.)

2.3

1968 után a szlovén irodalmi és művészeti életben néhány olyan jelenség figyelhető meg, mely a korai amerikai posztmodernizmusra[21] volt jellemző, de – mint Európában másutt is – a diákmozgalmakhoz kapcsolódó (neo)avantgárdnak tekintették.[22] Az esszéista Taras Kermauner nevéhez fűződnek a „ludizmus" és „reizmus" néven ismertté vált avantgárd irodalmi irányzatok; az első elnevezést Derridának a „jelentők szabad játékára" vonatkozó általános szemiotikai elméletéből, a másodikat pedig a *nouveau roman*, pontosabban a *Tel Quel* körének elméletéből és gyakorlatából származtatta. A hetvenes években a ludizmus az elbeszélő prózába bevezette a metafikciót (D. Rupel), és elkezdte a populáris műfajok, például a horror történetek, a science fiction, az erotikus/pornográf irodalom elemeit beépíteni (M. Dolenc, F. Rudolf, B. Gradišnik). A hetvenes évek második felében és a nyolcvanas évek elején Borges elbeszéléseinek hatása volt számottevő, mely D. Kiš (B. Gradišnik, D. Jančar) antitotalitárius politika elleni irodalmi műveinek közvetítésével jelentkezett. Bár a posztstrukturalista és az elméleti pszichoanalitikus szövegeket (J. Derrida, J. Lacan, J. Kristeva) viszonylag hamar lefordították, és az eredeti szlovén írásra is alkalmazták (S. Žižek), s bár D. Pirjevec a hetvenes évek közepén, Dosztojevszkij-interpretációjában Vattimo *pensiero debole*jáéhoz hasonló következtetésre jutott, a posztmodernizmus e néven s mint új (divatos) és meghatározó jelenség, mely minden művészeti formára vonatkozik, Szlovéniában csak 1980 után terjedt el, s körülbelül 1985-ben érte el fénypontját, azaz akkortájt, mikor a *Keresztelő a Savicánál* metafikcionális derivációi születtek.[23]

A metafikcionális műfaji minta, melyet a modernizmus és a posztmodernizmus terjesztett el, paradigmatikusan mutat rá a két domináns, az episztemológiai és az ontológiai domináns kapcsolódására, mely McHale szerint átmenet két művészeti kód között – s ez az átmenet, miként McHale le is szögezi, nem egyirányú és visszafordíthatatlan, hanem egy és ugyanazon szövegen belül is létez-

[21] Pl. az uralkodó modernizmus parodizálása az alternatív kultúra szemszögéből, az elszakadás ingatag metaforikus értelmezéseitől; a „pop", a keleti ezoterikus tanok és a holizmus megjelenése; az erotikus érzékiség kultiválása; az elitista esztétikai autonómia korlátainak ledöntése, performanszok, konceptualizmus.

[22] Vö. HANS BERTENS: The Postmodern Weltanschauung and its relation with modernism: an introductory survey. = Approaching Postmodernism, 9–51. – Részletesebben: 14–19.; ANDREAS HUYSSEN: Postmodern – eine amerikanische Internationale, Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Eds. *Andreas Huyssen–Klaus Rüdiger Scherpe.* Reibek b. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch 1986. 13–44. – Részletesebben: 17–22.

[23] A szlovéniai posztmodernizmusról ld. JANKO KOS: Slovenska literatura po modernizmu. = Sobodnost 1989. 37. 174–283.; TOMO VIRK, Postmoderna in „Mlada slovenska proza". Maribor, 1991.; MARKO JUVAN: Postmodernism in „omlada slovenska proza". = Jezik in slovstvo 1988/89. 3. 49–56.

het.[24] Valójában az episztemológiai kérdések logikusan mutatnak az ontológiai bizonytalanság irányába, mely bizonytalanság létezése a posztmodernizmus meghatározó személyiségeinek konszenzusos véleménye.[25] A szubjektív „igazságok" egyidejű létezése – amint azt Lyotard és Hassan elemzései kimutatják – többé már nem teszi lehetővé a transzcendentális legitimációt, mely bármely igazságot mint a világgal kizárólagosan egybehangzót szentesítene vagy ontológiailag magasabb rendűnek ítélne a többinél. Így megnyílt az út a szubjektumnak mint a bizonyosság utolsó modernista területének decentralizációja – a nem teljesnek, a nyitottnak és a viszonylagosnak felfogott identitás – felé. A metafikció attól az önreflektív megvalósítástól távolodik el, hogy minden, ami beszéd útján nyilvánul meg, megjeleníti a saját konstrukcióját; így tehát a narrációban különféle világok, még az egymással össze nem férő ontológiák egymás melletti létezése és összefonódása is lehetséges.[26]

Míg vázlatában, a *Črtomir, sam in vecen*ben (*Č., a magányos és örök*, 1983)[27] Andrej Blatnik nyíltan hangot ad kételyének azt illetően, hogy saját elbeszélő szövegét olyan autoritatív, magyarázó diskurzus szintjére lehetne emelni, mint amilyen Prešeren prototextusa volt (Borges hatása alatt egy, a szövegvilágról már korábban megírt metafikcionális esszét illeszt elbeszélő szövegébe), Branko Gradišnik a *Naj pevec drug vam srečo (Hagyjuk más költők boldogságát*, 1987) című szöveg bemutatásakor számol ennek megvalósíthatóságával.[28] Ezt az álesszét a *Keresztelő* interpretációinak interpretációjaként alkotta meg. Az értelmező szeretné Črtomirban „megtalálni a rejtett fókuszt", mely képessé tenné, hogy „akár ellentmondásos véleményt" alkosson róla, illetve szeretné megismerni „az egymással ütköző értelmezések labirintusát." Így tehát a diskurzív labirintus értelmezésével van dolgunk, mely a határozatlan Prešeren kulcsszövege köré épül: prózájában Gradišnik tipikusan posztmodern ikont használ, a labirintusét.[29] Gradišnik hasonlóan magyarázza a korábbi értelmezések sokféleségét, mint a modernisták, akik Črtomirban a nihilizmus archetípusát látták. Ennek ellenére a szöveg „igaz" valóságának efféle modernista értelmezését is kifordítja, sőt posztmodern modorban parodizálja – a szöveg irodalmi misztifikáció,[30] mivel Gradišnik bibliográfiailag egy fiktív szerzőnek

[24] BRIAN MCHALE: Change of dominant from modernist to postmodernist writing. = Approaching Postmodernism. Eds. *Douwe Fokkema–Hans Bertens*. 81–98. – Részletesebben: 87–89.

[25] HANS BERTENS: The Postmodern Weltanschauung... = Approaching Postmodernism. Eds. *Douwe Fokkema–Hans Bertens*. 29, 35, 45–47.

[26] PATRICIA WAUGH: Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London–New York, Methuen 1984. 1–19.

[27] ANDREJ BLATNIK: Šopki za Adama venijo. Ljubljana, DZS 1983.

[28] BRANKO GRADIŠNIK: Mistifikacije. Ljubljana, Založba Borec 1987.

[29] DOUWE FOKKEMA: The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Text. = Approaching Postmodernism. Eds. *Douwe Fokkema–Hans Bertens*. 81–98. – Részletesebben: 87–89.

[30] A misztifikáció és az álidézet, azaz a dokumentum-hamisítás jellemző a posztmodern intertextualitásra. – PAVO PAVLIČIČ: Moderna i postmoderna intertekstualnost. = Umjetnost rijeci 1989. 33. I. 33–50. – Részletesebben: 35–36.

tulajdonítja. Azáltal, hogy fikcionalizálja az esszét, az író Gradišnik megingatta a piedesztált az irodalomtudomány- és kritika értelmezői diskurzusa alatt, amelyek úgy vélték felfedezni egy kulcsszöveg „igazságát", mintha nem lettek volna tisztában azzal: az irodalom fikcióteremtéséhez hasonló retorikájával éltek, sőt még az eszközeit is felhasználták.

A *Keresztelő* kanonizált szövegének összes intertextuális revíziói közül leginkább Dimitrij Rupel *Levji delež* (*Oroszlánrész*, 1989)[31] című regényére illik az apokrif jelző. Az utolsó fejezet Prešeren verses elbeszélésének prózába ültetése és egyes részeinek parafrázisa, úgy, hogy a szerző új szereplőket, erotikus epizódokat és antiromantikus – ironikus vagy kegyetlen – részleteket is beiktatott. A fejezet epilógusa a „megtalált kézirat" posztmodern toposzát használja fel, és több ízben áthágja a különböző ontológiák határát: feltételezi, hogy költeménye írása során Prešeren saját hősének, Črtomirnak Bogomilához intézett latin nyelvű önéletrajzi vallomásait használta fel (fiktív fejezet); a *Keresztelő a Savicánál* könyve mint „Szlovénia alternatív történetének" titokzatos kézirata szerepel, melyet a történész Baldad, a regény főhőse (a kéziratot az író Petek írja és javítja is egyszersmind, aki maga is fiktív személy), egy titokzatos körülmények közt elhunyt párttag dokumentumai és rejtjeles jelentései között talál meg, melyeket a kommunisták tüntettek el a második világháború alatt (konkrét, hihető háttér).

Ez az apokrif fejezet (és álgenezise) így szinte olyan, mintha Rupel regénye aktuális politikai szatírájának röpiratos kivonata lenne, mely regény – a benne foglalt számtalan permutációival, töredékes, meg-megszakadó reduplikációival és az ontológiai szintek közti átjárásaival, valamint heterogén „idézett" szövegeivel[32] – egyben a szlovén nemzeti identitás ideológiai variánsait és állandó elemeit ábrázolja, megmutatja a *das ewige Widerkehr des Gleichen*:[33] a kora középkori katolizálást, a kommunisták második világháború alatti hatalomátvételét és a kommunista monizmus és totalitárizmus puhább formáit a hetvenes és a nyolcvanas években.

A *Keresztelő* apokrif derivációja a regényben, a politikai szatírán túl, lehetővé teszi az episztemológiai és ontológiai domináns metafikcionális kezelését: azt mutatja, hogy a történelem minden értelmezése – és különösen azok, melyek erős ideológiai- és értékszerepet hordoznak – szükségszerűen önkényes, szubjektív és ismeretelméleti szempontú konstrukció. Így például – ellentétben Borges *Fikciók*jának emlékező Funes-ével – még annak a történész Baldadnak az emlékezőképessége is fogyatékos, aki az alternatív párttörténetet megalkotja. Az olvasó

[31] DIMITRIJ RUPEL: Levji delež. Ljubljana, DZS 1989.

[32] Rupel regénye számos tekintetben alkalmaz a posztmodernista textuális struktúráknál használt eljárásokat. – Vö. FOKKEMA: Semantic and syntactic organizations of postmodernist Texts, 91–95.

[33] Az ideologikus, autoritatív váltásokhoz történő alkalmazkodás archetípusa (Rupel ironikusan a „konvertabilitás" szót használja) a kereszténység felvétele, melyet a regényben Prešeren romantikus szövegének parafrazálásán kívül számos, mindenekelőtt történeti szövegre vonatkozó (pl. Conversio Bagoariorum et Carantanorum. IX. század; JANEZ VAJKART VALVASOR: Die Ehre des Herzogthums Crain, 1689) (ál)idézetek, imitatív és alluzív hivatkozások segítségével ábrázol.

számára a narratíva és a fikcionális esetek (többek közt maga Rupel is fikcionális szereplő) számtalan filterén átszűrt múltról szóló története rejtjeles, túlságosan bonyolult, tekervényes, töredékes; ezek mindegyike retorikailag vagy politikailag újrateremthette volna a történelmet. A *Keresztelő* apokrif jellege arra szolgál, hogy a történelmet (és nem csak a szlovénekét) fiktív valaminek, a műfaj- és a történetalkotás különféle manipulációinak alávetettként ábrázolja.[34]

Rupel regénye különösen parodisztikus a keresztelés „uralkodó narratíváját" illetően, és saját kortárs cinizmusával és ironizálásával relativizálja Prešeren idealizálásának örökérvényűségét, karnevalizálja és minimalizálja az elegikus történelmi aurát. A háttérben mégis megmarad a romantikus modell egy variánsa, épp az a modell, amelyet a metafikció felül akar múlni. Legalább egyik regénybeli diskurzív maszkjában Rupel a másként gondolkodó entellektüelek pozícióját foglalja el, s (a becsületes és fáradt Jób) bibliai parabolájával mitizálja. Ez valójában az orfeuszi-messianisztikus „prešereni struktúra" aktualizálása, mint Stritaré is volt már 1866-ban, de mindvégig önreflektíven ironizált – Schlegel „permanens parabázis"-ának értelmében, melynek segítségével egy szubjektum próbál korlátain felülemelkedni.

Rupel metafikciójában, mely a szubjektum (ön)destrukciójának Smole-féle élenjáró modernista színpadi rendezését követi, a szubjektum már decentralizált, mivel a szöveget megsokszorozott narrátorok elbeszélése és a diskurzív maszkok ötvözete által hozza létre. De azáltal, hogy kapcsolódik a *Keresztelő a Savicánál*-hoz, Rupel művének paradigmatikus posztmodern formája felfedi, hogy írása milyen mértékben van egy „külső" jelzetthez, a nemzeti „mítoszok" tradicionális enciklopédiájához kötve. Ebben a tekintetben az *Oroszlánrész* hasonlít a romantikától a posztmodernig más szláv irodalmakat is jellemző metafikcionális struktúrákhoz: a metafikció általában véve nem önmagáért volt jelen, hanem az ideológiai előírások paródiájaként, s ekként a kiegészítő, társadalmi, etikai vagy politikai szatírával és az egzisztencialista témákkal keveredett.[35]

Blatnik, Gradišnik és Rupel mint posztmodern metafikcióírók felkavarják minden korábbi irodalmi metakommunikáció „tudattalanját": önreflexiójukkal aláássák a metanyelv tekintélyét, mely által számos metatextus bitorolta a kulcsszöveget és fedezte fel „valódi jelentését". Ily módon explicitté teszik az apóriákat, a többértékűséget, a dekonstrukciót, mely már Prešeren verses elbeszélésében is jelen volt: azaz a prešereni elbeszélő a történelmi archetípus értelmező értékelésében nem képes és nem is akar végső döntést hozni, csupán határozottságot kerülő nézőpontjával mutat rá a valóság összetettségére, bizonytalan voltára s a nemzeti identitás ezzel összefüggő jellegére.

(Fordította: Kádár Judit)

[34] Vö. HAYDEN WHITE: Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1973.

[35] WLADIMIR KRYSINSKI: Metafictional structures in slavic literatures: towards an archeology of metafiction. = Postmodern Fiction in Europe and the Americas, 63–82.

SIRATÓ ILDIKÓ

Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakult kétnyelvűségre

Suomi lakosságának alig 6%-át teszik ki a finnországi svédek, a művészeti életben azonban még ma is eléri a 10–12%-ot a svéd anyanyelvű alkotók és műveik aránya. Vagyis a finn születésűek jelentősen gyarapítják a svéd nyelvű művek befogadóközönségét. Mindez nem magyarázható kizárólag a törvények deklarálta nyelvi-kulturális egyenjogúsággal[1] vagy a másik hazai nyelv kötelező oktatásával. Több ez, mint nyelvi-politikai kérdés és a finnországi művelődés nyelvi, esztétikai, majd nemzeti kanonizációjának folyamatát kell feltárnunk, hogy e kis s későn önállósodott észak-európai kultúra sajátos jellemzőit és értékrendszerét leírhassuk.

Az első helyet foglalja el ezen jellemzők között a kétnyelvűség, a termékeny kétnyelvűség. A finnországi kultúra alapvonása a realisztikus látás- és ábrázolásmód. Ezen kívül fontos a kontinuitás – és ennek tudata – az esztétikai és poétikai kánonban; a következetesség, az egyszerűségre törekvés; a nyitottság a sokszínűségre, a rugalmasság, a kulturális tolerancia – melyeknek gyökere a komparatisztika fogalomrendszeréből ismert „késésből erényt"-helyzetben keresendő.

Európa északi végein, Finnországban a kétnyelvű nemzeti irodalom, a kétnyelvű nemzeti kultúra a XIX. század közepe táján jött létre. A mi közép-európai tapasztalataink nem segítenek e jelenség magyarázatában, megértésében. (Megszoktuk, hogy a nemzeti nyelvek harca a kulturális hegemónia, s nem a közös kánon megteremtése érdekében zajlott ezidőben.) A ma (a XX. század végén – s ráadásul az egységes Európa küszöbén) a klasszikus bilingvizmus jegyeit mutató finnországi kultúra, művészeti élet meghökkentő asszociációkat sugallhat. (A svájci kultúra többnyelvűsége juthat eszünkbe, ám a történeti folyamat s a geográfiai helyzet különbözősége az okok pontosabb feltárását követeli.)

Fennoskandia területén a korai középkortól kezdve két népnyelv küzdött az irodalmi- és a kultúrnyelv státusáért, az írásbeliségért, majd saját intézményekért. A kulturális hegemóniát a XVI. század közepéig a latin nyelvű művelődés birtokolta. A lutheránus vallási, nyelvi, oktatási reformok emelték ki mind a svéd, mind pedig a finn nyelvet az alsóbb néprétegek beszédszintjéről, és tették az írásbeliség, s később a kultúra nyelvévé.

[1] Hivatalosan Suomi kétnyelvű ország. A svédség formálisan nem minősül kisebbségnek, hanem a finnekkel egyenrangú államalkotó nép. Ezt az 1919-es köztársasági alkotmány deklarálja, és az 1922-ben kelt nyelvi törvény, az oktatási, az egyházi és más rendelkezések biztosítják a bilingvis gyakorlatot. – JÁVORSZKY BÉLA: Észak-Európa kisebbségei. Bp., Magvető 1991.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A nyelvi-helyesírási kanonizációt[2] követően a XVIII. század elején élénkült meg a literátus értelmiség érdeklődése a finn népnyelv eredeti sajátosságait őrző poétikai jegyek[3] iránt, mert míg a finnül először verselők a latin, illetve a germán rokonságú forrásnyelveken gördülékeny mértékes ritmusokat és rímszerkezeteket próbálták követni, ekkoriban a népköltészet formai elemei behatoltak a műirodalomba is[4]. A fennofilek[5] kulturális mozgalma a XVIII. század első felében már a nemzeti tudományokat előlegezte, majd megindultak a nyelvet és a népköltészetet s a folklór több más műfaját, a népi mitológiát és vallásosságot bemutató gyűjtések és szövegkiadások. (A modern értelemben vett nyelvrokonságkutatás is ekkor kezdődött.) A nemzeti tudományok az összesen 654 éves (1155–1809) svéd uralom utolsó évszázadában összefonódtak az immár a periféria északi területein is elterjedő eszmerendszerrel, a felvilágosodással, s együtt teremtették meg a polgári kulturális intézményrendszer alapjait.

A népnyelvű irodalmak esztétikai-poétikai kanonizációja ezidőben is párhuzamosan zajlott. A társadalom felsőbb rétegeit alkotó svédül beszélők álltak a polgári művelődési mozgalom élére, s ők írták (eleinte latinul, majd anyanyelvükön) műveiket a finnországi históriáról, tájról, népi kultúráról, művészetről. A szépirodalom nyelvévé emelkedett népnyelvek ekkor felismert és leírt ritmikai-hangsúlybeli és grammatikai sajátosságainak megfelelően különült el a finn és a svéd nyelvű líra és próza. Tematikus és stiláris határok keletkeztek, melyek a továbbiakban (bizonyos „könnyítésekkel" napjainkig) meghatározóak maradtak. A finnek (pl.

[2] A népnyelv hangkészletének latin betűs lejegyzése, valamint a szétszórt településrendszer okán a köznyelv egységesülése hosszú, több évszázados folyamat volt és a „nyelvjárások harcára" is sokszor sor került. A Mikael Agricola (1510–1557) által elindított finn nyelvű írásbeliség legfőbb helyesírási jellegzetessége a következetesség (illetve eleinte a törekvés a következetes megoldásokra). A finn ortográfia a hangjelölő és ejtéstükröző elven alapul, a fonémák hosszúságát mind a mássalhangzók, mind a magánhangzók esetében betűkettőzéssel jelöli.

[3] A finn nyelvben jellemző az első szótagi szóhangsúly; a mondatszórendnek – a magyaréhoz hasonló – viszonylagos szabadsága; a nyelv ragozó voltából eredő puszta ragrímet a finn poétika nem tekinti művészi eszköznek; a szóképzés sajátos következménye a szókezdő hangzók ismétlődése, amit tovább erősít bizonyos hangoknak (a mássalhangzó-készletnek általában a zöngétlenekre való korlátozottsága miatti) erős megterheltsége, s így gyakori előfordulásuk szókezdő helyzetben; valamint az összetételek eredményeképp létrehozható négy-, illetve több szótagú szavak jelentős száma. Így nyilvánvaló, hogy poétikai alapjellegzetesség a hangsúlyos verselés, s az, hogy a sorok nem vagy csak nehezen tagolhatók rövid verslábakra, a végrímek helyett pedig az alliteráció és a tőismétlésből adódó sorbelseji rímelés. A finn poétikatörténet legelső adata a népi verselés sajátosságairól 1626-ból származik. (Orbis Arctoi Nova Et Accurata Delineatio Auctore Andrea Bureo Sueco. = ANDERS BURE: Pohjoismaiden kuvaus v 1626. Mikkeli, 1985. (Skandinávia leírása 1626-ban. – *A hivatkozott művek magyar címe a szerző fordítása.*)

[4] Először a nagy északi háború (1700–1721) szenvedéseit versbe fogalmazó (s egyre tudatosodó) költők – Matthias Salamnius († 1691) és Gabriel Calamnius (1695–1754) műveiben.

[5] A finnséget, a finn nyelvet felmagasztaló – ám leginkább az érzelmek és a fantázia által, semmint komoly tudományos módszerektől, ismeretektől vezetett honismereti irodalmi mozgalom Daniel Juslenius (1676–1757) Aboa vetus et nova (A régi és az új Turku, 1700), valamint Vindiciae Fennorum (A finnek védelmében, 1703) című műveivel indult meg.

Jaakko Juteini (1781–1855), majd az úgynevezett parasztköltők a XIX. század első felében) az egyszerűséget, a természetközelséget, a vidéki élet és a finn közösségi múlt harcait és hőseit fedezték fel és énekelték meg népnevelő célzattal. A svédeket (Gustav Philip Creutz (1731–1785), Frans Mikael Franzén (1772–1847) elsősorban a polgári életformák, a városi lét, a kozmopolitizmus vagy épp a nemzeti egyénítés (a többi nemzettől való elhatárolás) filozófiája, a klasszikus értékek honosítása és terjesztése foglalkoztatták. A svéd nyelvű irodalom ezen kívül a külső tematikus és stiláris hatások (leglátványosabban a rokokó irány) közvetítőjeként is működött – szinte zsilip volt a finnországi befogadás előtt.

A polgári művelődés intézményrendszere, a társadalmi nyilvánosság polgári fórumai (a sajtó és a könyvkiadás, a tudós- és irodalmi társaságok, a népnyelvű nyilvános színjátszás, a politikai érdekkifejezés és -érvényesítés institúciói) épp kiépülőben voltak, amikor alapvető változás állt be a Svéd Birodalom Keleti Tartományának státusában. 1809-ben Finnország területe autonóm nagyhercegségként perszonálunióba került a cári birodalommal. Ezzel – sok más mellett – a finn–svéd viszony is átalakult. A finnországi svédek identitása, mely nyelvi és kulturális szempontból már ezt megelőzően is fokozatosan függetlenedett a „birodalmi svédtől", ebben a szituációban gyorsabban kezdett közeledni a finn nyelvű népesség formálódó nemzeti tudatához. Ez fogalmazódott meg Adolf Ivar Arwidsson (1791–1858) radikális politikus szállóigéjében: „Svédek nem lehetünk, oroszokká lenni nem akarunk, legyünk hát finnek!"

A korai romantika (a finnországi művelődéstörténetben turkuinak nevezett) korszakában létrejött egy különös, kétnyelvű nemzeti egység ideája. A romantika irodalmi kánonját áthatotta a finnországi finn–svéd kultúra fenyegetettségének érzete.

A XIX. század első felében a kulturális életben vezető szerepet betöltő svéd arisztokrácia és a modernizálódó polgárság természetesen magának vindikálta a nemzeti önmeghatározás jogát. A felvilágosodás klasszikusának, Henrik Gabriel Porthannak (1739–1804) programját folytatva az öntudatra nevelés eszközéül elsősorban nem a mai értelemben vett szépirodalmat, hanem a történeti, honismereti tudományos írásokat jelölték meg. A század közepén azonban egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a társadalmi szerkezet átalakulása és a nyelvi átrendeződés[6] új program megfogalmazását kívánja. A növekvő polgári és (skandináv

[6] A feudális társadalom tagozódása Észak-Európa területén eltért a kontinentálistól – a földművelő réteg nem került személyi függésbe, s a birtokok nem koncentrálódtak oly mértékben, mint délebbre. (Épp a művelhető területek kis eltartóképessége miatt.) Az alacsony népsűrűség, a szórt településszerkezet okán a középkori városiasodás nem hozott létre jelentős egységes érdekű kézműves-iparos réteget. A Finnország tengerpartján kialakult kereskedővárosok csak lazán kapcsolódtak a balti-tengermelléki Hansához, így fejlődésük viszonylag lassú volt. A szűk nemesi réteget szinte kizárólag Svédországból betelepült családok alkották (finnek nemességet csak a XVIII. század végétől kaphattak). A társadalmi csoportokban (a gyenge függési rendszerből következően) a „kasztosodás" nem volt nagyon erős, lehetséges volt közöttük bizonyos mértékű átjárás. A gazdálkodás módjának változása vezetett a XVIII. század végétől társadalmi átrendeződéshez. A mező-

jellegzetességként) parasztpolgári közönség nemzeti kultúra iránti igényét immár nem tudták kielégíteni a zárt tudományos körök és nemesi fórumok. Új intézménytípusokra és kifejezési eszközökre volt szükség.

A XIX. század második harmadában a kultúrpolitika vezető egyéniségei, Johan Ludvig Runeberg (1804–1877) és Zachris Topelius (1818–1898) az oroszellenesség jegyében egységesülő finnországi népességet olyan nemzetté kívánták tenni, mely nem nyelvi közösséget alkot, nem az etnikai többség hegemóniájára épül, hanem egy, az anyanyelvtől független, finn identitású polgárok alkotta egység. (Ugyanekkor Johan Vilhelm Snellman (1806–1881) politikai célja az egynyelvű nemzetállam megteremtése volt (hegeli szellemben), s programja szerint a svéd nyelvű értelmiség önkéntes nyelvváltása (az elfinnesülés) vezetné európai útra a finnországiakat. Ez az elképzelés a megelőző évszázadok folyamatának megfordítását jelentette volna, hiszen a latin nyelv „kiszorítása" érdekében 1649-ben hozott iskolatörvény a svédet jelölte meg leendő „össznépi" nyelvként, s ez is hozzájárult a művelt rétegek XVIII. századi elsvédesedéséhez.) A nemzetteremtő programok megvalósításához a filozófusoknak ki kellett lépniük a közönség, az irodalom és a sajtó nyilvánossága elé. Runeberg volt az első olyan romantikus, aki meg tudta tenni a szükséges lépést az arisztokratikus költészettől a nemzeti költészet irányába, s a finnországi irodalom első össznemzeti lírikusává válhatott[7]. Először a hazafias költészetben talált közös mederbe a korai finn és svéd nyelvű romantikusok értékrendszere, s így a nyelvi és a társadalmi státusbeli különbségek egyre inkább elmosódtak.

A romantika idején alakult ki a nemzeti irodalom kánonjának három pillére. Az egyik a hazafias és a tájköltészet, a finnországi történelem hősi korszakainak, hőseinek panoptikuma, illetve a nemzeti önmeghatározás „negatív" – más népekhez-nemzetekhez hasonlító s a különbségeket hangsúlyozó formája. A nemzeti önismeretet pozitívan alátámasztó művek alkotják a második csoportot – a *Kalevala* (1835/1849) epikus énekei, a *Kanteletar* (1840) népdalai és -balladái (mindkettő Elias Lönnrot (1802–1884) publikációja és önálló művészi alkotótevé-

gazdálkodás egy évszázad során fokozatosan intenzifikálódott, a városiasodás felgyorsult, s a korszak végére, a XIX. század utolsó harmadára az iparosodás is megindult. Az új polgári réteg többségét az új gazdálkodási módokat, új életmódot átvevő parasztpolgárság alkotta, vezetésükért, politikai és kulturális művelésükért pedig a zömmel svéd anyanyelvű egyházi és világi értelmiség küzdött. Kialakulóban volt egy erősödő munkásréteg is, mely az 1880-as évektől létrehozta saját új szemléletű és szerkezetű szerveződési formáit, köztük a munkásművelődés intézményeit. A közigazgatás, a fejlődő közlekedés és a kiépülő sajtó összekapcsolta és egységesítette Finnország területét – megteremtve a kulturális egységesülés lehetőségét. A folyamatosan növekvő számú lakosság nyelvi arányai leginkább a városokban változtak meg a XIX. század folyamán. Míg 1870-ben Helsinki (1812 óta főváros) lakosságának (32 000 fő) 57%-a svéd, 26%-a finn volt 12% orosz és 5% német népesség mellett, a függetlenség időszakában (1917 után) a helsinki svédek aránya 15% körülire csökkent. (Országos statisztika szerint 1880-ban 14,3%-ot, 1900-ban 12,9%-ot tett ki a finnországi svédek száma.)

[7] VALFRID VASENIUS: Runeberg Suomen kansan runoilijana I–II. (Runeberg mint a finn nemzet költője.) Porvoo, 1903.

kenységének is bizonyítéka), s az ezt követő szellemi mozgalom a kalevalai mítoszvilág és nyelvezet nemzeti művészetként történő elismertetésére. A harmadik pillér pedig Aleksis Kivinek (1834–1872) *A hét testvér (Seitsemän veljestä*, 1870) című regénye, mely tematikus, nyelvi és formai elemeiben egyaránt újítást, ugyanakkor a romantika irodalmi összegzését is jelentette.[8]

A nemzeti irodalom ezen korszaka nyelvi csoportokat és nemzedékeket kapcsolt össze a közös cél érdekében. Runeberg, Topelius, Snellman és Lönnrot megkezdte a preromantikusok (Porthan, Franzén és Arwidsson) által kijelölt feladatok[9] végrehajtását, a stafétabotot Kivinek és a finn romantikus költőknek, August Oksanennek (A. Ahlquist, 1826–1889) és Julius Suoniónak (J. Krohn, 1835-1888) adták át. Az 1870-es években az írók és a közönség immár világos irodalmi és kulturális kánon létezésének tudatában indulhattak tovább az igen jelentős változások útján.

A finnországi romantika irodalmi kánonjának tematikus jegyei alapvetően azonosak az Európa más nemzeteinél ismertekkel. A nemzeti múlt történeti és kulturális hagyományai mentén teremtenek és tudatosítanak egységet kortársaik és az elődök között. Finnországnak mint a Svéd Királyság Österlandjának azonban ritkán volt alkalma önálló (s így „nemzetteremtésre alkalmas") döntésre és cselekvésre, történelmi hősöket sem hódító vagy birodalmat építő uralkodók, nagy hadvezérek sorában találtak. A finnek hősei magányos lázadók, egyéni hőstetteket végrehajtó vagy pusztán életben maradó katonák, a természetet legyőző, kissé együgyű parasztok. Központi jelentőségűvé válik a finnországi táj, melynek romantikus ábrázolása az ősi mitológiai jelentésréteget is szépirodalmi tárggyá emeli. Formai szempontból fontos, hogy az eredeti hangsúlyos verselés, az alliterációkra és a paralellizmusra épülő sor- és versszerkezet a finn nyelvű műköltészetben egzotikusból természetessé válik. A képalkotás ötvözi a népi és az európai elemeket. A svéd nyelvű líra terjeszti el a mértékes verselés általános szabályszerűségeit, melyek később (a századvégen) utat találnak a szimultán metrika irányába.

A felelős gondolkodás és alkotás ösztönző példává, majd polgári normává válása segítette a romantika szövegeinek kanonizációját. Így jött létre a finnországi romantika „nemzeti szöveggyűjteménye" (Runebergtől a *Saarijärvi Paavo (Saarijärven Paavo*, in *Dikter*, 1830), a *Sztól zászlós regéi* (*Fänrik Ståls Sänger* I–II., 1848, 1860 – benne a később himnusszá vált *Hazánk, Vårt land* című nemzeti dallal), Lönnrot *Kalevalá*ja, Topelius mese- (1847–1849) és olvasókönyvei (1865–1896), valamint *Egy felcser elbeszélései (Fältskärns berättelser* I–V., 1851–1866) című műve).

[8] AARNI PENTTILÄ: Mitä tarkoitetaan tai on tarkoitettu kansalliskirjallisuudella? (Mit jelent a nemzeti irodalom, avagy mit tartanak annak?) = Valvoja 1968.

[9] Suomalaisuuden syntysanoja III. Arwidssonista Snellmaniin. Kansallisia kirjoitelmia vuosilta 1817–1844. (A finn nemzettudat ébresztői III. Arwidssontól Snellmanig. Nemzeti írások 1817–1844.) Szerk. *Viljo Tarkiainen–Aarne Antilla*. Helsinki, 1929.

Aleksis Kivi európai ismertségű könyve már új szellemben született. A társadalom szakítópontra érkezett, eltávolodott a romantika ideáitól és ideáljaitól. A romantika és az új szemlélet- és alkotásmód, a realizmus határán írta Kivi *A hét testvér*t, ezt a különös regényt, melynek formai egyedisége (elbeszélő próza dialógusokkal és lírai dalokkal), humora és nyelvezete a következő irodalmi korszakban példává vált.[10] Kivi hősei a változások előtt álló hagyományos finn paraszti társadalom értékeit őrzik. A hét fivér megtestesíti „a" nép nemzeti karakterét, s így vonásaik a későbbiekben a finnek önmeghatározásában és megítélésében térnek vissza. Az „erdei emberek", akik önerejükre támaszkodva szállnak szembe a természeti erőkkel, magányos, hallgatag, mogorva figurák, akik a XIX. század közepén életmódváltásra kényszerültek. *A hét testvér* története az elárvult fivérek felnőtté válását, az új körülményekhez való alkalmazkodását ábrázolja, s ezzel példát adott a finnek nemzetté válásához. A fiúk előbb elutasítják a változásokat, elmenekülnek a konfliktusok elől, azután mégis „felnőnek" a feladathoz – bevonulnak a városba, a közösségbe és ott új értékeket is találnak. A finnországi társadalom átstrukturálódása, az iparosodás és a városiasodás egyidőben zajlott a kulturális és művészeti stílusváltással.

A realizmus ábrázolásmódja és eszköztára olyan mértékben szervült a finn kultúrában, hogy méltán nemzeti alapstílusnak nevezhetjük. A korábbi elképzelések és elméletek ebben a korszakban hozták meg eredményüket. Kiépült a polgári kultúra intézményrendszere és közönsége.[11] A finnországi realizmus beilleszkedett a korszak európai vonulatába és az évszázadokon át tartó periferiális késés után a XIX. század végére a gazdálkodás, a társadalom és a művelődés is betagozódott az európai történeti folyamatba.

A finnországi realizmus alapja a népábrázolás volt, a vidéki (természetes) és a városi (modern) élet nehézségeinek és szépségének bemutatása; a nemzedékek viszonyának és az egymás mellett létező különböző értékrendeknek leírása. A társadalmi különbségek, a szegények és a gazdagok, a munkások és a polgárok helyzetének ellentmondásai a kritikai attitűd megjelenéséhez is elvezettek, és a korszak végén a lélektani okkeresés is az írói eszközök sorába emelkedett. A műfajok rangsorában a próza ekkor került a legmagasabbra (a romantikusok preferálta klasszikus formájú

[10] MANFRED PETER HEIN: Die Kanonisierung eines Romans. Alexis Kivis „Sieben Brüder" 1870–1980. Keuruu, 1984.

[11] A publikációs adatok szerint a finn könyvkiadás címlistája a XIX. század közepétől az 1880-as évekig, három évtized alatt megháromszorozódott (1856–65 között 481 mű, 1876–86 között 1299). A nyelvi arányok is kiegyenlítődtek. A század közepéig több svéd könyvet adtak ki, mint finnt, az 1870-es évek elején állt be az egyensúly, míg 1905-ben a műveknek már a 70%-a finn nyelvű volt. Az irodalom piaca a sajtó meghódítása után (Kirjallinen Kuukauslehti (Irodalmi Folyóirat) 1866–1880; Valvoja (Virrasztó) 1880– (utódaival máig); Finsk Tidskrift (Finn Újság) 1876–napjainkig) a színházzal (Suomalainen Teatteri (Finn Színház) 1872), a könyvkiadókkal és a nyomdákkal (az 1870 és 1900 között alapított kiadóvállalatok többsége ma is prosperál: Weilin et Göös, Gummerus, Söderström, Otava), a könyvkereskedésekkel és az egyesületi és nyilvános könyvtárakkal vált teljessé és korszerűvé a századvég Finnországában.

líra, a dráma, illetve a legideálisabbnak tartott drámai költemény után). Az elbeszélőnyelv pedig egyrészt hozzájárult a viszonylag nagy nyelvjárási különbségek fölött álló egységes köznyelv, másrészt az írók egyéni és egyénítő nyelvhasználatának megerősödéséhez. A szerzők nemzeti arcképcsarnokába e stíluskorszakból Minna Canth (1844–1897) és Juhani Aho (1861–1921) került.

A nagyrealizmus fő vonásai a XIX. század utolsó harmadát követően a mai napig több hullámban jelentek meg újra és újra a finnországi irodalomban. A közérthetőség és a népábrázolás sokrétű lehetőségei adtak alapot ahhoz, hogy a realisztikus megközelítést és tolmácsolást a finnek irodalmában kiindulási és viszonyítási alapnak tekinthessük. Ez az eszköztár azonban sohasem merevedett akadémikus stílussá. Európa északi perifériáján tehát nem konzerválódott kizárólagos nemzeti stílusként sem a romantika, sem a realizmus, de a megújulást, a rugalmasságot jobban biztosító polgári megközelítés- és ábrázolásmód, a realizmus lett a legjelentősebb, legnagyobb hatású irányzattá. A további művészetpolitika bizonyítja a komparatisztika tudományának azon tételét, mely szerint az Európa kulturális centrumának történeti folyamatába később, csak a XIX. század folyamán bekapcsolódó kultúrák a századvégre elérik a plató intézményi fejlettségi szintjét és az új irányzatok gyorsuló, immár nem egymás utáni, hanem egymás melletti megjelenésére igen nagy rugalmassággal és alkalmazkodókészséggel reagálnak. (Nem ritkán az is tapasztalható az európai művelődés történetében, hogy a korábban fejletlen, jelentéktelen kultúrák szolgálnak az egész kontinens művészetére befolyással lévő újításokkal.)

A kétnyelvűség, illetve a nyelviség kérdésének másodlagossága továbbra is jellemezte az irodalmat, bár előbb az 1890-es, majd az 1930-as években a svédek helyzete némileg megrendült. A politikai-kulturális mozgalmak differenciálódtak és alakultak a korábbi érdekegyesítésre törekvőknél szélsőségesebb nacionalista csoportok is (Fennomán és Svéd Párt), melyek „nyelvi háborút" szítva próbáltak a társadalmi-gazdasági nehézségeken úrrá lenni. Szembenállás alakult ki az elsőbbségi és a többségi elvet valló értelmiségi csoportok között. E belső folyamatokhoz a századforduló időszakában természetesen hozzájárult a cári birodalom oroszosítási politikája is – hiszen míg a XIX. század első felében az oroszok egyértelműen támogatták a finnek eltávolodását a svédes hagyományoktól és a Finn Nagyhercegség nyelvi és nemzeti finnesítését, mikor ez a folyamat lényegében lezárult, a svéd–finn szembenállást (ismét csak saját érdekeiknek megfelelően) erősíteni kívánván, a finnesítés törvényi alapjainak (az 1863-as törvényeknek) megtörésére a svédeket kezdték támogatni. (Mindezek után nyúltak csak a nyílt diktatúra eszközeihez.) Törekvéseik azonban csak időleges eredményeket (főképp elbizonytalanodást) hoztak, és hamar létrejött az ismételt oroszellenes egység, politikai és kulturális területen egyaránt. A második világháború előestéjén zajlott nyelvi-kulturális polarizálódást pedig az 1939. év eseményei, a hazafias összefogás feltétlen szükségessége állította le.

A finn nemzeti mozgalom század eleji újjáéledése a korábbi értékek felidézése mellett az európaiság igényével lépett fel. Ezt a korszakot a finnek nemzeti ro-

mantikának (kansallisromantiikka) nevezik[12], de az áramlat tulajdonképpen az újromantika mellett a szimbolizmus és a szecesszió jegyeit mutatja. A művészetek „nemzeti egységét" is zászlajára tűző csoport legnevesebb költő-képviselője Eino Leino (1878–1926) volt.

A XX. század első évtizedeiben az Európában viharos művészeti élet szele Finnországot is érintette és gyors egymásutánban ismerkedett meg literátor és közönség a modern irodalom új látásmódjával és ábrázoláskísérleteivel – az izmusokkal és az avantgárd irányzatokkal. A kulturális intézményeknek a közönségrétegek, a stílusok, a műfajok szerinti differenciálódása Finnországban is megindult, s az állami függetlenség elnyerése, 1917 után e folyamat kiteljesedett.

Ahogy a XIX. században az örök, statikus értékek (köztük a nemzetiek és az összemberiek) feltárása és elismertetése volt a kultúra, az irodalom feladata, a XX. században, különösen a nemzeti-állami önállóság korában a felhalmozott nemzeti gazdagság megőrzése, továbbadása lett a cél. A nacionalista (és más) ideológiák idejének lejártával az egyenrangú sokszínűség és a rugalmas kulturális piac szabályozó ereje határozza meg a művészet lehetőségeit és pályáját.

A kontinuitás, a megszakítatlan folyamat tudata nemcsak kulturális területen, hanem a társadalom történetében is nagyon fontos jellemzője Finnországnak (és Skandináviának). A szélsőségek közti ingadozás helyett az átöröklés és az újítás egyensúlya jellemezte a történeti folyamatot. A revolúciók helyett a kontinuus evolúció volt a célja az értelmiségnek, a korán demokratizálódott polgárságnak és az őket követő egész társadalomnak. Az ehhez szükséges történeti és kulturális tolerancia és rugalmasság nyilvánvalóan nem független a vallási türelem adta tapasztalatoktól, sem a „nemzetkarakter" olyan vonásaitól, melyeket gyakran vonatkoztatunk a finnekre (mint a nyugodtság (?), a csendes megfontoltság, az elkerülhető konfliktusok elutasítása, ugyanakkor a demokratikus szemlélet: amihez nekem jogom van, ahhoz a másiknak is).

A huszadik században a finnek számára a kulturális folyamatosság érzete és tudata a differenciáltság szabályai szerint módosult. A nemzet XIX. századi irodalmi kánonát erősítő szerzők és műveik[13] mellett a teljesen egyéni utat választó írók és költők munkája[14] sem merül az értetlenség és ismeretlenség homá-

[12] Ekkor az irodalom ismét arra kényszerült, hogy a társadalmi-politikai fórumok funkcióját is betöltse – az újromantika történelemábrázolási lehetőségeivel teremtve ideálokat. – ARVI GROTENFELT: Historiallinen yhtenäisyys kansalliskirjallisuudessa. (Történeti egység a nemzeti irodalomban.) = Valvoja 1909.

[13] Az ábrázolásmód és a tematika alapján e sorba illeszthető például Joel Lehtonen (1881–1934), Pentti Haanpää (1905–1955), Hella Wuolijoki (1886–1954) vagy Väinö Linna (1920–1997).

[14] A lírában a svéd modernisták vagy a nem stiláris, hanem generációs csoportosulásként megjelent Tulenkantajat (Fáklyavivők) költői hoztak újítást az európai irányzatok (az expresszionizmus, az egzisztencializmus, a szürrealizmus, a futurizmus) meghonosításával. Az egyéni utat járó prózaisták legismertebbjei: a Nobel-díjas Frans Eemil Sillanpää (1888–1964), a misztikus regényeket írt Aino Kallas (1878–1956) vagy a finn irodalomban különleges történelmi regényeket megjelentetett Mika Waltari (1908–1979).

lyába. S ez a jellegzetesség nagyon fontos a kortársi művészet (irodalom) népszerűsége, jelentőségének nem történeti, hanem társadalmi értékelése szempontjából is. Az egészséges nemzeti kulturális tudat nemcsak a múlt értékeit tartja számon, hanem reagál a kortársi jelenségekre is. A művészet a polgári élet fontos, sokszínű és élő fóruma Finnországban. A művészek, az alkotó gondolkodók a közösség „polgári jogokkal" bíró tagjai, akik a maguk területén kötelességekkel, funkcióval is rendelkeznek, így nem kényszerülnek más társadalmi fórumok területére, hogy kifejezhessék és képviselhessék önálló értékeiket.

A kétnyelvűség a XX. század végére újabb aspektusokkal gazdagodott. A közvetítő szerepe, melyet a finnországi svéd kultúra mindvégig betöltött, a legújabb időkben a finn irodalom tolmácsolását is jelenti (elsősorban az északeurópai térségben).[15] A finnországi művelődésben a kétnyelvűség termékeny voltát (a statisztikai adatokon túl) bizonyítja az is, hogy a finn anyanyelvű értelmiség számára a másik hazai nyelv elsajátítása önnön nyelvi-stiláris korlátainak ledöntésére ad lehetőséget. A kulturális életben egyre nagyobb azoknak a tudatosan kétnyelvű alkotóknak az aránya, akik pályájukon szabadon élnek a finnországi kétnyelvűség adta gazdagsággal, így művészi eszközként jelenik meg a művek nyelvisége. Ez a választási helyzet nem elsősorban irodalmi (vagy szépirodalmi) jelenség – előbb volt tapasztalható a színházművészetben vagy a publicisztikában.

A finnországi irodalom kanonizációja mind nyelvi, poétikai és esztétikai hagyományrendszerként, mind nemzeti alapművek sorozataként, tehát elsősorban a különleges nyelvi státus nyereségeivel jellemezhető. Ezzel nemcsak az európai nemzeti kultúrák, hanem még a rokon vonásokat mutató északi nemzeti irodalmak között is egyedülálló. A perifériikus helyzetből adódó nemzeti és kulturális kisebbségérzetet a finn identitású finn és svéd anyanyelvű polgárok öntudatában e jellegzetesség némileg kiegyenlíti. A kétnyelvű nemzeti irodalom romantika kori szültése óta életképes és termékeny tehát.

[15] A finnországi közönség persze már Runeberg kora óta olvashatta a (kortársak által) legfontosabbnak tartott irodalmi műveket a másik hazai nyelven.

BERKES TAMÁS

A cseh újjászületés mint irodalmi kánon

Az 1848-as társadalmi földindulást megelőző fél évszázad – hasonlóan a magyar reformkorhoz – különleges jelentőséget tölt be a modern cseh társadalom önszemléletében, a kulturális hagyomány egy meghatározó részének máig tartó átörökítésében. A Vormärz korának jellegadó cseh vonásai részben a cseh korona országainak államjogi és társadalmi berendezkedéséhez kötődnek – vagyis az általános trendtől eltérő helyzeti sajátosságokhoz –, részben viszont a felvilágosodás és a nyelvi nacionalizmus – egymással is perlekedő – koreszméihez. Százötven év távlatából azonban az is nyilvánvalónak látszik, hogy a cseh reformkor irodalmi műveltsége nem pusztán azért égetődött kivételes erővel a nemzet tudatába, mert jelentősége és szellemi minősége vitathatatlanul rendelkezik egyedi karaktervonásokkal, hanem elsősorban azért, mert a kulturális utókor elmélyítette és tovább misztifikálta sajátlagosan ideologikus természetét. Mi több, a cseh tudományosság vezető irányzata a legutóbbi időkig apologetikus szemmel tekintett a nemzeti újjászületés időszakára: elfogadva a „nemzetébresztő atyák" önmaguk tevékenységét érintő interpretációját. Különösen az 1945 utáni szaktudományban erősödtek fel a XIX. századi tradíciónak azok az elemei, amelyek a kommunista rendszer legitimitását a nemzeti ideológia örökségével támogatták meg. A szélesebb társadalmi közvélemény hosszú ideig csak abban a beállításban ismerhette meg a cseh kulturális tradíciót, amit az ötvenes években uralkodó, de látensen később is érvényesülő „huszita marxizmus" diktált.[1] Mi több, a hazai szaktudomány – a szárnyait bontogató magyar bohemisztika – évtizedeken át közvetlenül is tükrözte a Palacký–Masaryk-iskola múltfelfogásának kommunista értelmezését. Ennek tudható be, hogy a cseh műveltséggel kapcsolatos hamis sztereotípiák kiléptek az eredeti kontextusból, s meggyökeresedtek a hazai köztudatban.

A XIX. századi cseh értelmiség többsége német nevelést kapott, a német kultúrát szívta magába. A cseh identitás választása nem volt magától értetődő, nem volt természetes, hanem egyéni döntésen alapult. Mivel a nemzet fogalmának definiálásakor a német romantika nyelvi felfogásából indultak ki, a

[1] Az ideológiai irányzat atyja Zdeněk Nejedlý (1879–1962) zenetudós, történész, sztálinista oktatási miniszter, akinek művei kötelező vezérfonálként szolgáltak az 1948 utáni cseh irodalomtudományban. – Vö. ZD. NEJEDLÝ: O smyslu českých dějin. (A cseh történelem értelméről.) Praha, 1952.; UŐ: O literatuře. (Az irodalomról.) Praha, 1953. – A cseh reformkor irodalmi műveltségének gyökeresen új értelmezése a nyolcvanas évek elejéig váratott magára. – Vö. VLADIMÍR MACURA: Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ. (A jelek születése. A cseh nemzeti újjászületés mint kulturális típus.) Praha, 1983. (Második kiadás: Praha, 1995.)

döntés kihívásként volt értelmezhető az addigi hagyománnyal szemben. A nemzeti mozgalom vezetői elvetették a társadalom egészét átfogó tartományi patriotizmust, leválasztva a nemzet fogalmát a történeti cseh államról. Mivel azonban rájuk nehezedett önnön gyengeségük tudata, a nemzet megalkotása érdekében gátat szabtak saját autentikus érzéseiknek. A művészi identitás korlátozása szükségképpen hasadást idézett elő a cseh műveltség éppen kiépülő szerkezetében. A romantikus személyiség szabadságkultuszát mereven elvetve, a nemzeti mozgalom vezetői azáltal vélték szolgálni a cseh műveltség megalapozását, hogy a kispolgári igényekhez jobban alkalmazkodó, kevert stílusú, tanító-oktató jellegű, de egyúttal érzelgősen hazafias biedermeier kultúra kiépítésében segédkeztek. A nemzetébresztők első, felvilágosult nemzedékét követően a nyelvész Josef Jungmann (1773–1847) testesíti meg azt az alapvető eszmetörténeti fordulatot, amely a nyelvi nacionalizmus középpontba állításával új irányt szab a cseh kultúrának. Elfogadja és tekintélyével szentesíti a Václav Hanka által felfedezett – valójában hamisított – középkori kéziratokat, melyeknek kitűntetett szerepük lesz a „népi" eredetű cseh nemzeti tudat megformálásában. A tudomány legitimációs bázist keresett a „régi emlékekben". Mi több, a cseh „népiség" karakterét is ezekből a misztifikációkból igyekeztek kiolvasni – párhuzamba állítva a Herder által szorgalmazott népköltészet felfedezésével. A „népiség" *(lidovost)* fogalma olyannyira összeszövődik a cseh újjászületés valódi és misztifikált elemeivel, hogy az 1950-es években – amikor visszamenőleg újra kanonizálják a cseh kultúra feltételezett „fővonalát" – ez a fogalom válik a Zdeněk Nejedlý által szorgalmazott nacionalista színezetű kommunista múltértelmezés vezérszavává.[2]

Az ideológiai természetű mutatványnak természetesen megvan a maga társadalomtörténeti háttere. A kényes pont, amit a cseh tudományosság sokáig vonakodott elismerni, abban fedezhető fel, hogy a cseh korona országainak vegyes etnikumú társadalma a XIX. század közepéig megőrizte a tartományi patriotizmus tudatát, amely a nyelvi nacionalizmus lassú térnyerése idején is integratív erővel bírt. A nyelvi alapon álló „nemzetébresztők" 1848 előtt hiába erőltették azt az ideológiát, hogy az ország két, egymással konfliktusban levő nemzeti tömbből – csehekből és németekből – áll, a nemzetileg szervezett csoportok valójában csak a népesség két szélső pólusán helyezkedtek el. Komparatisztikai szempontból tanulságos lehet, hogy 1848 előtt a cseh értelmiségiek kis csoportja a magyarországinál polgárosultabb, ám a nemzeti ideológiától jórészt érintetlen társadalmat próbált meg „felébreszteni".

[2] Nejedlý téziseit a kor két legnagyobb irodalomtudósa, Jan Mukařovský és Felix Vodička fejtette ki a szaktudomány nyelvén. Lásd mindenekelőtt J. MUKAŘOVSKÝ: Lidovost jako základní činitel literárního vývoje. (A népiség mint az irodalmi fejlődés alapvető tényezője.) = Česká literatura 1954. 193–219.

ROMANTIKA ÉS BIEDERMEIER

A cseh újjászületés kultúrájának értékelésében a legtöbb zavart az a szembeötlő tény okozza, hogy az irodalom – s az új alapon definiált nemzeti műveltség – egyaránt magán visel valamilyen akaratlagosan elgondolt vonást. A szépirodalom legfőbb sajátosságait a nemzetébresztési harc és az öntudatosítási funkció szabta meg. Az emancipációs küzdelem tengelyébe Jungmann híveinek az a törekvése került, hogy az általuk létrehozott kultúrát normatív módon fogadtassák el a társadalommal. Az új felfogást mint erkölcsi kérdést definiálták. Ebben az összefüggésben még a nyelvtudományi kérdések sem pusztán tudományos megfontolások tárgyai. A végeláthatatlan helyesírási és prozódiai viták a nemzeti jelleg értelmezéséhez kívántak kulcsot adni. Legyen-e közös írásmód az egész szlávság számára? A késhegyig menő ortográfiai vita: a *iottisták* és *ypsilonisták*, a latin *v* és a német *w* híveinek tollharca persze nem ismeretlen a térség más nemzeteinél sem. Az egész régiót átható nyelvészkedés és filologizálás azzal az igyekezettel függ össze, hogy a nemzet kívánatosnak tartott új önazonosságát egy mesterségesen megkonstruált kultúrával dúcolják alá. Ebben a tekintetben a cseh újjászületés céljai legfeljebb fokozati eltérést mutatnak a közép- és kelet-európai térség hasonló mozgalmaihoz viszonyítva.

A nyelv szakralizálása ugyancsak nem cseh sajátosság. Jungmann követőinek szemében a nyelv nem lingvisztikai tény, hanem „érték". A „haza", a „nemzet" és a „nyelv" azonosítását már Jungmann 1806-ban publikált híres nyelvvédő irataiból is egyértelműen ki lehet olvasni: *„A honi nyelv szeretete nélkül a haza, vagyis a nemzet szeretetét nem lehet elképzelni".*[3] Ez a mondat a maga korában nem volt magától értetődő. Egyebek mellett azért sem, mert a cseh korona országai – vagyis a „haza" – nyelvi alapon nem egy, hanem két nemzetet ölelt magába.

A kiváló nyelvtudós később egész elméletet dolgoz ki arra, hogy a cseh nyelv jobban hasonlít a latinhoz és a göröghöz, mint a némethez. Ebben a felfogásban elegyedik a klasszicista ideál és a pánszláv ideológia. Schlözer, Herder és a német romantikusok hatására Jungmann meghajolt a népszellemből eredeztetett nyelvnemzeti felfogás előtt: a szláv egység eszméjétől vezérelve a nyelvi összetartozás tudatát fölébe helyezte a hagyományos patriotizmusnak. Szerinte a mai európai nyelvek közül a szláv nyelvek állnak a legközelebb az antik örökséghez. Ám ennél is közelebb vannak a régi pre-európai kultúra „indiai" (szanszkrit) gyökereihez.[4]

[3] JOSEF JUNGMANN: O jazyku českém. Rozmlouvání druhé. (A cseh nyelvről. Második párbeszéd.) = Vybrané spisy. (Válogatott művek.) Szerk. *K. Hikl.* Praha, 1918. 55–56. – Vö. V. MACURA: Jazyk v jungmannovském projektu české kultury. (A nyelv a cseh kultúra Jungmann-féle tervében.) = Česká literatura 1982. 303–310.

[4] MACURA, 1995. 48.

Az talán az eddigiekből is kikövetkeztethető, hogy a cseh újjászületés irodalmi kánonja nem esik egybe a korszak egyetlen alapvető irodalmi irányzatával sem. Az 1820-as évek végéig a preromantikus ízléstől egyre erőteljesebben módosított klasszicizmus volt a vezető norma, de tiszta klasszicizmusról gyakorlatilag korábban sem beszélhetünk. Ám a klasszicizmussal párhuzamosan futó szentimentalizmus már csak azért is erőteljesebben érintette meg a cseh újjászületés műveltségét, mert Rousseau, Herder és az ossziánizmus ideológiai ajánlata közvetlenül kapcsolódik a nemzeti mozgalom kezdeteihez. A szentimentalizmus 1815 után feloldódott: részben a romantikát készítette elő (preromantika), részben a klasszicizmust hangolta át, de önálló irányzatként a biedermeier fogalmában élt tovább.

Az újabb cseh szakirodalomban Karel Krejčí figyelmeztetett rá, hogy a biedermeier nem egyszerűen „köztes stílus" a klasszicizmus és a romantika között, hanem a szentimentalizmus meghosszabbítása a romantika forradalma idején.[5] A biedermeier elsősorban az 1848 előtti három évtized uralkodó mentalitását fejezi ki az osztrák–német és a cseh társadalom polgári mindennapjaiban, de hatása nyomon követhető Közép- és Kelet-Európa jelentős részén. Eredetének részben mentális, részben társadalomtörténeti magyarázatát szokás adni. Egyfelől könnyen magyarázható a nyárspolgári hazafiság egyre szélesebb körű elterjedésével, amelynek feltörekvő hőse – kilépve a falusi társadalom kereteiből – elsajátítani igyekszik a művelődés nemesen eklektikus ideálját: a vezető osztályok mesterkéltnek látszó, érzelgős, finomkodó modorát. Másfelől azonban a biedermeiert átható visszafogottság és rezignáció abból a hatalmi-politikai paradoxonból fakadt, hogy a nemzeti mozgalmak célkitűzései csak nagyon szűk keretek között, lépésről lépésre voltak érvényesíthetők. Ezzel magyarázható, hogy a szláv régiségekről ábrándozó cseh tudósok Bécs iránti lojalitása – minden kétértelműség dacára – 1848-ig töretlen maradt. Kispolgári színezetű hazafias vagy össz-szláv elképzeléseik nem fenyegettek a megvalósulás lehetőségével: tágították, de nem feszítették szét a Kolovrat és Metternich által is elfogadható „böhmischer Landespatriotizmus" kereteit.

A cseh biedermeier szembeötlő vonása, hogy középponti alakja nem a költő, hanem a közíró és a tudós. Mi több, a költő olykor tudós – és megfordítva. Kollár *Slávy dcera (Sláva istenno leánya)* című lírai elbeszélő költeménye az átdolgozások és kibővítések során idővel tudományba csap át. Az eredeti költői élmény az újabb kiadásokban elhalványodik, s a mű végső kidolgozása voltaképpen a nemzetébresztési ideológia mitologikus vázlatának tekinthető.[6] A fiatal Palacký és a *Szláv régiségek*et író Pavel Josef Šafařík eredetileg költőként és irodalomteoretikusként indult, s tudományos pályájuk derekán is őriztek valamilyen esztétizáló vonást. A tudomány esztétizáló és eszményítő törekvése megfelelt a társadalmi

[5] KAREL KREJČÍ: Preromantikus tendenciák a XVIII. és a XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában. = Helikon 1968. 276.

[6] MACURA, i. m. 82.

szükségletnek. Irodalom és tudomány nyilvánvalóan keveredik a történetíró Palacký korszakalkotó főművében, Csehország 1526-ig terjedő történetében, amely felfogható cseh nemzeti eposznak is.[7] Talán az sem véletlen, hogy a fiatal Palacký Osszián-fordításokkal debütált az 1810-es években. A fordításoknak egyébként a tudományhoz hasonló, különleges jelentősége van az új írásbeliség megalkotásában. Jungmann – mint szakfordító – nemcsak Herder és a szlovén Kopitár műveit ülteti át, de lefordítja Chateaubriand *Atala* című, érzelgős-preromantikus regényét is, amely nemcsak az új irodalmi nyelv megteremtésében és normalizálásában játszik kivételes szerepet, de izgató és ízlésformáló olvasmánya lesz egy egész nemzedéknek.

Ennek megfelelően a cseh biedermeier költői alkalmazkodnak a kialakuló normához: a műveltség terjesztésében, a kultúrszomj kielégítésében vállalnak szerepet. Ladislav Čelakovský, a korszak legtöbbre tartott, de csak közepes tehetségű költője a népdal és a népi irodalom imitációjával – úgymond „visszhangjával" – elmélyítette azt a téveszmét, amely a folklorisztikus hagyomány XIX. századi, szentimentális-biedermeier értelmezését egybekapcsolta a nemzeti karakter normatív meghatározásával. Másodvonalbeli követői, a nemzetébresztő nemzedék derékhadát alkotó konzervatív, katolikus papköltők (Sušil, Kamaryt, Kamenický, Jan z Hvězdy stb.) amatőr folklóristaként a „népit" automatikusan azonosították a „nemzetivel". A nép spontán alkotóképességének kultusza paradox módon egy mesterkélt, kimódoltan együgyű poétikába torkollik. Ez a költészet esztétikai fogásokkal illusztrált pedagógia, melyet a vidéki idillfestés, a bordal és a népiesnek tartott többi műfaj egészít ki. Mindez inkább hasonlít a városlakó békés kisember jámbor elképzeléseihez, mint a falusi élet valódi szokásrendjéhez. A virágmotívumok sajátos ikonográfiája átjárja az egész irodalmat: betöltve az erotikus kommunikáció igényeit, a kertművelésként felfogott nemzeti program rejtjelezett kívánalmait.[8] A virágszimbolika hazafias interpretációja Kamenický 1846-ban megjelent *Liliom és rózsa* című verskötetében immár fokozhatatlan – olykor szinte parodisztikus – kifejezést nyer, amikor a csehek hazája mint „földi paradicsom" jelenik meg a *fehér* liliom és a *piros* rózsa nemzeti színeiben ragyogva. Jellemző, hogy Mácha romantikus kihívásként értékelt *Májusát* a kortársak – sok egyéb mellett – azért ítélték el, mert a virágmotívumok felhasználásakor a költő vét a „helyes" norma ellen. A cseh biedermeier végeredményben a szentimentalizmus örökségeként, ennek folytatásaként értelmezendő: szembeállítva a romantikával, amelynek érzelmessége nem elégszik meg a konvencionális, közhasznú érzések kultuszával, hanem – éppen ellenkezőleg – az egyéni szabadság nevében a boldogság, a harmónia szétzúzására is kész.

Amikor az 1830-as évek közepén a szentimentális hazafiság biedermeier ízlés- és magatartásmintái kezdtek szembekerülni egy új nemzedék romantikus láza-

[7] MACURA, i. m. 19.
[8] MACURA, i. m. 21–29.

dásával, a cseh irodalom fordulóponthoz érkezett. Mácha *Május*ának szinte egyöntetűen negatív fogadtatása aligha tekinthető véletlennek. (A mértékadó Chmelenský és a nemzedéktárs Tyl elutasító kritikája mellett elég csak utalni Kollár, Čelakovský és Palacký helyteleníto véleményére.) Az első újkori műalkotás, amelynek révén a cseh irodalom belépett az egyetemes költészet körébe, a nemzeti mozgalom nehezen kiküzdött eredményeit látszott veszélyeztetni. Ez a konfliktus a modern cseh irodalom legnagyobb traumája: értelmezése átnyúlik a huszadik századba.

Mácha egyik 1835-ben kelt naplóbejegyzése híven tükrözi azt a légkört, amelyben a korszak legnagyobb alkotó személyiségei – az irodalom társadalmi funkciójára hivatkozva – elutasították az új költői irány fellépését: *„Reggel Palacký úrral találkoztunk a Pospíšil vendéglőben; némileg összekülönböztünk a költészet tárgyában. Ő azt tartja, hogy »nagyszerű fantáziám van és nagyszerűen tudok lefesteni, de munkám fő hibája, hogy nem üt át rajtuk valami szükségszerűsége az eszmének«. Nem tudom, mit akar, szerintem épp az idea van a legjobban kifejtve minden versemben. Tulajdonképpen arra magyarázom a dolgot, hogy költőnek német ő, a versekben a filozófiát keresi, az neki a legfontosabb; pedig nincs filozófia teszem azt a népdalokban, költészet mégis van bennük. Čelakovský úr csinált egy hosszú verset; van abban vének kórusa, férfiak kórusa, ifjak kórusa és fiúk kórusa. Nevetnem kellett, hogy ugyanúgy van a versében, mint in ecclesia* [a templomban] *– ott is az a szabály, hogy 'mulier taceat'* [asszonynak hallgass a neve]".[9] Palacký álláspontja valóban összefügg a német klasszikus idealizmus esztétikai felfogásával, ám ebből kár lenne messzemenő következtetést levonni. Az azonban figyelmeztető jel, hogy a nemzeti mozgalom vezére ugyancsak Mácha kritikusaival tartott, bár utóbb maga is közreműködött a cseh újjászületés avult kliséinek bírálatában, az érzelgős népszeretet és a túlzó historizmus átértékelésében.

A metafizikai töprengés bátorsága azonban valódi újdonságnak számít a cseh költészetben. Az ősi léttitkok fürkészése közben a cseh haza bensőséges élménye – ami eddig a legfőbb értéket jelentette – elhalványul, kiüresedik. A romantika hőse, miután patetikus mozdulattal áttörte a biedermeier világ boltozatát, elveszti kezdeti biztonságát, s rémülten áll a romok között. Az így létrejövő költészet ugyan gyógyírként hat – a jambus által zenévé válik –, kifejezi a lélek rezdüléseit, de nem fordítható le a társadalmi önmeghatározás nyelvére. A *Május* kompozícióját a tartalom belső szerkezete szabja meg, nem valami külsődleges séma. A vers zárlatának lírizmussal áthatott tragikus reménytelenségét nem lehetett másképp olvasni, mint a biedermeier hagyománytisztelet tagadását.

Paradigmatikus konfliktusról van tehát szó, amely nyomon követhető az elmúlt másfél évszázadban. Mácha szellemi magatartása vereségre volt ítélve: előbb megbélyegzik, utóbb agyonhallgatják – halála után 26 évig nem adják ki műveit –, majd a belső elsajátítás keserves folyamatát mellőzve áthelyezik a

[9] Intimní Karel Hynek Mácha. (A személyes Mácha.) Szerk. *M. Pohorský*. Praha, 1993. 77.

nemzeti panteonba. A *Május* kánoszerű beillesztése a cseh kulturális tudatba több mint száz évet vesz igénybe, s mindvégig disszonáns hangok kísérik.[10] Az 1850-es évek végén egy újabb induló nemzedék zászlóra meri ugyan tűzni a nevét, ám költészete rövidesen bekerül a nemzeti műveltség védsáncai mögé: integrálódik és elszürkül... Amikor 1936-ban halálának századik évfordulóján a cseh kulturális élet vezetői hivatalos színezetű megemlékezéseket rendeztek – mintegy a társadalmi status quo jegyében – a cseh szürrealisták Teige és Nezval fémjelezte csoportja provokatív almanachban igyekezett aktualizálni Mácha eredeti örökségét.[11] Ám alig néhány év múlva a költő hamvainak újratemetése a cseh hagyományok patetikus megőrzését volt hivatva kifejezni a német megszállás elleni tiltakozás jegyében. Ezt követően a kommunista kultúrpolitika ismét kínosnak tekintette Mácha költészetét, s vele szemben a haladó „népi" tradíció letéteményesének a nemzetébresztő tudósokat (Jungmann, Palacký, Šafařík), illetve a Čelakovský, Tyl, Erben és Neruda nevével fémjelzett szépírói hagyományt helyezte előtérbe. Ezt a kanonizációs fordulatot már a magyar bohemisztika is hűen tükrözte, amikor a hazai szaktudomány egyik vezető képviselője Máchát a „német romantika odatévedt viharmadarának" aposztrofálva a cseh irodalom „fővonalát" a „szerves" és a „bensőséges" népköltészeti hagyományban jelölte meg.[12]

IRODALOM ÉS MISZTIFIKÁCIÓ

Nem kétséges azonban, hogy a cseh újjászületés irodalmi kánonja sokkal több elemből van összeszőve, mint azt az irodalomtörténeti gondolkodás vezető áramlatai normatív igénnyel utóbb rögzítették. A nemzetébresztési kor törekvéseire apologetikusan tekintő tudományos iskolák meghosszabbítják ugyan a tradíciót: kiterjesztve azt Božena Němcová (1820–1862) és Jan Neruda (1834–1891) klasszikusnak ítélt életművére, de nem vesznek tudomást az újonnan teremtett hagyomány fiktív és mesterkélt vonásairól. Érthető ez a törekvés, hiszen a kézirat-hamisítási ügy leleplezése után (1886) kínos volt bármiféle „fiktivitás" emlegetése. Pedig a Hanka nevéhez fűződő *Királyudvari* és *Zöldhegyi kézirat* nemcsak a Mácha előtti korszak legjelentősebb költői alkotása, nemcsak a XIX. századi cseh kultúrtörténetre gyakorolt hatása felmérhetetlen, hanem tiszta formában fejezi ki a nemzeti újjászületés sajátlagos természetét. Azt ugyanis, hogy a cseh újjászületés irodalma nem egy valóságosan létező kulturális folyamathoz kapcsolódott, hanem maga körül alakította ki a kultúrát – mint fikciót.

[10] A kérdés aktualitását jelzi, hogy a Mácha fogadtatását bemutató dokumentumgyűjtemény az 1980-as évek irodalomtörténeti bestsellerévé vált: Literární pouť Karla Hynka Máchy. (Karel Hynek Mácha irodalmi vándorútja.) Szerk. *P. Vašák.* Praha, 1981.

[11] Ani labuť, ani Lůna. (Se hattyú, se hold.) Szerk. *V. Nezval.* Praha, 1936.

[12] DOBOSSY LÁSZLÓ: A közép-európai ember. Bp., 1973. 96.

A misztifikáció azonban teljes jogú eleme ennek a kultúrának. Világosan meg kell mondani, hogy amit Hanka csinált, az nem pusztán csalás, hanem az új cseh műveltség kialakításának egyik legfontosabb eleme és ösztönzője.[13] Hanka nem tett mást, mint a többiek: kreatív módon egészítette ki a megalkotandó cseh műveltség elképzelt régmúltját. A fikció nem a múltra, hanem a jelenre irányult. Amikor ugyanis a valóságban nem működik egy átfogó – a világ egészére vonatkoztatható – nemzeti kultúra, akkor az átkerül az álom és a fantázia elkülönülő terébe, ami felidézi, sőt parancsolóan előírja a fiktivitás, vagyis az empíria fölé magasodó eszmény irodalmi programját. Miután a fikció az egész kultúrát érinti, az író a maga teremtette közönséghez fordul, megalkotván az olvasó szerepét és eszményi elvárásait. Az ebben az értelemben vett kulturális újjászületés a játék elemeivel töltődik fel. A reális és színlelt világ kettőssége benyomul a műalkotásba (a szöveg valódi olvasót feltételez). Az így létrejövő irodalmi kultúra nem csupán érzékeli a nemzeti lét törékenységét, hanem – az irodalomtörténeti kánonnal ellentétben – érzékelteti is. A később megalkotott tudományos kánon igyekezett betömni a nemzeti múlt repedéseit, s ahol ez nem volt lehetséges, a szakadékot azzal hidalta át, hogy a kulturális hagyomány „népi" jellegét szakadatlan kontinuitásként értelmezte.

NĚMCOVÁ PÉLDÁJA

Azt a feltételezést, hogy a fehérhegyi csatát követő „nemzetietlen" korszakban a népköltészet megőrizte volna az ősi cseh életforma lényegét, s a XIX. század elején fellépő új értelmiségi nemzedék csupán ezt visszhangozta volna – aligha szükséges cáfolni. Az azonban korántsem magától értetődő, hogy a nemzeti újjászületést megtámogató mitikus világkép a XX. század közepén szinte automatikusan magára tudta ölteni a kommunista korszak műveltségi eszményeit. Ebben az átváltozásban kulcsszerepet töltött be a „népiség" kategóriájába sűrített hazafias hagyomány, amely kiterjedt a cseh újjászületés vezető áramlatának esztétikai örökségére is (semlegesítve vagy kirekesztve az irodalmi modernség újabb keletű hagyományait).

Mukařovský akadémikus, a cseh strukturalizmus egykor kiemelkedő alakja 1954-ben nagy tanulmányt szentelt a „népiség" szerinte marxista meghatározásának.[14] Abból indult ki, hogy a „valódi népiség" a nép közreműködését jelenti a műalkotásban, s ez a szimbiózis volt az „irodalmi fejlődés kovásza" a régmúlttól kezdve, a nemzeti újjászületés korán át, egészen a jelenig.[15] A népiség fogalma, amelynek pontos meghatározását hiába keressük, az irodalmi mű értékelésének legfőbb kritériumává lép elő: tágítható és módosítható az éppen aktuális kultúr-

[13] MACURA, i. m. 110.
[14] Ld. a 2. jegyzetet.
[15] I. m. 193.

politikai kívánalmak szerint. (Az igazsághoz tartozik, hogy Mukařovský egy helyütt azt a definíciót javasolja, hogy az írókat [vagyis nem a műalkotást!] a nép szabadságtörekvéseinek kontextusában kell megítélni, s idéz egy szovjet szerzőt, aki úgy fogalmaz, hogy a „haladó kultúra objektíve a nép és a nemzet szükségleteiből fejlődik ki").[16]

A konstrukció eredendő gyengesége, hogy hatókörét csak nagyon erőltetetten lehet kiterjeszteni a huszadik századra. Az irodalmi fővonal tengelyébe így elsősorban a cseh újjászületés hagyományából leszűrt, egészen Jirásek történelmi regényfolyamáig meghosszabbított „népi" örökség illesztődik be. Az intenció szerint ez az irodalmi vonulat szabja meg a cseh műveltség alaphangját: érzületi színezettel támasztva alá a nemzeti eszménnyé magasztosított paraszti életforma – jobbára át- és felstilizált – erkölcsi értékrendjét. Az így felfogott „élő hagyomány" középpontjába nyomul aztán be Božena Němcová 1855-ben megjelent – s idővel tömegolvasmánnyá vált – regénye, a *Nagyanyó*.

Szigorúan műfaji szempontból nézve, persze nem regényről van szó, hanem lazán összefűzött elbeszélésekről, melyek a korban divatos szentimentális beszély stiláris jegyeit viselik magukon. Mindez azonban cseppet sem árt a mű olvasmányosságának, elbájoló hangulatának, hiszen a szentimentalizmus művészi keretei között – miként a romantika vagy a realizmus jegyében – ugyancsak létrejöhet az esztétikai érték. Azonban az irodalomtörténeti sablon már 1945 előtt a realista valóságábrázolás előfutárát vélte felfedezni Němcová regényében. A biedermeier idill hangulatát, illetve szellemi lezártságát tükröző mű a „népi" ihletésű realista próza etalonjaként lett meghatározva. Ez kezdetben nem jelentett mást, mint azt a banális feltételezést, hogy a műalkotás „valósága" igazodni látszik a hétköznapi tudat által érzékelt tapasztalati valósághoz. Ám aligha realista az a mű, amely a rousseau-i tanok jegyében egy világtól elmaradott falusi anyóka „egészséges" életfelfogását teszi meg a valóságábrázolás mértékének. A nagyanyó mélységesen konzervatív, istenhite igaz és őszinte, jellemét nem rontotta meg a mesterkélt kultúra és civilizáció. Ez a „realisztikus beszély" a családi tűzhely melegét, a boldogságot, a szív csendes örömét tekinti a legfőbb értéknek. Stilizáltságáról sokat elárul, hogy az egyszerű anyóka – e patriarkális idill szerint – csaknem bizalmasa a nagybirtok hercegi címet viselő úrnőjének.

Amit tehát a cseh irodalomtörténet realizmus címen kanonizált, nem volt más, mint a barokk konzervativizmus által behatárolt paraszti szokásrend és népi mesekincs biedemeier stilizációja. Němcová mélyen megszenvedett érzelmi elvágyódását a szűken értelmezett eszmei jelentés síkjára transzformálták. A mítoszalkotás masinériájáról nemrég Susanna Roth, svájci bohemista írt meghökkentően szuggesztív tanulmányt, megállapítva azt, hogy az 1950-es években kialakított Němcová-kultusz olyannyira irracionális formát ölt, olyannyira mellőz mindennemű esztétikai gondolkodást, hogy az már nem az irodalomtudo-

[16] I. m. 197.

mány, hanem inkább a pszichológia érdeklődésére tarthat igényt.[17] A hagyomány kiforgatása valószínűleg abból a törekvésből fakad, hogy az irodalom belső egyenetlenségeit – a folyamatosság szakadásait – kultúrpolitikai tézisekkel hidalhassák át.

Az irodalmi „fővonal" elmélete nem múlt el ugyan nyomtalanul – különösen az oktatás és a népszerűsítő tudomány területén –, de a konstrukció végérvényesen a múlté. Összeroppanását a különböző tudományos iskolák viszonylag szabad működése önkéntelenül idézte elő. A hatvanas években ismét nyilvánvalóvá vált, hogy a cseh nemzeti hagyomány nem más, mint többféle – egymással is perlekedő – kulturális irányzat konglomerátuma. A felfedezés korántsem újkeletű, hiszen a modern cseh irodalomkritikai gondolkodás legnagyobb egyénisége, F. X. Šalda 1936-ban ugyanerre a következtetésre jutott.[18] Mi több, a nemzeti műveltség töredezettségét és széttagoltságát megállapítva Šalda megkockáztatja azt a véleményt, hogy a cseh irodalomnak több egymástól elkülönült tradíciója van, mint a harmonikusabban fejlődő franciának. A szerző arra is figyelmeztet, hogy a nemzeti újjászületés műveltsége nem fűzhető fel egyetlen vezérfonalra: a felvilágosult Dobrovský és az organikus népi örökségre hivatkozó Jungmann-iskola gondolkodása más-más rugóra jár. A huszadik századból Šalda nem hoz példát, de az nyilvánvaló, hogy a cseh irodalmi modernség három nagy tradíciója: a századforduló szimbolizmusa, a húszas évek avantgárdja és a hatvanas évek groteszk irányzata nem kapcsolódik közvetlenül a XIX. századi hagyományhoz, amelynek meghosszabbított öröksége átszínezi ennek a századnak a kultúráját is. Találóan írta Václav Černý, az 1945 utáni korszak kiemelkedő – Šalda nyomdokain járó – kultúrfilozófusa, hogy valamennyi nemzetnek, amely túllépett a puszta önfenntartáson, több különálló tradíciója van: *„Ezek váltják és keresztezik egymást, s miközben összecsapnak, mindegyik önmagát tartja a nemzeti gondolat igaz letéteményesének. De épp a különböző tradíciók (»értelmek«) vetélkedése adja meg a nemzeti fejlődés alapfeszültségét, drámai jellegét, az élet sajátos minőségét. Ráadásul nincs sehol megírva, hogy a nemzet történelme folyamán ne változtathatná meg a maga hagyományait, ne vehetne át új célokat és új programokat az önfenntartás ösztöne vagy a szabad önmeghatározás jogán".*[19]

Ennek a sokáig perifériára kényszerített múltértelmezésnek a keretei között a cseh újjászületés irodalma immár elvesztette normatív jellegét. A hagyomány kanonizálásának történetét azonban kitörölhetetlenül őrzi a kulturális emlékezet.

[17] SUSANNA ROTHOVÁ: Božena Němcová jako mýtus a symbol. (B. N. mint mítosz és szimbólum.) = Kritický sborník 1992. 1. 34.

[18] F. X. ŠALDA: O smyslu literárních dějin českých. (A cseh irodalomtörtént értelméről.) = Šaldův zápisník VIII. k. 1935/1936. 203–214, 281–314.

[19] VÁCLAV ČERNÝ: Dvě studie masarykovské. (Két Masaryk-tanulmány.) = Tvorba a osobnost. (Alkotás és személyiség.) I. Praha, 1993. 488.

VERES ANDRÁS

Molnár Ferenc, a kánonalakító

A közönség és az intézmények súlyát a kultúrában kevés dolog bizonyítja olyan meggyőzően, mint az irodalmi kánonok működése és működtetése. Könnyen belátható, hogy a kis népek kulturális kisugárzásának elmaradása a nagy népekéhez képest nem a kisebb művészeti teljesítményükkel, hanem a saját kultúra terjesztésében és fogyasztásában érdekeltek kisebb lélekszámával és csekélyebb intézményes erejével magyarázható elsősorban. Hogy ez az alapvető trend mégsem hat mindig a természeti törvény megfellebbezhetetlenségével, arra jó példa lehet a magyar származású s mégis világhírre fölvergődött színpadi szerző, Molnár Ferenc fantasztikus nemzetközi sikerszériája. Érdemes számbavenni e nem mindennapi pályafutás körülményeit, a világsiker lehetséges okait.

Elöljáróban elhárítanék egy gyakori ellenvetést, mely szerint a populáris regiszterben nagyobb az esély az effajta áttörésre, mert a szórakoztatás nyelve nemzetközi, szemben a magaskultúrának a nemzeti nyelvhez való erőteljes kötöttségével. Az utóbbi összefüggés igaz, de ettől még távolról sem mondható könnyűnek vagy akár könnyebbnek az áttörés a népszerű műfajok területén, ahol az érdekeit hatékonyan érvényesíteni képes szórakoztatóipar éber ellenőrzésével történik minden. A magaskultúra a modern társadalmakban valójában az értelmiségi elit szubkultúrája, amelynek erősen szelektált hozadékát az állam és a közvetítésben érdekelt egyéb intézmények (egyházak, iskolák) próbálják aprópénzre váltani. Kizárólag a populáris regiszterben érvényesül a piaci viszonyok szabad játéka, a közönségsiker egyedül itt azonnali értékmérő, melynek legitimáló szerepe nem vonható kétségbe. (Természetesen a magaskultúra sem nélkülözheti a közönségsikert, ennek jelentése és érvényesülése azonban jóval bonyolultabb értelmezést igényel.)

A színpadi szerző Molnár Ferenc munkássága: határeset. Nem kétséges, hogy mindenekelőtt a századforduló francia bulvár-színdarabjaiból tanulta a mesterséget, de nemcsak a műfaj ötletes hangszerelésére, illetve megújítására futotta erejéből, hanem a gyökeres dekonstruálás eredményeként előállított, nemesebb irodalmat képviselő „szerepvígjáték" feltalálására is, ami hasonlóképp vált mintává mások (és önmaga) előtt, ahogy korábban a szalonvígjáték volt minta Molnár számára. Nem vetette el, hanem inkább bravúrrá fejlesztette a bulvárdrámák technikai eszköztárát; ezért nem lett belőle kánonalapító, hanem „csupán" a kánon zseniális átalakítója.

Pályája kezdetén Molnár mindenekelőtt újságíró volt, aki főleg pénzszerzés céljából kezdett fordítani. Ő ültette át elsőként magyarra Hauptmann *Henschel*

fuvarosát és Anatole France *Vörös liliomát*. Előbb a Magyar Színház, majd a Fővárosi Nyári Színház és a Vígszínház megbízásából 1898 és 1912 között több mint húsz bohózatot, vígjátékot, illetve operettet fordított le. Időközben a fordítások hatására maga is kedvet kapott a színdarabíráshoz. Molnár Gál Péter méltán állapítja meg egyik tanulmányában[1], hogy „saját stílusát idegenektől tanulta", s meggyőzően dokumentálja, hogy még a „pestikék"-nek tűnő kiszólások is megtalálhatók a francia eredetiben.

Míg az újságírólét a kiszámíthatatlan következményekkel járó végletei miatt volt elsősorban izgalmas Molnár számára, addig a színházi világ (amely a kilencszázas évek közepétől-végétől fokozatosan felváltja, sőt kiszorítja korábbi élményhátterét) éppen azzal, hogy *a látszatokkal bánni* tudás vagy technika birtokában azzal kecsegtette: kiszámíthatóvá teszi valamennyire az életet. A századforduló francia bulvárdrámája a legközönségesebb helyzetkomikumra építette világát; kedvelt sémája a polgári tisztesség törékenységének felvillantása. Leggyakrabban az illegitim szerelmi kalandba bocsátkozó hős kerül csávába, aki a leleplezéstől való félelmében hazugságokkal próbálja fenntartani tisztességének látszatát, s egyre jobban elmerül a csalások és öncsalások hálójában, egyre jobban eltéved az elszabadult látszatok zűrzavarában. De mielőtt végképp elveszne a fenyegető útvesztőben, egy váratlan fordulat helyreállítja renoméját, ő pedig visszanyeri korábbi biztonságérzetét.

A látszatok manipulálásának lehetőségét kellőképpen példázhatja Paul Gavault és Robert Charvay *A csodagyermek (L'enfant du miracle)* című bohózata, melyet Molnár 1903-ban fordított le a Vígszínház számára, s melyet Bródy Sándor (aki saját színdarabjait se igen nézte meg) a színházi újság híradása szerint háromszor egymás után végigizgult. E darabban a körül támad bonyodalom, hogy a megözvegyült asszony csak azzal a feltétellel jut hozzá a hatalmas örökséghez, ha háromszáz napon belül posztumusz utóddal ajándékozza meg urát. Szeretője, az apajelölt, alibit próbál teremteni magának, s inasa az ő nevében küld táviratokat egy óceánjáró fedélzetéről. A derék úr ekképp számol be az előre gyártott levelekről: „Összesen kétszáz darabot írtam meg előre, a legmeghatóbb eseményekkel megspékelve. Nagyon kellemetlen... Az Egyesült Államokban vasúti szerencsétlenségben fogok részt venni, Malaccában sárgalázba esem és csak Japánból fogja a hírt kapni, hogy meggyógyultam. Május vége felé kap tőlem Szibériából egy medvebőrt. A hozzátartozó medvét drámai körülmények között öltem meg, maga a bőr pedig itt a Place Clichyn ezernégyszáz frankomba került."

A dokumentált hazugságokra épített látszatvilágot később úgy látjuk visszatérni Molnár Ferenc *Valaki* című szerepvígjátékában (1932), hogy a gazdag és független társasági szépasszony kap ajándékba apjától (a gyakorlott szélhámostól) egy olyan férjet, aki valójában nem létezik. A kitűnő manipulátor hamis ira-

[1] MOLNÁR GÁL PÉTER: Molnár Ferenc, a fordító. = Színház 1993. január

tokkal, emléktárgyakkal és álhírekkel eléri, hogy a fantom életre kel: mindenhol számolnak a tevékeny, elfoglalt, aranyszívű gróffal, aki sajnos sohasem érhető el személyesen. Utóbb Molnár maga is hangsúlyozta, hogy milyen sokat köszönhet a franciáknak. A *Játék a kastélyban* (1926) főhősével, az ugyancsak színpadi szerző Turaival (akit saját alteregójának formált meg) nemcsak a bonmot kedvéért mondatja el, hogy „őszintén megvallva, életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit".

Az első lépés tehát – a fordításokon keresztül – *egy népszerű műfaj konvencióinak elsajátítása volt. A második ennek kipróbálása-újraalkotása: immár saját mű létrehozásával.* Molnár első nagyobb színpadi munkájának, *A doktor úr* című bohózatnak (1902) dramaturgiája szolgaian követi a félreértések sorozatából építkező francia bulvár-színdarabok receptjét – igaz, nem az ott szokásos szerelmi bonyodalmat, hanem társadalmi anomáliát állít a középpontba. A divatos ügyvédhez betör legkedvesebb ügyfele, a sokadszor fölmentett betörő, Pruzsér (aki erősen hasonlít Georges Berr, Paul Dehère és Marcel Guillemaud *A kis fészek* című, Molnár által lefordított bohózatának Patouille nevű szereplőjére). Amikor megzavarják, a ház urának adja ki magát, méghozzá olyan ügyesen, hogy az időközben előkerült igazit rendőrök viszik el. A betörő és az ügyvéd szerepe nemcsak a képtelen helyzet folytán bizonyul fölcserélhetőnek, hanem az értékek szintjén is, hiszen mindkettő a bűnözésen alapul – amit az utolsó, mindent tisztázó felvonásban a betörő nem késlekedik az ügyvéd fejére olvasni. Ady Endre joggal mondta tipikus „újságíró-darab"-nak *A doktor urat* (ami nem volt éppen hízelgő a szerzőre nézve).

A harmadik lépés már az átvett konvenciók továbbfejlesztése volt – merőben új koncepció, illetve koncepciók alapján. A világsikert Molnár Ferenc számára ugyanis a gyors egymásutánban írt és bemutatott három színpadi műve hozta meg: a francia szalonvígjáték masinériáját mintegy visszájára fordító *Az ördög* (1907), a vidékhez kötődő magyar népszínmű pesti változatát kínáló *Liliom* (1909), s végül a színpadi és életbeli szerepek hasonlóságát kiaknázó, Molnár által feltalált szerepvígjáték, *A testőr* (1910).

Az ördög alapötlete egy Faust-előadást követően merült fel Molnárban: Mefisztót megtenni egy modern szerelmi komédia hősének. A bűnbeesés ezúttal rendhagyó módon nem a kiinduló-, hanem a végpontja a cselekménynek. A divatos festő és a társaságbeli szépasszony, akik valaha szerették egymást, de le kellett mondaniuk szerelmükről, most – az Ördög segítségével – újra egymásra találnak. Ördögi praktikára azért van szükség, mert előbb ki kell vetni őket az illem és az elfojtás gondosan kiépített sáncaiból. Az Ördög rezonőr és intrikus egy személyben, méghozzá aki jót akar. Akár szimbólumnak is tekinthető: a tudattalanba száműzött vágyak megszemélyesítőjének. A vágykielégítés konvenciókat félresöprő lendülete (amely bámulatba ejtette Adyt és Móriczot is) merészségével szinte egyedülálló Molnár életművében, aki később igencsak ragaszkodott a konvenciók nyújtotta biztonsághoz.

A *Liliom* „külvárosi legendája" a nagyváros határában helyet kapó vurstli miliőjébe visz, a tiszta szívű vagányok és a szerelmes kis cselédek giccsgyanúsan elképzelt világába. Nem kétséges, hogy Molnár nagy becsvággyal írta; a hintáslegény sorsában részben saját bohém ifjúságát siratta el. Itt is a műfaji dekonstrukció eszközével él, hiszen a népszínmű eszményítő beállítottságát fokozza ad absurdum (a vurstli még inkább a világ közepének mutatkozik, mint a népszínműbeli falu; a túlvilági őrszoba sem látszik különbözni az evilágitól), s kétszer is meghiúsítja a várható happy endet.

*A testőr*nek az a leginkább szembeötlő újdonsága, hogy cselekménye a látszatokat hivatásszerűen előállító színház világában játszódik. Hőse egy színész, aki úgy próbálja szerelemre lobbantani az ugyancsak színésznő feleségét, hogy testőrjelmezt ölt, s a délceg katona képében udvarol neki. Már-már sikerül elcsábítania saját feleségét, amikor – a lehetőségtől megrémülve – leleplezi magát. A darab eldöntetlenül hagyja, hogy a színésznő igazat mond-e vagy sem, amikor a leleplezést követően azt állítja: az első pillanattól kezdve átlátott a szitán, de belement a játékba, hogy megleckéztesse gyanakvó férjét. A látszat és a valóság ilyen mértékű fölcserélhetősége akár súlyos következményekkel járhatna, ha a szerző engedné, hogy tragikumig fejlődjön a dolog.

Míg szépprózájában és *Az ördög*ben Molnár (már csak saját karrierje tapasztalatában is) nem tekintette komoly akadálynak az álszent, kihűlt társadalmi konvenciókat, s a szabályokat legalább részben újraírhatónak gondolta, addig *A testőr*ben és későbbi színdarabjaiban a konvenciók megmentését tartja célszerűnek. Mert bár átlátszóan hazugnak mutatja őket, nem lát náluk jobbat. A színpadi és életbeli szerepek hasonlóságát kiaknázó, Molnár által kikísérletezett műfajt *szerepvígjáték*nak neveztem egyik korábbi tanulmányomban[2], s abban jelöltem meg legfontosabb szemléleti újítását, hogy *a színház konfliktusmegoldó képességét extrapolálja az életre* – azt szuggerálva, hogy bármifajta konfliktus *látszattá nyilvánítható és ily módon kiküszöbölhető.*

Az éppen Pesten vendégszereplő olasz Ermete Zacconi jóvoltából hamarosan megtartották *Az ördög* olasz bemutatóját, s ezzel kezdetét vette a darab és a szerző világkarrierje. Molnár Ferenc műveinek nemzetközi sikerét nyilván megkönnyítette, hogy a színházi előadás önmagában is *adaptáció*, melynek során érvényesülhetnek a mindenkori lokális szempontok. Molnár később a *Toll* című kötetének (1928) egyik karcolatában mintegy „bizonyítva" látta, hogy *Az ördög* mennyire magyar, mennyire nemzeti mű, hiszen a külföldi előadások során mindenütt szükségét érezték annak, hogy megcenzúrázzák: Bécsben kihúzták azt a sort, amikor a hősnő bort kér (mert ott egy úriasszony pezsgőt vagy likőrt iszik, nem bort); Berlinben is elhagytak néhány mondatot, mert komikusnak találták, hogy a főszereplő festő létére olyan sértődékeny a becsületére, mintha

[2] VERES ANDRÁS: Kötéltánc a Niagara fölött. Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához. = Kritika 1997. 5. sz.

katonatiszt volna; Londonban pedig azt a jelenet törölték, amikor az ördög revolvert húz elő (mert arrafelé egy finom frakkos úriembernek legfeljebb ha bokszere vagy tőrös botja van – revolverrel csak az útonállók rendelkeznek). Jóllehet Molnár itt humorosan beszél róla, valóban *komolyan hitte, hogy darabjai Budapesthez kötődnek*, s ha valaki, hát ő tudta, hogy milyen mértékben irányadó számára a vígszínházi közönség ízlése.

Triviálisnak tűnhet, hogy *Az ördög*, amely a „világszabadalmat" élvező francia bulvárhagyományt aknázza ki, könnyen talált utat az európai és amerikai publikumhoz; már jóval nehezebben megválaszolható kérdés, hogy a szerepvígjáték s még inkább a magyar népszínmű miért aratott akkora sikert (a *Liliom* Molnár legismertebb műve lett az újvilágban). *A testőr* a romantikus hasonmástematikától a művészszerep problematikussá válásának századvégi felvetésén át a nemek közti konfliktusok szecessziós értelmezéséig sokfelé kapcsolható, s azzal is megnyerhette közönségét, hogy a szalonvígjátékok látszattá nyilvánító technikáját *racionálissá szelídítette*: hősei haszonélvezői inkább, semmint kárvallottjai a látszatoknak – tulajdonképpen csak az érzelmeiknek vannak igazán kiszolgáltatva. S talán az utóbbi összefüggés lehet kulcs a *Liliom*hoz is: a jólelkű városligeti vagány – fatális módon – nem tudja kimutatni őszinte érzelmeit, képtelen érvényt szerezni legnemesebb szándékainak. Nyilván könnyű azonosulni az akadályoztatásnak ezzel a frusztráló élményével; azt sem nehéz belátni, hogy nem mind fénylik, ami arany.

Molnár később megpróbált ismét újítani. Az *Égi és földi szerelem* (1922), majd a *Vörös malom* (1923) éppen azért sikerületlenek, mert a német expresszionista színház elvont példázatosságába csomagolva kísérelik meg korszerűvé tenni a szecesszióból átmentett érzelmes mondanivalót. Ezután Molnár fölhagyott a kísérletezéssel, *Az ördög* és *A testőr* dramaturgiáját újította fel, káprázatos eredménnyel. A *Játék a kastélyban* (1926) hasonlóképp a színház világába visz, mint *A testőr*: valamennyi főszereplője színházi ember; szerepvígjáték az *Egy, kettő, három* (1929) is, jóllehet nem színházi emberek játsszák, de a főszereplő bankár, Norrison a látszatteremtésnek ugyanazzal a zsonglőri képességével rendelkezik, mintha az lenne. Ám a korábbi művekkel szemben *a színpadi környezet most már mindegyik esetben hangsúlyozottan nemzetközi* – Molnár számára ekkor vált végképp tudatossá, hogy kinőtte a magyar színpadi világot.

A szerepvígjáték műfaja e két művel jutott fel a csúcsra. Színház és élet: merő szemfényvesztés itt is, meg ott is – érzékeltetik e művek –, csakhogy a szerepeket a színpadon jobban játsszák, lévén a színészek és a színpadi szerzők mégiscsak szakemberek. A világot jelentő deszkákon bármi eljátszható és elhitethető: a hűtlenségen rajtakapott menyasszony (aki egyébiránt primadonna) ártatlanná nyilvánítható, csupán a kihallgatott szerelmi légyottról kell kideríteni, hogy közönséges színházi próba volt (*Játék a kastélyban*); a rangon aluli házasság pedig előnyös partivá változtatható, a zseniális bankvezérnek és olajozott gépezetének egyetlen órányi idő is elegendő hozzá, hogy a szegény és tudatlan sofőrből ne-

mesi névvel, ranggal, magas állással rendelkező finom urat faragjon, aki a fényes társaságban is megállja majd a helyét *(Egy, kettő, három)*. Molnár Ferenc színháza megnyugtató biztonságot sugall, minthogy látszat és valóság bátran fölcserélhető egymással.

A Molnár-féle szerepvígjátékot nem alaptalanul rokonítják Pirandello színpadával: mindkettő a színházi és életbeli szerepek párhuzamából indul ki. De kettejük felfogása merőben ellentétes. Míg a *Hat szerep keres egy szerzőt* arról szól, hogy mégsem lehet egyenlőségjelet tenni látszat és valóság közé, a színház nem viseli el az élet súlyát, addig a *Játék a kastélyban* szerint nincs komolyan vehető különbség látszat és valóság között, az élet pedig sokkal jobban tenné, ha úgy működne, mint a színház. Az *Egy, kettő, három* Norrisonja éppúgy a látszatok mestere, akárcsak az Ördög, de ő mintha még nagyobb hatalommal rendelkezne. Bár magánéleti problémát kell megoldania neki is, a mögötte álló apparátus élén akár másra is vállalkozhatna. Minthogy ő mozgat mindenkit, fölötte áll a kezében szolgálatkész eszközzé váló emberszabású automatáknak, akiknek olajozott forgatagát köznapi szóval világunknak szokás nevezni. A darab végén Norrison nem is mulasztja el kifejezni rosszallását a pénz előtt hajbókoló emberiség fölött. Tulajdonképpen eddig ment el a társadalomkritikában a színdarabíró Molnár Ferenc.

Utóbb szériagyártásba fogott, s ezzel kimerítette önmaga lehetőségeit. A molnári dramaturgia eredményeit már mások fejlesztették tovább, az Egyesült Államokban valóságos iskola alakult ki legfontosabb találmánya, a szerepvígjáték körül. Példaképpen Damon Runyon *Lady for a day* című művére hivatkoznék, melyet Frank Capra 1933-ban megfilmesített, valamint a Lengyel Menyhért zseniális forgatókönyve alapján forgatott, Ernst Lubitch rendezésében elkészült *To Be or Not to Be* című filmre (1942), amely Chaplin *Diktátor*a mellett a háborús időszak legmulatságosabb amerikai alkotása. Ha Molnár *nemzetközi közönségben való gondolkodását* tekintjük a *negyedik lépésnek*, akkor immár *az ötödik az, amikor az ő színpada válik mintává az amerikai kultúrában.* (De ez a lépés már nem az *ő* lépése.) *A kis népek kánonbefolyásoló esélye* – legalább Molnár példája ezt bizonyítja – *csakis a kulturális hatások interferenciáján, azaz a műfaji konvenciók oda-vissza történő adaptációján alapulhat.*

Ám legyen az utolsó szó a Mesteré! *A császár* című tragédiájában (1942) megpróbált szembenézni a szerepvígjáték problematikussá válásával is. A mű cselekménye történelmi környezetben játszódik: a napóleoni idők Párizsában, pontosabban 1804-ben, amikor a forradalom egykori tábornokát császárrá koronázták, s az újdonsült zsarnok könyörtelen terrorral sújt le mindenkire, aki nem hódol be neki. A darab szereplői egy színésztársulat republikánus érzelmű tagjai, közöttük a kor legkiválóbb színészével, Armand Desroses-zal és feleségével, Amélie-vel, aki ugyancsak színésznő. Éppen előadásra készülnek, amikor megérkezik a rettenetes hír: a házaspár egyetlen fiúgyermekét – csupán mert Napóleont szidta egy kávéház teraszán – a túlbuzgó rendőrök elfogták, haditörvényszék elé állították és azonnal kivégezték. A színészek sincsenek biztonságban,

menekülniük kell. A szerencsétlen anya, Amélie fájdalmába megőrül, még férjét sem ismeri fel, egyedül a bosszú élteti: azt terveli ki, hogy szerelmes pásztorórára hívja a császárt, s akkor végez vele. Desroses élete – családjától és színházától megfosztva – tökéletesen értelmetlenné vált; így hát egy utolsó fellépésre szánja el magát: Napóleonnak maszkírozva ő jelenik meg a végzetes találkán.

A császár már csak azért is figyelemre méltó darabja Molnárnak, mert a szerepvígjáték pilléreire tragikus építményt emel. És olyat is megtesz benne, ami korábban elképzelhetetlen lett volna: nyíltan feltárja (mondhatni, „kibeszéli") *a színpadi és életbeli szerepek hasonlóságából fakadó meghasonlás veszélyét.* Desroses kétségbeesetten panaszolja társainak: színészi hivatása lehetetlenné teszi számára, hogy úgy adhassa át magát a fájdalomnak, mint a többi ember. „Nem tudok egy *igazi* tragédiával szemben állni, annyiszor álltam szemben *kitalálttal*... betanulttal... gyűlölöm azt, ami vagyok! Nem tudom, hogyan nézzek rátok, hogyan üljek, hogyan álljak, mit csináljak a szememmel... hogy ne legyen színjátszás! Szívemből irigyelek most minden közönséges embert, aki ilyenkor *nem tudja, hogy mit csinál!* Mert én tudom! mindig tudom, hogy mit csinál a testem! A kezem, az arcom, a szemem! Micsoda pokoli büntetés ez most azért, mert annyiszor *hazudtam szenvedést* a színpadon!" E vallomást akár úgy is felfoghatjuk, mint a molnári szerepvígjáték alaptételének visszavételét.

BALOGH TAMÁS

A holland kánon A középkor alkonya árnyékában

A huszadik században egyetlen hollandnak sikerült a nyelvi elszigeteltség korlátait áttörve európai hírnévre szert tennie: Johan Huizingának. Eddig általában történészként vizsgálták Huizingát, és a máig tartó hírnévre számos magyarázatot találtak. A holland tudós kivételesen érzékenyen reagált a szellemtörténet új szemléletmódjára, felülvizsgált korszakhatárokat, és értelmezni tudta régi korok mai szemmel irracionálisnak tűnő megnyilvánulásait is: nem véletlen, hogy az Annales-kör, majd a történeti antropológiai kutatás is egyik előfutárát fedezte fel benne.[1] Van azonban „a holland történész munkásságában, habitusában valami, ami nagyban hozzájárult hatásához, és művésszé avatta".[2] Huizinga leghíresebb könyve, *A középkor alkonya (Herfsttij der middeleeuwen)* „a művészet aranyából és a tudomány higanyából készült amalgám".[3] Az olvasók mintha nem tudtak volna mit kezdeni a két aspektus – a művészi és a szigorúan vett történeti – egyszeri egységével; legalábbis ezt látszik alátámasztani az a közkeletű elképzelés, hogy a történészek túl irodalmiasnak, az irodalmárok aggályosan tudományosnak tartották volna Huizinga munkáját.[4]

A középkor alkonya olyan erővel véste már a kortársak képzeletébe is egy korszak képét, hogy felmerült a gyanú, szerzője „saját kora igényeit, vágyait, nosztalgiáit álmodta egy letűnt kor díszletei közé". Az ilyen történelmi freskók csillaga pedig „együtt tűnik fel, együtt alszik ki a közgondolkodás múló kedélyállapotainak változásával" – írta Klaniczay Gábor.[5] Hogy a könyv az első kiadás megjelenése óta (1919) jelen van a köztudatban,[6] még nem jelenti azt, hogy a fenti

[1] GERA JUDIT: Huizinga, a rejtőzködő. = Átváltozások 1996. 6. sz. 47.

[2] GERA JUDIT, i. m. 47–59. – Gera Judit hézagpótló tanulmánya inkább szemlélteti ezt a problémát, hiszen egy Huizinga-blokk bevezetőjének készült.

[3] *André Jolles* kijelentését idézi LÉON HANSSEN: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Amsterdam, Balans 1996. 45. – Jolles a „zilver" (ezüst) szót használja, de nyilván a „kwik(zilver)"-re utal. Hanssen siet hozzátenni, Huizinga fordítva mondta volna (véleményem szerint inkább az ellenkezőjéről árulkodik, hogy elméleti munkáiban Huizinga mindenáron túlhangsúlyozza a ráció szerepét az intuíció rovására. Az amalgám-hasonlatnak is így van igazán értelme.)

[4] Vö. HANSSEN, i. m. 249.

[5] KLANICZAY GÁBOR: A középkor ősze (Huizinga). = UŐ.: A civilizáció peremén. Bp., Magvető 1990. 17. (Az 1976-os A középkor alkonya kiadása előszava.)

[6] A Herfsttij legutóbbi holland kiadása (Amsterdam, Uitgeverij Contact 1997.) óriási siker lett, eddig több mint 14 ezer példányt adtak el belőle. A kötet készítője, *Anton van der Lem* az összes olyan képzőművészeti alkotást kikereste és publikálta benne, amelyre Huizinga közvetlenül vagy rejtve utalt a szövegben (ezt a munkát egyébként először *Urbach Zsuzsa* végezte el a Helikon Kiadó 1976-os

„gyanú" ne volna igaz (noha Klaniczay ezt sejteti, mikor tanulmányában különválasztja „a kor beidegződéseivel magyarázható sikert" és *A középkor alkonya* „tényleges értékét").[7] Léon Hanssen tilburgi irodalomtörténész a *Herfsttijt* egyenesen a századforduló kultúrfilozófiai allegóriájának nevezte, amely nagyon is e korszak poétikájának és filozófiájának jegyében fogant.[8] Huizinga tisztában volt vele, hogy történelmi tablója kapcsolatba került a korral, amelyben született. A *Herfsttij* első kiadását még egy Huizinga feleségének emlékére készült gyászcímke díszítette, aki közvetlenül az első világháború kitörése előtt, élete virágában hunyt el (ekkorra Huizingának már több szerettét is el kellett temetnie). A történész maga is bevallotta, hogy a *Herfsttijt* „túl sok halál árnyékolta be". „Ha valaki túlságosan a hanyatlásra figyel benne, akkor vigasztalanul szomorú az egész. Noha én magam októberi napsütésben láttam, tartok tőle, túlságosan a November szomorúsága hatja át, nyoma sincs benne a zenének".[9] Spengler könyvére *(Der Untergang des Abendlandes)* csak 1919 novemberében hívta fel figyelmét barátja, André Jolles, de Huizinga úgy érezte, a német bölcselő tulajdonképp az ő, a *Herfsttij*ben kimondatlanul maradt sejtéseit fogalmazta meg. Az első sokk elmúltával azonban taszítani kezdte a spengleri rendszerező szemlélet. Ezt a távolodást jelzi, hogy Huizinga a leideni egyetemen három órát is szentelt a könyvnek, egy cikkében pedig azt írta, Spengler „homeopatikusan gyógyította ki", vagyis ráébresztette, hogy a kultúra általános válságának korábban általa is dédelgetett gondolata milyen veszedelmes végkövetkeztetésekhez vezet. Mindazonáltal ellenméreg gyanánt szüksége volt az amerikai H. G. Wells optimizmusára, s később is elfogta a kétség, hátha Spenglernek van igaza.[10] Az angol és a francia változat *(The Waning of the Middle Ages,* 1924, illetve *Le déclin du Moyen Âge,* 1932) címében viszont az „ősz"-ből nem azért lett „hanyatlás", mert a *Herfsttijt* közvetlen kapcsolatba hozták volna Spengler munkájával, hanem mert sokan kifogásolták, hogy Huizinga nem törődött a történeti korszakok és az évszakok összevetésében rejlő veszéllyel.[11] A holland történész egy hangulatot szeretett volna kifejezni a címmel (sejtetve, hogy egyazon kultúrán belül többször is visszatérhet hasonló szakasz). A kultúrkritikai gondolat lehetséges jelenlétéhez érdemes röviden megvizsgálni a könyv olasz és magyar recepcióját.

A recepcióval kapcsolatos szakirodalomban makacsul tartja magát az az elképzelés, hogy Huizinga a harmincas években bátor kiállása miatt (a leideni

---

A középkor alkonya kiadásához, de az általa összegyűjtött anyagot a kiadó csak töredékesen közölte). Ezt a szép könyvet persze mindenki másnak veszi meg. A továbbiakban – a fordításokban szereplő eltérő címváltozatok miatt – Herfsttijként beszélek a könyvről.

[7] KLANICZAY, i. m. 33.

[8] LÉON HANSSEN, i. m. 241–247.

[9] Huizingát idézi HANSSEN, i. m. 242.

[10] Ld. W. E. KRUL utószavát: Huizinga's definitie van de geschiedenis. = HUIZINGA: De taak der cultuurgeschiedenis. Groningen, Historsche Uitgeverij 1995. 267–268.

[11] KLANICZAY, i. m. 17. tehát téved; HANSSEN, i. m. 241.

egyetem rektoraként nem fogadta egy német delegáció tagját, Von Leerst, amikor megtudta, hogy az antiszemita írások szerzője), s mint kultúrkritikus lett igazán ismert és népszerű, még olyan országokban is, ahol a *Herfsttij* (és az *Erasmus* vagy a *Cultuurhistorsche verkenningen*) már régebb óta ismertek voltak (a Népszövetség bevonta erőfeszítéseibe a holland történészt, aki számos meghívást kapott, emlékbeszédek és előadások egész sorát tartotta). Olaszországban már az 1924-ben megjelent német és angol *Herfsttij*-fordítás óta élt az igény egy olasz változat iránt (ezt az 1932-ben megjelent francia fordítás csak tovább erősítette). A véletlen műve volt, hogy 1932–33-ban Hollandiából épp Huizinga került kapcsolatba azzal a római intézettel, amely az olasz nép és a „germán népek" kulturális kapcsolatainak erősítését kapta feladatul. Az intézet lapjának első számában megjelent Huizinga-előadásokat a croceiánus Carlo Antoni látta el bevezetővel. Lényegében elismerő hangú írásában Antoni a szubjektivizmust és a relativizmust, a freskószerű ábrázolásmódot vetette a *Herfsttij* szerzőjének szemére. Sokkal fontosabb azonban, hogy Antonit nagyon meglepte a lapban publikált előadások kultúrkritikai hangvétele, mivel véleménye szerint a *Herfsttij*ben Huizinga történelemábrázolása is tünete volt annak a hanyatlásnak, ami felett akkor szánakozott s ami ellen most fellép (ez egyébként vissza-visszatérő eleme a kritikának).[12] Ez a módszertani kifogás nagyban hozzájárult, hogy 1933-tól egészen 1940-ig húzódott a *Herfsttij* megjelenése Olaszországban. *A holnap árnyékában* – amelyet (az alcím elhagyásával) *Crisis della Civiltá*nak fordítottak, és 1937 végén jelent meg – viszont nagy sikert aratott a spengleri kultúrpesszimizmusra adott Mussolini-féle válaszból kiábrándult olasz értelmiség körében.[13]

A *Herfsttij* magyar fogadtatása nagyrészt feltáratlan. Huizinga könyve a német fordítás közvetítésével ismert volt a harmincas évek vezető magyar történészei körében (Szekfü Gyula idézi olykor; jóval népszerűbb volt azonban a Domanovszky Sándor körül tömörülő művelődéstörténet-kutatók körében; hatása két, a harmincas évek legvégén született monográfián is kimutatható.)[14] Közelebbi szellemi rokonokra lelt azonban a szellemtörténettől ihletett esszéistákban, „akik koruk válságtüneteit a történelmi, kulturális értékek védelmével és a húszas–harmincas évek kultúrfilozófiáinak egyfajta progresszív, antifasiszta szintézisével próbálták leküzdeni, vagy legalábbis tudatosítani".[15] Klaniczay szerint ebbe a vonulatba tartozik *A holnap árnyékában* magyarországi megjelenése 1938-ban, de valószínűleg a Radnóti Miklós fordította *Válogatott tanulmányok* s talán a Szerb Antal-féle *A középkor alkonya*-fordítás is (1938). Klaniczay ezt az elképzelé-

[12] Vö. pl. a költő-egyetemi tanár *Albert Verwey* baráti kritikájával, aki szerint Huizinga a Herfsttij szerkesztésekor és írásakor maga is a formalizmus rabjává vált, amit pedig a hanyatlás tüneteként írt le. HANSSEN, i. m. 246–247.

[13] ELS NAAIJKENS: De Italiaanse kennismaking met het werk van Johan Huizinga. = Incontri. Rivista di Studi Italo-Nederlandesi 1990. 2. 79–80.

[14] KLANICZAY, i. m. 33–34.

[15] KLANICZAY, i. m. 33.

sét – kimondva-kimondatlanul – Halász Gábor 1943-ban, a *Magyar Csillag* hasábjain megjelent cikkében látta igazolva[16]. Pedig Halász talán nem is annyira a harmincas évek végének–negyvenes évek elejének komor hangulatát, a bekövetkezett katasztrófát vetíti vissza a korábbi Huizinga-írásokra, mindenekelőtt *A középkor alkonyára* (hisz a „középkor ragyogó őszé"-ről ír), mint inkább azt hangsúlyozza, hogy a *Herfsttij* szerzője áttételesen nagyon érzékenyen reagált saját korának fejleményeire: „A mai ember is magára ismerhetett a zárt világnézet lassú bomlásában, abban a lassú erjedésben, amely a rothadás pompájával leplezi a pusztulást. [...] Bizonytalan és megosztott volt a lélek és a sors, míg az újkor első századával el nem jött az új határozottságok ideje. Keményen és rendíthetetlenül néztek farkasszemet világnézetek és felekezetek, többé nem játékra, hanem ölésre készen. A középkor ragyogó ősze után tél borította el a földet, vasba öltözött a világ, létalapja lett a harc. „Jött a világháború" – sóhajt a mai olvasó; és Európának, világunknak pusztulása valóban nem volt kisebb, mint most."[17] Újabb adatok tovább árnyalhatják ezt a képet. Huizinga 1936-ban a Népszövetség által létrehívott Szellemi Együttműködés és Humanista Mozgalom (C.I.C.I.) vendégeként Budapesten járt.[18] A tanácskozásról megjelent híradásokban nem sok jel mutat arra, hogy az ekkor már kultúrkritikusként európai hírű történész Magyarországon ismert lett volna: vele ellentétben Valéry és Thomas Mann álltak reflektorfényben[19] (Mann a tanácskozás befejeződtével előadást is tartott Budapesten; erről éppen Halász Gábor írt lelkes recenziót). Ennek fényében némileg meglepő, hogy Huizinga munkái 1938-tól kezdődően, gyors egymásutánban jelentek meg magyar fordításban. Nyilvánvalónak látszik, hogy német közvetí-

[16] KLANICZAY, i. m. 34.

[17] HALÁSZ GÁBOR: Huizinga. = Magyar Csillag 1943. 20. sz. 505. – Halász Gábor megerősíti a ciklikusság képzetét. Huizinga az I. világháború alatt kezdett el komolyan dolgozni a könyvön, és fejezte be azt.

[18] ANTON VAN DER LEM: Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1997. 192.

[19] Példaértékűnek látszik egy fotó sorsa: a Budapesti Hírlap Képesmelléklete 1936. június 10-i számában szerepel egy kép, az előtérben Mann és Ojetti, valamint De Madariaga spanyol delegált; a háttérben tisztán kivehető Huizinga jellegzetes arca. A Pesti Napló Képes Melléklete (június 7.) viszont csak a fotó egy darabját közli, Mann-nal és Ojettivel. Egy Budapesten készült fotót a leideni Huizinga-archivum őriz; valószínűleg a PEN-Club teáján (jún. 10.) készítette Inkey Tibor (sajnos Inkey Tibor nem tudott visszaemlékezni a kép keletkezésének körülményeire, csak arra, hogy valószínűleg osztrák vagy német közvetítéssel kerülhetett a kép Huizinga birtokába). Ezen Huizinga – véleményem szerint – Bethlen Margit grófnővel ül egy asztalnál, ami megerősíteni látszik, hogy a C.I.C.I. rendezvényein kialakult egy belső cirkuláció; bárhol rendezték az összejövetelt, mindig ugyanazok voltak a külföldi résztvevők; a meghívott vendégek csak a felső körökből kerülhettek ki, és a kapcsolat lehetősége az adott nép arisztokrata kapcsolatokkal nem rendelkező művészeivel elég csekély volt – ezt panaszolja egyébként egy olvasói levél szerzője is a Nyugatban, 1936. júl. 73–75. – Az OSzK Fond 1. őrzi a magyar kultúra franciaországi és angliai népszerűsítésével megbízott Balogh József kir. főtanácsos levelezését, köztük egy levelet Huizingához 1938-ból, amelyből kitűnik, Zichy grófnő személyes levelezést folytatott a holland tudóssal.

téssel Huizinga bizonyos művei, köztük a *Herfsttij*, már a kongresszus előtt, illetve annak idején szélesebb körben is ismertek voltak Magyarországon.[20] A kultúrkritikai munkák által előkészített és meghatározott, elnagyoltnak tűnő *Herfsttij*-recepciómodellnek a jegyében fogant az az elképzelés is, hogy a magyar változat címében szereplő „alkony" utal „a legközvetlenebbül Spengler művére" („Untergang"), „s ködös, borongós hangulatával talán éppen ez a legellentétesebb Huizinga szemléletével".[21] Ez a kijelentés azonban szintén árnyalásra szorul. Maga Huizinga is elismerte, hogy eredeti szándékával ellentétben „túl sok halál árnyékolta be" a könyvet. Az is köztudott, Huizinga mennyire fogékony volt a nap kései szakaszának hangulatai iránt, s ha megnézzük műveit, az ilyen képek szinte mindig boldog életérzést sugároznak, pl. „e két győzedelmes naplemente: Rembrandté vérvörös-arany felhők közt, Vondelé tiszta mennyei ragyogásban".[22] Harmadrészt Szerb ott használta az „alkony" szót, ahol Huizinga az eredetiben arra utal, hogy a vizsgált civilizáció formái még utoljára termésük legjavát mutatják, pl. „XV. fejezet: A szimbolizmus alkonya".[23] Jóllehet azok a részek, mondatok, ahol „októberi nap" süt a könyvben, a magyar kiadásból hiányoznak,[24] ahol a magyar könyvben előfordul az „alkony" szó, ott ezt az „októberi" hangulatot árasztja, pl. a híres Arnolfini-elemzésben: „Hirtelen megnyilatkozik előttünk annak a kornak derűs alkonyati órája, amelyet ismerni vélünk és

[20] Ld. A holnap árnyékában német fordításáról megjelent recenziót a Nyugatban: JOÓ TIBOR: Im Schatten von Morgen. 1936. jún. XXIX/6. 494–495. – Hanssen hivatkozik Huizinga 1938-ban a Kröner Verlaghoz intézett levelére: Huizingának fülébe jutott, hogy a német kiadást (valószínűleg az 1935-ös harmadik újranyomást) már nem lehet kapni Budapesten (vö. HANSSEN, i. m. 207.). A Huizingának elküldött német nyelvű szerződésben az Athenaeum Kiadó ezt írta (Bp., 1937. nov. 12.): „Im Allgemeinen sind beide Parteien darin einig, dass die ungarische Übersetzung auf Grund der englischen Ausgabe veranstaltet wird; eventuelle weitere Abkürzungen dürfen nur mit der Zustimmung des Autors vorgenommen werden." Az első holland változathoz képest sok szempontból leegyszerűsített – de már a második holland kiadás (1921) egyes új elemeit is tartalmazó – angol változatot (1924) Huizinga a fordítóval, Hopmannel együtt készítette. A szerződésből kiderül, Huizinga előzőleg felhívhatta a kiadó figyelmét az angol változat helyére a fordítások sorában (miért nem a német változatot fordíttatták le, további kutatást igényel. Aligha a német kiadás hiánya miatt: 1939. január 8-i levelében Huizinga köszönetet mondott a magyar kiadónak a fordításból kapott három tiszteletpéldányért a szerződésben rögzítettek szerint) és a német kiadásért!) – OSzK, Kézirattár Fond 3. Az Athenaeum irattára. (A német nyelvű szerződésben végig „Herbst des Mittelalters" néven fut a könyv.) A kiszemelt fordító eredetileg nem *Szerb Antal*, hanem *Szántó Rudolf* volt. – Köszönöm Törő Krisztina segítségét.

[21] KLANICZAY, i. m. 18.

[22] Hasonló példákat hoz VAN DER LEM, i. m. 305–307.

[23] JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Ford. *Szerb Antal*. Athenaeum 1938. 189. – Vö. HUIZINGA: Verzamelde werken III. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 245. – „Het symbolisme uitgebloeid". Az angol fordításban viszont „Symbolism in its Decline" állt. Szerb vagy az angol szöveg ellenére megértette Huizinga eredeti szándékát, vagy a nagyon jó német fordítást – amit Huizinga barátja, *André Jolles* volt felesége készített, igaz, a Kröner Verlag átdolgoztatott – is hozzánézte.

[24] Mivel hiányoznak az alapjául szolgáló angol változatból is (amelyet egyébként Huizinga együtt készített az angol fordítóval). Ilyen „napsütéses" példákat hoz VAN DER LEM, i. m. 305.

mégis hasztalan keressük a kor oly sok megnyilatkozásában. És itt végre ez a szellem boldog, egyszerű, nemes és tiszta..."[25]

Se a magyar, se az olasz fogadtatástörténet nem erősíti meg egyértelműen azt az elképzelést, hogy a *Herfsttij*t az irodalmárok aggályosan történeti műnek tartották volna, a tudósok viszont irodalomnak, vagy hogy a szélesebb közönség Huizinga kultúrkritikai munkái nyomán ismerte volna meg és azok fényében értelmezte volna a *Herfsttij*t. Mindkét diszciplína képviselői ráéreztek, hogy Huizinga kétértelmű viszonyának „a középkor ragyogó őszé"-hez már a mű születésekor személyes tétje volt; a könyv egy belső küzdelem dokumentuma is, amit a szerző azért vívott, hogy az „új vaskor"-ral szembeni szellemi ellenállás ne munkáljon benne az életben tartó játékosság ellen (még ha az álságos ajzószernek vagy a menekülés egy formájának látszik is). A korabeli olvasók különösebb háttérismeret nélkül is megérezhették, hogy a történész-szerző saját kora igényeit, vágyait, félelmeit is a letűnt kor díszletei közé álmodta. A kérdés éppen az, hogy akik így olvasták, nem értettek-e meg valami alapvetőt a különös könyvből, más szóval: nem Huizinga történelemszemléletéből fakadt-e a saját korához kötődő, szubjektív esztétikai nézőpont erőteljes jelenléte a *Herfsttij*ben, s nem ez eredményezte-e – legalábbis részben – a könyv felemás kanonizálódását.

Huizinga számára a történelemmel való kapcsolat nem annyira oknyomozó hevület formájában jelentkezett, inkább a múlttal való közvetlen kapcsolat fantazmagóriaszerű vágyaként. A közvetlen kapcsolat lehetőségét leginkább még a „historische sensatie" kifejezéssel vélte körülírhatónak a történész, amelyet a német „Ahnung"-gal hozott kapcsolatba (ezt Wilhelm von Humboldt használta hasonló összefüggésben. Alois Rieglre ugyan nem utalt a holland tudós, de az „Alterswert" megértése sok hasonlóságot mutat saját elképzeléseivel).[26] A „sensatie" szó eredetének magyarázatakor azonban holland hagyományra: Lodewijk van Deyssel prózaíró és kritikus Herman Gorter költészetéről írott cikkére hivatkozott Huizinga[27] (mindketten a holland „Nyolcvanasok" individuális, romantikus-szimbolista költészeti mozgalmához tartoztak). A „sensatie" szó Van Deyssel értelmezésében egyaránt kifejezte a látható valóság észlelését, valamint azt az érzést, ami ennek során a művészt hatalmába keríti, s amelynek a műben kell maradandó formát öltenie. Gorter egyik verséről Van Deyssel így vallott: „Nem ismerek senkit, aki ily eltökélt szenvedélyességgel lépte volna át az idő határát,

[25] JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Ford. *Szerb Antal*. Athenaeum 1938. 246. – Dávid Gábor mai szemmel széppé stilizálta Szerb szövegét, amely azonban közelebb állt az eredetihez. – Vö. JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Szerb Antal fordítását a mű 1937-es londoni kiadásával egybevetette és kiegészítette *Dávid Gábor*. Európa 1979. 257., ill. HUIZINGA: Verzamelde werken III. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 324. (itt egyszerűen csak „avond" – est – szerepel). – Az angol fordításban ez áll: „That serene twilight hour of an age, which we seemed to know and yet sought in vain in so many of the manifestations of its spirit, suddenly reveals itself here..."

[26] Ld. W. E. KRUL utószavát: Huizinga's definitie van de geschiedenis, 273.

[27] HUIZINGA: Verzamelde werken VII. Haarlem, Tjeenk Willink 1953. 166.

senkit, aki odaszegezett tekintettel a látható mögött így látta volna az időtlent, mint ennek a versnek a szerzője. Nem szép ez a vers, a dolgoknak nem ahhoz a rendjéhez tartozik, amit szépnek nevezhetnénk. Nincs rá jelző. Az elgondolható végső határát ostromolja."[28] Nem teljesen világos, Huizinga hogyan vonatkoztatta ezt az elképzelést a múlt megismerésére, illetve a történetírásra. Nyilván azt akarta kifejezni, hogy nem azzal a zavaros, kaotikus valóságként találkozott a múlttal, amilyennek a jelen mutatkozik a benne élők számára, hanem – a tisztánlátás vagy éppen az öntudatlan eksztázis ritka pillanataiban – valamiféle „kép"-ként, látványként jelent meg előtte a történelem: a múlt egy addig a pillanatig esetleges darabja egyszerre felébresztette benne a bizonyosság tudatát, az idő megszűnt létezni, mindez pedig önkéntelen teremtő folyamat forrásává vált. Huizinga nem csak az elbeszélt történelmet ismerte, számára a múlt a valóság része volt, amely mintegy életünk nekünk adatott színtere mögött létezik, sőt zajlik. A modern történetírás múzsája – ez Huizinga egyik kedves képe – virágokat szed az Aszphodélosz Mezőkön, az árnyak birodalmában. A holland tudós éppen idővonzatától igyekezett megszabadítani a múltat, vagyis a történeti érdeklődés egész különös fajtája vezette.[29] Ez a szép elképzelés kérdések egész sorát veti fel. Hogyan közölhető a történelmi ismeret, ha ennyire személyes kinyilatkoztatáson alapul? Hogyan szűnik meg a képi indíttatás és a szavakba foglalt élmény inkongruenciája? És főleg: valóban a deysseli mintát alkalmazta volna saját történeti műveinek keletkezésére Huizinga (vagy ezzel a mintával fejében közelített volna a múlthoz), s ha igen, a művek megőriztek-e valamit – és hogyan – a történelmi „kép" keltette ihletettségből? Mindenesetre Huizinga a *Herfsttij* szövegében közvetlenül is utal erre az élményre: „A közönséges dolgok mélyebb jelentőségének eszméje nekünk is ismerős és minden vallásos meggyőződéstől független: meghatározhatatlan érzés ez, bármely pillanat felidézheti, akár az esőcseppek hangja a faleveleken, akár a lámpafény az asztalon. Az ilyen dolgok olykor beteges lehangoltság alakját vehetik fel, úgyhogy minden dolgot úgy látunk, mintha valami fenyegetést vagy azonnal megfejtendő rejtvényt tartalmazna. De úgy is át lehet élni, mint nyugalom és biztonság forrását, mert azzal az érzéssel tölt el, hogy a mi életünk is benne foglaltatik a világ rejtett életében. Minél inkább az abszolútumra irányul ez az érzés, annál inkább válik egy éleslátású pillanat rádöbbenéséből állandó és megfogalmazható meggyőződéssé."[30] Posztumusz megjelent önéletírásában a holland tudós pontosan leírta a *Herfsttij* keletkezéstörténetét. Ezt a részletet vagy naivul, figyelmetlenül olvasták, a sugallatot, az ún. „Damsterdiep-élmény"-t tekintve a könyv csírájának, vagy úgy értelmezték, hogy Huizinga – magát a műveit hanyag eleganciával létrehozó reneszánsz ember szerepébe stilizálva – utólag megszépíti a nagyon is nehezen kikínló-

[28] Idézi HANSSEN, i. m. 150.

[29] W. E. KRUL: De taak der cultuurgeschiedenis. =Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van J. Huizinga. Groningen, Historische Uitgeverij 1990. 231. 3. jegyzet.

[30] JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Ford. *Szerb Antal*. Athenaeum 1938. 190.

dott könyv születésének történetét. Véleményem szerint mindkét megközelítés téves. A *Herfsttij* ötlete 1907 táján, egy Groningen környékén tett séta során pattant ki Huizinga fejéből.[31] „A fogantatás pillanatának a kezdet kezdetétől teljesen tudatában voltam, és jóllehet nem egy részletes emlékkép formájában, tudatában is maradtam. A lelki folyamat időpontját azonban (amit leginkább még egy szikra átpattanásához tudnék hasonlítani), különös módon képtelen lennék pontosan behatárolni. Valamikor 1906 és 1909 között történhetett, valószínűleg 1907-ben. A késő délutáni órákban, amikor feleségemet teljesen lekötötte a kicsik ellátása, gyakorta sétáltam egyet a városon kívül, ahonnan akkor még bármelyik irányból egyenesen a tágas, merev groningeni tájba jutott az ember. Egy ilyen séta alkalmával, a Damsterdiep mentén vagy annak közelében, ha emlékezetem nem csal, egy vasárnapi napon ötlött fel bennem a felismerés: a késő középkor, nem az eljövendő hírnökeként, hanem amint a letűnő elsorvad. Ez a gondolat, már ha gondolatnak nevezhetjük egyáltalán, mindenekelőtt a Van Eyck testvérek és kortársaik művészete körül bóklászott, amely az idő tájt rendkívüli módon foglalkoztatta szellememet. Éppen ezekben az években vált általánossá a régi korok németalföldi művészetét, Courajod nyomdokában, Fierens-Gevaerttal s Karl Voll-lal a beköszöntő északi reneszánsznak tekinteni. Az én elképzelésem szöges ellentétben állt ezzel. [...] Ebben az akadémiai évben [1909–10] tartottam egy olyan órát, melynek a Burgundi kultúra címet adtam. Miközben nézetem arról, amit írni akartam, folyvást módosult, 1910-ben elhatároztam, minden fellelhetőt elolvasok a korabeli burgundi és francia történetíróktól, mindenekelőtt Chastellaintől. 1911 hosszú, forró nyarán a huszonöt kötetes Froissart-ral – a Kervijn de Lettenhove- és a Luce s Reynaud-féle kiadással – a toornvlieti padlástér kicsiny dolgozószobájában ültem. Ezt követően a groningeni egyetem története miatt pihentetnem kellett a munkát, s 1915-ig váratott magára, míg Leidenben, immár teljesen megváltozott körülmények között komolyan tovább dolgozhattam rajta. Ami a többit illeti, beszéljen magáért a könyv".[32] A kegyelmi pillanatról megemlékező híradás két szempontból is jellegzetes Huizinga-szöveg. A történész – mint önéletírásában oly sokszor – kapaszkodókat keres emlékezete számára, de nem emlékei valódiságát akarja ellenőrizni a tényeken, inkább az foglalja le, hogyan tudná a külső eseményekhez kapcsolni a lelki folyamatot, amely még az önéletrajz írásának pillanatában is elevenen él benne: ezért az olvasót is ennek felfedezése éri kinyilatkoztatásként, s nem a „Damsterdiep-élmény". Másfelől – történeti munkáinak mintájára – ezt a részt is ellentétpárokra építi a történész: Észak versus Dél, sík táj versus kicsiny padlásszoba, látvány versus szavak stb.

[31] A részletet némileg más szempontból elemeztem: B. T.: Johan Huizinga és a valóság fantazmagóriája. = Balkon 1998. 1–2. 9–15.

[32] Mijn weg tot de historie. = J. HUIZINGA: Verzamelde werken I. H. D. Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon N. V. 1947. 11–42. – Magyarul: JOHAN HUIZINGA: Utam a históriához. Ford. *Balogh Tamás*. = Magyar Lettre Internationale 1996 ősz 22. sz. 47.

Az idézetből kiderül, a „Damsterdiep-élmény" idején a késő középkori kultúra már jó ideje foglalkoztatta Huizingát; a történész nem csak a flamand primitívek 1902-es, illetve 1907-es kiállítására utal, de arra is, hogy a szakirodalmat már alaposan ismerte (az 1902-es kiállításon a legnagyobb hatást a Van Eyck testvérek képei tették rá). Az idézett részletből úgy tűnik, mintha a benne felötlő „gondolattal" Huizinga elhatárolta volna magát egy, a korban újnak számító elképzeléstől, valójában a *Herfsttij* gondolatmenete valamennyi, a századfordulón a késő-középkori németalföldi művészetről alkotott elképzelésnek adósa. Másokhoz hasonlóan Huizingát is az foglalkoztatta, mi köti össze a flamand primitívek munkáit a XVII. századi holland festészettel, vagyis szerette volna szűkebb hazájának tulajdonítani egy távoli korszak kivételes művészetét. Hosszú ideig a XVII. század észak-németalföldi kultúrájáról készült könyvet írni: 1908-ban, tehát minden valószínűség szerint már a „Damsterdiep-élmény" után bejelentette a Meulenhoff Kiadónak, könyvet ír a németalföldi kultúra felemelkedéséről és első virágkoráról, vagyis a holland Aranykorról. Ez a könyv minden bizonnyal C. Busken Huet *Het land van Rembrand* című munkájának párja lett volna: míg azonban Huet szinte kizárólag az észak-németalföldi területről hozta példáit, s minden korábbi kezdeményt a XVII. századi holland kultúra fényében vizsgált, Huizinga valószínűleg fordítva járt volna el. Az önéletírás azt is értésünkre adja, Huizinga miért nem írta meg ezt a könyvet, s tíz év múlva miért egy a XV–XVI. századi burgundi kultúrával foglalkozó munkával állt elő: valószínűleg a korabeli írásos anyag gazdagsága miatt, amely teljesen abszorbeálta (ld. az idézet második részét). A *Herfsttij*ben Huizinga már a burgundi fejedelemség kultúráját elemzi, de gyakran kitekint francia területre is, mivel véleménye szerint a minden tekintetben mérvadó fejedelmi udvarra a francia kultúra nyomta rá a bélyegét; Északról viszont jószerivel csak a vallásos képzelettel foglalkozó fejezetekben hoz példákat. (A *Herfsttij* mégis a XVII. századi *holland* kultúra, illetve a németalföldi *képzőművészet* vonzásában íródott.)

A szövegből kiolvasható, hogy a „látvány" a tisztánlátás pillanatában akkor „pattant át" gondolattá, amikor a „sémákat és az elméletéket" már magáévá tette Huizinga.[33] A történészt „megszólította" a múlt egy darabja, vagyis eleve valami szerint rendeződött el, amit meg kellett írnia. Jól követhető, a múlt egy részleté-

[33] A megfogalmazást a woudschoteni előadás (1936) kidolgozottabb vázlatából veszem: „Miből áll az ilyen [történeti] kép? Nem magából a történeti anyagból, nem az épületekről és a plasztikáról készült fotókból, vagy versekből, se békekötési vagy alapító iratokból, röviden: nem tényekből vagy részletekből. Nem is pszichológiákból vagy portrékból, röviden: nem magyarázatokból. Nem sémákból vagy elméletekből. [...] Olvasás vagy nézés közben lesz úrrá rajtunk, mint egy jelenés, az 'alak' túlságosan körvonalazott hozzá, tisztán potenciális elképzelés. Sejtés (szuggesztió)." – Idézi KRUL, i. m. 320. – Jóllehet az idézett részletből is inkább úgy tűnik, hogy a „Damsterdiep"-élmény idején Huizinga már ismerte Courajod és a többiek elméleteit, és nem csak visszatekintve helyezi el valódi összefüggéseiben, ami történt, az „1907"-es évszám említése döntő: Huizinga egy ebben az évben tartott előadásában használta először „a reneszánsz problémája" kifejezést. – Vö. BALOGH, i. m.

vel való közvetlen kapcsolat kinyilatkoztatásszerű pillanata hogyan indította el benne a teremtő folyamatot (amely persze jóval tovább tartott, mintsem a mintául szolgáló deysseli elképzelés alapján várnánk). Bármennyire is hangsúlyozza az olvasás fontosságát a könyv alakulásában a történész (később már egyenesen „munká"-t emlegetve), a fogantatás pillanata sem volt „tudománytalan" vagy ösztönös, Huizinga pedig szerette volna, ha a végső forma megőriz valami nagyon alapvetőt a kiindulópontul szolgáló „Ahnung" pillanatából.[34] Ha sorra vesszük, Huizinga milyen műveket tartott kivételesen nagyra, különös szabályszerűséget figyelhetünk meg. A Rijks Historisch Museum körül a tízes években kibontakozó vita kapcsán (a készülő történeti kiállítástól gyakorlatilag az összes szép műalkotást megtagadta volna a Rijksmuseum) Huizinga megvallotta, hogy sok mű nem a szépségével szólítja meg, hanem történeti dokumentumként okoz számára az esztétikaihoz nagyon hasonló élvezetet.[35] Kempis Tamásban, az *Imitatio Christi* szerzőjében Huizinga azt dicsérte, hogy az egyszerű szerzetes, bár nem törekedett rá, a mindennapi élet misztikájával eltelve olyan könyvet tudott írni,[36] amely későbbi korok vigaszává válhatott, mert a leghétköznapibb élethez kötődő munkájában megjelent az időn túli.[37] Valószínűleg az *Arnolfini házaspárt* is ezért tartotta nagyra Huizinga. Van Eyck a valóságot és csak a valóságot adta vissza ezen a képen – „úgy festett, ahogy tudott", idézi és értelmezi (nagyon is középkorias megnyilatkozásként) Jan van Eyck jelmondatát a történész –, de éppen ezért képes felkelteni a múlttal való közvetlen kapcsolat érzését; a látványon keresztül maradandóságában, sub specie aeternitatis tárul fel az adott kor tartalma.[38] Ez adja meg a történésznek az „így kellett lennie" érzését. Huizingára nagyon jellemző, hogy a „természeti szép" hagyományos elképzelésének jegyében összekapcsolja vagy összemossa a múlttal való közvetlen kapcsolat érzését és a köznapi vagy természeti benyomások okozta „rádöbbenést" (hogy „életünk

[34] „Ami a többit illeti, beszéljen magáért a könyv", zárta beszámolóját Huizinga. A maga sajátos, körmönfont módján itt – szerény gesztussal, amit azonban csak egy hajszál választ el a fennhéjázástól – mégiscsak hangot ad abbéli meggyőződésének (vagy elismeri), hogy valami maradandó került ki a keze alól.

[35] ANTON VAN DER LEM: Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed, 109–111.

[36] Az Imitatio mai szemmel persze nem könyv, hanem rapiarium, személyes áhítatra összeállított idézetgyűjtemény.

[37] A középkor alkonya, Európa 1979. 223–224. – A holland szöveg többet mond: „Semmi sincs benne Heinrich Seuse lírai reszketéséből vagy Ruusbroec merev tündöklésében. Egy irányba tartó mondatainak kongásával és tompa asszonáncaival az Imitatio kétszeresen is prózai lenne, ha nem épp ez az egyhangú ritmus tenné olyanná, mint egy enyhe esős estén a tenger, vagy a szél sóhaja ősszel. Van az Imitatio hatásában valami, amin elcsodálkozunk. [...] Minden egyhangú és nyomott [...] S mégis, eme elhúzódó szava úgy volt képes erőt adni az élethez, mint senki másé." – HUIZINGA: Verzamelde werken III. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 278. – Vö. a Herfsttij idézett részletével, amelyben a történész arról beszél, a hétköznapi, természeti benyomások közül mi ébreszthető fel a történelemmel való közvetlen kapcsolat érzését (31. jegyzet).

[38] Vö. ANTON VAN DER LEM: Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. – A cím idézet az Esaias Boursse festménye iránti csodálatát kifejező Huizingától.

is benne foglaltatik a világ rejtett életében"). Kérdés azonban, az olyan „dokumentumok", mint az *Arnolfini házaspár* vagy az *Imitatio Christi* nem azáltal váltake véglegesen „időtlenné", hogy időben távolabb kerültek eredeti kontextusuktól? A *Herfsttij*t ez a fura kettősség jellemzi a legjobban: míg a könyv legnagyobb nóvuma, hogy a burgundi udvar közegében született – a huszadik századi ember szemével olykor megfoghatatlanul bizarr – alkotásokat képes elhelyezni a „teljes élet" összefüggésében (egy kollektív álomkultúrában), addig a Huizinga által igazán csodált művekről éppen azt nem tudjuk meg, akkor és ott hogyan, mivel hatottak! A könyv gondolatmenete nyilván körben forog: Huizinga a burgundi udvar közegében született művészeti alkotások eredeti intenciójának rekonstruálását, eredeti kontextusának újrateremtését tűzte ki célul; ezek idegenségét éppen saját általánossá emelt esztétikai értékrendjével szembeállítva hangsúlyozta (a történész leggyakrabban használt szavai a „mi", a „nekünk"); nem csak ütköztette ezt a kettőt, hanem valóban „a teljes élet összefüggésében" akarta elhelyezni a műalkotásokat; végül azonban nem saját pozíciója elhagyásával, hanem éppen annak megtalálásával a múltban vélte helyreállítani az eredeti kontextust a maga teljességében. Ha pedig véglegesen csak azt teszi a „történeti szenzáció" érzését felkeltő dokumentumokká ezeket a ritka darabokat, hogy időben távolabb kerültek eredeti kontexusuktól, akkor „a kor derűs alkonyórája" valójában a kontextus „hűlt helyén" tárul fel. Vagyis egész biztos, hogy Jan van Eyck vagy Kempis Tamás kortársai közül senki sem nézett ezekre a kivételes alkotásokra úgy, ahogy Huizinga.[39]

A *Herfsttij* még egy aspektusának szerepe lehetett kanonizálódásában: hogy – közvetve, áttételesen – a burgundi korszakról írt főmű is megerősítette a hollandok saját kultúrájukról alkotott elképzeléseit. Ennek vizsgálatakor ugyanabba a Huizinga egész művét meghatározó paradoxonba ütközünk majd. A XVII. szá-

[39] Ez másból is látszik. Huizinga sokszor hivatkozik az arisztotelészi *ars imitatur naturam quantum potest* elvére; ilyenkor az *ars*ot tág értelemben, képességként, mesterségként, az *imitatió*t pedig „képviselni, reprezentálni valamit" jelentésében használja (a középkorban az utánzás elve a természeten keresztül az abszolútumra utalt). A tudós megkülönbözeti a természethűség naiv csodálatát, ami véleménye szerint a „kínos naturalizmus" másik arca és „a dolgok értelmére vonatkozó realizmus"-t. – Ld. JOHAN HUIZINGA: Reneszánsz és realizmus. = Uő: A történelem formaváltozásai. Ford. *Radnóti Miklós*. Budapest, Maecenas 1997. 120–124. – Herfsttijben Huizinga hosszan idézi a Van Eyck testvérek kortársait, akik a testvérpár képein a valósághűséget – a haj vagy az izzadságcseppek megszólalásig hű ábrázolását – dicsérték. (A középkor alkonya. Athenaeum 1938. 251–252.): vagyis úgy csodálták a flamand mesterek bizonyos festményeit valóságosságukért, hogy közben mindvégig tudatában maradtak azok ábrázolásvoltának. Noha a tudós ezt a fajta befogadást nem tartotta elég kifinomultnak, talán mégis ez a valóságábrázolás igazi értelme, és Huizinga éppen ezt veszti szem elől az általa kivételesnek tartott művek szemlélésekor. (Hiába hangsúlyozta elméleti írásaiban, hogy a „történeti kép" és közte mindig marad egy fátyol. Mi mást jelentene, hogy „a múlt feltámasztása az álom szférájában zajlik, megfoghatatlan alakok látását, félig megértett szavak meghallását jelenti". – Vö. HUIZINGA: De taak der cultuurgeschiedenis. = Verzamelde werken VII. Haarlem, Tjeenk Willink 1950. 72.

zadi holland „Aranykor"-ban fogalmazódott meg először, hogy a holland ember „jobb kezével fest, bal kezével ír", más szóval: míg Észak-Németalföld a festészet terén maradandót alkotott, az irodalomban csak másodhegedűs vagy epigonszerepre tarthat számot. A jelenség kialakulását a legelfogadhatóbban egy angol kultúrtörténész, Price magyarázta meg. A középkorban még szó sem volt ilyen szembenállásról és hasonló kánonelvárásokról, a reneszánsz irodalom viszont idegen kultúrákban gyökerezett, közönsége az a társadalmi osztály volt, amely neveltetése folytán kozmopolitának vallotta magát. Ebben az erudíción alapuló arisztokratikus kultúrában a költők ettől az elittől függtek. Ezzel szemben a festők mesteremberek voltak, megrendelőik pedig abból a társadalmi osztályból kerültek ki, amelyet még nem „fertőztek meg" a külhoni normák, és amely saját, otthonos művészetet szeretett volna magának.[40] Történeti magyarázat helyett megszületett az időtlen (amelyet ráadásul a korábbi időszakra is visszavetítettek): a hollandok kiválóan képesek imitálni, reprodukálni és adaptálni; a mindennapi és a valóságos iránti erős érzék viszont alkalmatlanná teszi őket az eredeti és fantáziadús irodalmi alkotásra. Ezt az elképzelést minden korszak képes volt saját tudományos szintjén (pl. klimatológiai magyarázattal) alátámasztani.[41] A holland kultúra kétarcúságának ez a diagnózisa egyszersmind tünete is a hasadtságnak, amennyiben egyszerre tanúskodik a festészet értékeinek lebecsüléséről és az irodalmi hírnév felértékeléséről. A huszadik század elején feléledő nacionalizmus hatása alól Huizinga sem tudta kivonni magát: azt dicsérte, amit ennek az elképzelésnek az alapján lehetett (bár történészként elvben megpróbálta a képiség egyre erőteljesebb hatását az írott hagyomány bevonásával ellensúlyozni). Egyszerű volna bemutatni, Huizinga miként alkalmazta és árnyalta ezt a mintát a XVII. századi holland kultúrával foglalkozó írásaiban. Például: „[...] annak hangulata, aki harcolt és győzött, s most nyugodni akar. [...] Ebben a világ előtt való vidám fejet hajtásban valami még megőrződött abból, ami Kempis Tamást áthatotta: misztikus szemlélődő szellem, amely már nem aszketikus, de még érez valamit a világ hívságából, amelytől többé nem menekül. Egy szemlélődő szellem, akinek nincs túl sok mondanivalója a többiek számára, nem vágyik több szóra. Mi hollandok mindig jobban hallgattunk, mint beszéltünk. ... S mégsem kellett, hogy mélyen elásva maradjon bennünk, amit nem tudtunk elmondani. Mert hál' istennek voltak kezek, volt festék és volt réz. Némán mondtuk el, amit csak most kezd kapisgálni a világ: a mindennapi emelkedettségét."[42] Kevésbé szembetűnő, a tudós hogyan erősítette meg a holland kultúra kettős arcáról alkotott közkeletű elképzelést egy olyan művében, amelynek tárgya – de nem titkos középpontja – egy másik táj és korábbi korszak történelme.

[40] Price-t példaként idézi: KAREL PORTEMAN: De goudeneeuwse klassieken, toppen in het canonlandschap. Ons Erfdeel. 34e jaargang, nr. 1. 1991.

[41] Erről ld. HERMAN PLEIJ: Modern wanbeheer van de Nederlandse klassieken. = Raster 1984. 68. 14.

[42] A XVII. századról tervezett könyv vázlataiból idéz VAN DER LEM, i. m. 114–115.

A *Herfsttij* előtanulmánya egy a Van Eyck-testvérek művészetét koruk összefüggésében értelmező írás volt. Magában a könyvben Huizinga viszonylag kevésszer említi Jan van Eycket, a vele foglalkozó fejezet pedig a mű második felében található (ezt sokan a már ismertetett keletkezéstörténettel magyarázzák). A *Herfsttij* gondolatmenete a kor képzőművészeti és irodalmi alkotásaiból kirajzolódó képből indult ki; Huizinga megvizsgálta, hogyan tükröződött rajtuk a kor, amelyben születtek, illetve mennyiben különböztek attól; végül ezekkel a felismerésekkel gazdagodva megkísérelte „újraértelmezésüket". A könyv utolsó szerkezeti egysége élet és művészet kapcsolatát, illetve a képiség és a szóbeliség viszonyát elemzi elégikus hangnemben.[43] Későbbi írásaihoz – például a Jan Veth-életrajzhoz – hasonlóan Huizinga a *Herfsttij*ben is képiség és szóbeliség viszonyára fűzte fel gondolatmenetét. Míg a tizenkilencedik században a tizenhetedik századi kultúráról formált kép még jórészt olvasmányélményekből táplálkozott, a huszadik századi ember számára – jóval vizuálisabb beállítottságú lévén – már képzőművészeti alkotások reprezentálták ezt a korszakot: „a képek elállták a történelmet a történetírás elől".[44] „Huet többet használhatta volna a szemét, nekünk többet kellene olvasnunk", írta Huizinga a korábbi történésznemzedék egyik legmeghatározóbb alakjáról.[45] Huizinga szerint ezt a változást tévedés lett volna pusztán veszteségként elkönyvelni: ha a fogalmi megértés el is halványult, ez eredményezte a korról alkotott kép átszellemültségét. A XIV–XV. század szellemi és vallásos élete Huizinga szerint két körre oszlott: az udvar és a nemesség pazar és becsvágyó civilizációjára, illetve a lelkiség nyugodt és békés köreire. A holland tudóst nem befolyásolta, hogy a késő középkort az irodalom durvának és erőszakosnak, a festészet (ránk maradt szelete) emelkedettnek és ünnepinek ábrázolta.[46] Véleménye szerint egyikből sem lehet közvetlenül hozzáférni a múlthoz, s a civilizáció ezen két, egymásnak ellentmondó rétege egyszerre, egymás mellett élt az emberekben; a késő középkori kultúra heves önellentmondásokra és hirtelen változásokra képes civilizáció volt.

Itt mintha valóban megfigyelhető lenne a Klaniczay említette kettősség a könyv „hozama" és szemlélete közt. A *Herfsttij* egyik legnagyobb érdeme, hogy a történelmi vizsgálatba bekapcsolta „a kor érzelemvilágát híven tükröző naplókat, krónikákat, az átlagköltészet tengernyi verssorát és a vallási értekezések tömegét", éppen azokra a közhelyekre, sallangokra, túlzásokra irányítva a figyelmet, amelyek miatt ezek a források addig kihullottak a történelmi jelenségé-

[43] W. E. Krul helyesen jegyzi meg, hogy ez az eljárás a hermeneutikai kör ékes példája. W. E. KRUL: Nederland's beschaving. = UŐ: Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van J. Huizinga. Historsche Uitgeverij Groningen, 1990. 256.

[44] UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 121. – „A tizenhetedik század kultúrája". – Idézi VAN DER LEM, i. m. 112.

[45] Collegedictaat Bourgundië 1909–1910. UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 27.

[46] A. VAN DER LEM: Johan Huizinga. Leven en werk in beelden & documenten. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1993. 144–149.

ket kutatók rostáján.[47] Az átlagköltészet megsínylette azt a tartalmi széthullást, amitől az objektív látványba kapaszkodó festők – még a középszerűek is – képesek voltak maradandót alkotni.[48] (Ennek a másodrangú költészetnek a festészettel együtt történő bemutatása – hiába van szó más tájról és másik civilizációról – már maga is képes felidézni és megerősíteni a holland kultúra hasadtságáról alkotott sztereotip elképzelést.) Mindazonáltal voltak olyan területek – pl. a komikum ábrázolása vagy a kor emberének zavart lelkiállapotáról tanúskodó leírások –, ahol egyáltalán nem érvényesült ez a fölény. Ahol a festőknek el kellett hagyniuk a valóságábrázolás talaját, ugyanazokba a stiláris mesterkedésekbe bonyolódtak, mint a kor átlagirodalma. Ezekből az összehasonlításokból azonban kiütközik Huizinga művészetfelfogása, amely egyértelműen az *imitatio naturae* elvén alapult. Huizinga szerint pedig a festészet – főleg az olyan festészet, amilyen a flamand primitíveké vagy még inkább a XVII. századi holland mestereké volt – eleve alkalmasabb ennek az eszménynek a megközelítésére, mint az irodalom. A történész úgy gondolta, a festészet – még a középszerű képeken is – mindig hozzáad valami szavakkal kifejezhetetlent a valósághoz, az irodalom viszont – akármilyen tökéletes műről is legyen szó – óhatatlanul elfed belőle valamit. Bár a *Herfsttij* legnagyobb újdonsága, hogy addig „realistának" – s így a XVII. századi észak-németalföldi kultúra előfutárának – tartott szobrokról és képekről is bebizonyította, hogy nyomot hagyott rajtuk a XIV–XV. századi burgundi udvar világára oly jellemző pompaszeretet, túlfűtöttség és a bizarr dolgok iránti vonzalom, Huizinga mégis az „északi" elemet kereste a burgundi korszak megnyilatkozásaiban, vagy inkább azok mögött: azt, amit idézett feljegyzésében a „mindennapi emelkedettségé"-nek nevezett. Az olyan műalkotások elemzéséből, melyeken a szobrász, de még inkább a festő „nem fantáziált", hanem azt adta, amit látott, Huizinga magába a múltbeli valóságba vélt átlépni. Ha a festő nem is „fantáziált", Huizinga paradox módon igen: nem tudott úgy rájuk tekinteni, hogy a képek meg ne teljenek egy érző, lélegző személyiség vágyaival, álmaival, érzelmeivel. „Szenvedély nélküli, de ó, oly meghittbensőséges", sóhajtott fel az *Arnolfini-házaspár*t elemezve a történész.[49]

A magyar olvasó (aki csak Huizinga könyveit – azokat is csak fordításban – ismeri, de fogadtatásukról vagy a mögöttük álló hagyományról viszonylag keveset tud) talán különösnek, elrajzoltnak találja az álmodozó vagy fantaszta tudós tanulmányomból kibontakozó képét. A holland közönség viszont – nyilván rá nagyon is jellemző gesztussal – éppen ezeket a jegyeket vette észre és utasította

[47] KLANICZAY, i. m. 29–30.

[48] Uo., 27.

[49] Over Jan van Eyck. A Burgundiáról 1909–1910-ben tartott egyetemi előadás papírja közé csúsztatott lapon, UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 27. – Ez a feljegyzés azért is érdekes, mert Huizinga itt még „gazdag polgár"-nak nevezi Arnolfinit. – Vö. a Herfsttij elemzésével, ahol a burgundi udvar közegében helyezi el Van Eycket és Arnolfinit is, és – legalábbis látszólag – tagadja a kép polgári jellegét.

el munkáiban (vagy – ami ugyanaz – igyekezett *nem* észrevenni). Ennek alátámasztására három példát idézek, mindhármat készakarva olyan szerzőtől, aki nagyra tartja (illetve tartotta) Huizingát. Willem Otterspeer holland egyetemtörténet-kutató legutóbbi esszékötete az egyik Huizinga-emlékbeszéd (Huizinga-lezing) szellemének megidézésével kezdődik. Az emlékbeszédnek az évek során kialakult a maga koreográfiája: témája laza szálakkal ugyan, de mindig kötődik Huizinga szerteágazó életművének valamely aspektusához; szinte mindig egy élő klasszikust hívnak meg erre az alkalomra, aki – mintegy a jelenlévők megnyugtatására – fontosnak tartja, hogy legalább egy gondolatot idézzen a nagy tudóstól, lehetőleg valamelyik kultúrkritikai munkájából (már ezzel is tanúsítva, ő sem olvassa Huizingát). Néhány éve St. Themersonnak jutott az a megtiszteltetés, hogy beszélhet. Amikor előadása elején Themerson leszögezte, nem érvelni és bizonyítani fog, hanem személyes tapasztalatait osztja meg hallgatóságával, a kivételesen rossz akusztikájú templomban hirtelen megvalósult forma és tartalom tökéletes egysége: Themerson gondolatai csapongtak, hangja össze-vissza verődött az ódon falakról, s az élményt leginkább még muzikálisnak lehetett nevezni.[50] Léon Hanssen a leideni Huizinga emléktábla felavatásának (1995) történetét mesélte el könyvében: a hideg, szeles időben is kitartó kicsiny csoport igencsak meglepődött, mikor lehullt a lepel. Az egybegyűltek hiába keresték Huizinga tekintetét, amely a félmagasan elhelyezett plakettről a messzeségbe révedt, és gyorsan elhagyták a tett színhelyét.[51] A harmadik példa régebbi (de Hanssen is idézi könyvében). A híres történész, Annie-Romein Verschoor visszaemlékezéseiben elmeséli, hogy végzősként el kellett vinnie a szakdolgozatát Huizingához. (Tisztában volt a szokásokkal: mielőtt belépett volna a tudós házába, gondosan letörölte a sarat cipőjéről, kabátjáról leverte az esőcseppeket.) Huizingát munka közben találta: az íróasztalnál ült, csak az olvasólámpa rajzolt kicsiny fénykört jellegzetes feje köré, egyébként sötét volt a szobában. Annie Romein azt látta megerősítve ebben a képben, amit a kultúrát „a holnap árnyékában" mindinkább folyamatos hanyatlásként értelmező, a történész valódi kutatási területétől egyre távolabb kerülő, beszűkült látókörű, idősödő tudósról később gondolt.[52] Szocialista érzelmei és józansága nem engedték, hogy továbbgondolja a képet, és megértse a történészt. A lámpa derengő fénye glóriát font Huizinga feje köré. Nem volt még egy kutató, akit ennyire elfogultságai, vakfoltjai tettek volna naggyá: munkái nemcsak szépségüket, de létüket is ezeknek köszönhették.

[50] WILLEM OTTERSPEER: Utopieën van een onvermoeibaar mens. Amsterdam, Bert Bakker 1996. 13–14. – Otterspeer máshol azt mondja Huizingáról, hogy a „semmiből bukkant elő", és nem lettek tanítványai.

[51] HANSSEN, i. m. 149.

[52] HANSSEN, i. m. 349.

ODORICS FERENC

Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában

Az ezredvég magyar irodalomrendszerében a kánonok átrendeződése radikálisan játszódott/játszódik le. Mindez az irodalomrendszer „önmozgása" mellett számos politikai és társadalmi változásnak „köszönhető". A nyolcvanas évek végén bekövetkezett rendszerváltás jelentős hatást gyakorolt az irodalmi kánonok viszonyrendszerére; olyan beszédformák is érvényre jutottak, amelyek eddig a háttérben voltak vagy az irodalmi közvélemény számára ismeretlenek maradtak. A nyolcvanas évek meghatározó modernista, esztétista, a fogalmiságot fenntartásokkal kezelő beszédmódja mellett megjelent a recepcióesztétika fogalmilag erőteljesen terhelt honi szólama és a posztstrukturalista irodalomelméletek jegyeit magukon viselő kritikai nyelvjátékok. Ennek a még most is történő kanonikus átrendeződésnek a jegyeit – melyeket főleg az irodalmi kritikában érzékelhetünk – állítom ennek a beszédnek középpontjába.

A nyolcvanas évek gazdag, eléggé nem méltányolható kritikai életét sematikusan, s így igaztalanul mégiscsak egy kétosztatú modellben lehet elhelyezni: a beszéd és az ellenbeszéd kettősségében. Egyfelől a fennálló konzerválására törekvő, legitimitását a hatalom intézményeitől kapott beszéd, másfelől a magyar irodalom új kanonikus rendjét előkészítő, sőt részlegesen meg is alkotó affirmatív, erősen kanonikus, (be)avató beszédmód tölti be a kritika terét. Ez a helyzet egy igen lényeges konzekvenciával rendelkezik a kilencvenes évek kritikai életére. Az már a nyolcvanas évek vége felé érezhető volt, hogy a rendszerváltás után azok fogják majd az irodalomkritikai élet meghatározó pozícióit birtokolni, akik a nyolcvanas években az ellenbeszéd reprezentánsai, domináns kritikusai voltak. Érdemeik, munkásságuk feltétlen ezt a logikát támasztja alá. Azonban a pozícióvesztés veszélye számukra akkor vált érzékelhetővé, amikor kiderült, hogy a beszéd felszabadulása olyan beszédmódokat is érvényre enged jutni, sokszor bizony igen erős hangvétellel, amelyek megtörhetik ezt a hatalomváltó logikát, sőt magukban rejtik azt a veszélyt is, hogy a magyar irodalomkritika kilencvenes évekbeli története más logika szerint íródjék meg. Nyilván a veszélyérzetet még annak belátása is erősítette, hogy a politikai rendszerváltás első néhány évében sejthetően olyan új struktúrák alakulnak ki, amelyek évtizedekre meghatározhatják a magyar irodalomkritika és a magyar irodalom mozgásterét is. Szó mi szó: az elmúlt két–három év kritikai élete nehezen tagadhatóan a hatalmi retorikák szabályai mentén szerveződött. Hatalmi, még akkor is, ha a kritikai diskurzustér bizonyos résztvevőinél, elsősorban egyes kritikusoknál ez a hatalmi intenció nem vagy nem mindig mutatható ki, vagy hogy némelyek esetleg úgy gondolnák el magukat, hogy ők kívül maradtak a csatározások ideológiailag motivált területén.

Így a kilencvenes évek közepére előállt egy olyan irodalmi, irodalomkritikai és irodalomtudományi helyzet, amely most már nehezen tagadhatóan a régi struktúrát olyannyira aláásta, hogy elkerülhetetlenné válik egy új struktúra kiépülése. Ezen új struktúra alakításában alapvetően három beszédmód vállal jelentős szerepet. Az egyik a fennálló konzerválásában érdekelt modernista, esztétista értelmező közösség, a másik a hagyomány autoritására, a hagyománytörténésre hivatkozó, a későmodernség kánonja köré szerveződő hermeneutikai horizont. E két domináns, egymással jó ideje harcban álló diskurzusforma mellett megjelentek azok a teoretikusan erős, de a kritikai életben csak szórványosan megnyilatkozó beszédmódok, amelyek a posztmodern kánonja környékén a strukturalizmus utáni irodalomtudományi-elméleti irányzatok belátásait hasznosítják. Említésre érdemes, hogy a posztstrukturalista szemléletben rejlő, a recepcióesztétikainál jóval nagyobb teoretikus veszélyeztetettséget a modernista-esztétista irány szinte alig érzékelte. Ennek magyarázata talán az lehet, hogy a posztok nem vagy csak alig jelentek meg a kritikai diskurzustérben, így aztán nem is sérthettek sem interpretációs, sem kánonikus érdekeket.

A modernista-esztétista kánon veszve érezve bizonyos pozíciókat a fennálló megőrzésében érdekelt, a későmodern-recepcióesztéta kánon a hagyomány autoritatív erejére apellálva az irodalomrendszer átalakítására tör, a posztmodern pedig szubverzív módon a hagyományok szóródását, disszeminációját részesíti előnyben a szabad és nyílt kritikai tér kialakulása, így a posztszólam érvényesülése érdekében. Ennek a hatalmilag erősen motivált diskurzustérnek beszédmódbeli jellemzői a következők. A pozícióvesztés veszélyérzetéből adódóan a megszólalások bizonyos beszélőknél hiszterizálódtak, a hatalmi retorika következményeképp intoleránssá és kritikátlanul szolidárissá váltak, az intolerancia pedig az egyik oldalon a fogalmi nyelv, a tudományos beszédmód elutasításában nyilvánult meg, a másik oldalon az élményszerű megszólalás került kritika alá.

A diskurzusban megfigyelhető mindeme reakciók és jellemzők a pozícióvesztés félelmének mintegy természetes következményeiként gondolhatók el. Amennyiben valamely modernista szerző vagy szöveg kanonikus státusza kérdőjeleződik meg – amely nem ritka a későmodern kánon köré szerveződő értelmező közösség gyakorlatában –, nem meglepő, ha a modernista kritikus kötelességének érzi, hogy megvédelmezze saját kanonikus szerzőjét, saját kánonját és következésképpen saját érdekeit és pozícióját. Ebből a szituációból adódóan bizonyos beszédpozíciók túlhangsúlyozták a beszélő szubjektum szerepét, és így egy túlfeszített és hiszterikus attitűdről árulkodnak.

A szolidaritás emlegetése is hasonlóképp kánonvédő megnyilatkozásforma – ne bántsuk egymást, akkor nem lesz semmi baj –, mint az ellenszegülés a fogalmi-tudományos nyelvnek. Nyilvánvalóan nem lehet könnyű azoknak, akik épp most a vita hevében kényszerültek recepcióesztéta-szövegek olvasására. S nyilván provokatívak azok a posztmegnyilatkozások is, amelyek egymás mellett használják a laza, flegma, neofrivol beszédet és valamely – mondjuk lacanista – szubjektumelmélet magasan teoretizált diskurzusát.

Amennyiben továbbra is a hatalmi retorika szervezi a kritikai beszédet, s szövegek helyett ideológiák, a szoros olvasás helyett tulajdonítások és minősítések uralják a kritikai beszédteret, akkor ahelyett, hogy *megnyílna a beszédtér*, bezárul, frontok alakulnak és merevednek, megerősödik a követő kritika, s a beszélők egyszercsak olyan pozíciókban találják magukat, melyekben talán soha is nem akartak volna lenni. S nyilván az irodalom is megsínyli ezt a helyzetet, mert ahelyett, hogy a jelentésteremtés és jelentésfelszabadítás örömteli kultúrateremtő játéka lenne az értelmezés és a kritika, a félelmek és a frusztrációk kész sémák alkalmazása felé sodorják az értelmezőket. Ami az irodalomban is érezteti hatását. Amikor bizonyos *szerzők* már félnek bizonyos kritikusoktól, sőt bizonyos kurátoroktól, amikor már bizonyos *íróknál* is megfigyelhető, hogy valamely kritikai tábor felé orientálódnak, akkor megfogalmazódik a magyar irodalom ezredvégi kanonikus térképe átrajzolásának igénye.

Az elmúlt egy-két évtized irodalomtudományában és az irodalomtudományra nagy hatással lévő bölcseleti munkákban található néhány olyan megfontolás, amely hangváltó erővel hathat az ezredvég kritikai beszédmódjára. Az egyik a szubjektumelméletekben megfogalmazott individuum és szubjektum különbségtételre épül, a másik a fogalmi és az élményszerű beszéd viszonyának átértelmezéséből adódik.

Amennyiben elfogadjuk azt a tételt, hogy amikor irodalmat olvasunk, akkor sohasem az élő, hús-vér szerzővel „beszélgetünk", hanem egy olyan szubjektummal, aki a szövegolvasás során konstruálódik, s egyben belátjuk azt is, hogy írott szöveg esetén nincs alapvető különbség az irodalmi és az irodalomkritikai beszéd kommunikációs jellege között, akkor be kell látnunk azt is, hogy a kritikai szöveg is mindig elfedi szerzőjének „valódi" individuumát, hogy a kritikaírás mindig teremt egy szubjektumot, konstruál egy olyan szerepet, *amely* mondja a szöveget. Ha különbséget tudunk tenni egy tulajdonnévvel jelölt szöveg és aközött, a munkáját egyébként mindenki megelégedésére végző egyetemi oktató között, aki hétköznapjaiban ezt a tulajdonnevet viseli, akkor egy ilyen indulatoktól mélyen barázdált, vérző ontológiai diskurzustérből átléphetnénk egy szabad, könnyed és nyílt virtuális kritikai világba. Ahogy beláthatóvá válik az individuum és a szubjektum beláthatatlan különbsége, a kritikus társadalmi munkásból *szöveg*munkássá lép elő.

A fogalmi és az élményszerű beszéd viszonyáról.

A már említett hatalmi beszéd gyakran e két beszédforma álorcáját ölti. A modernista, esztétista retorika szétválasztva, nemegyszer szembeállítva a kritikát a tudománnyal – a tudományos beszéd illetékességét kérdőjelezi meg a kritikai diskurzusban. A recepcióesztétikai-késő*modern* horizonton pedig a szakszerűtlenség vádjával hasonló kiszorító retorika működik. Kétségtelen, hogy a recepcióesztétikának az alakulástörténetben eddig megképződött fogalmi beszéde épp a homogenizált megszólalásmód, a szűk lexikájú terminológia és a viszonylag kevés szabályrendszert alkalmazó szintaxis révén korlátozza az irodalomról való beszéd játékát. Azonban a recepcióesztéta beszéd épp könnyen elsajátíthatóságá-

ból adódóan a jelenlegi beszédformák közül a leginkább alkalmas arra, hogy a – különösen a kortárs recepcióban – kitüntetett pozíciót foglaljon el. S ha elfogadjuk, hogy maga az irodalom nem választható el annak recepciójától, sőt, hogy a recepció tartja életben az irodalmat, akkor a recepcióesztétikának komoly esélyei vannak, hogy domináns pozíciót foglaljon el a kortárs magyar kritika színterén.

Mindezekkel együtt, mint ahogy csak méltatni lehet a modernista, esztétista kritikának a nyolcvanas évekbeli kánonformáló teljesítményét, hasonlóképpen elismerőleg kell említeni a recepcióesztétikai-későmodern beszédmódnak a kortárs kanonikus térkép átrajzolására tett sikeres erőfeszítéseit. Komoly eredmény, hogy a recepcióesztétika a szövegszerűséget mint poétikai értéket és a modernség utáni nyelvkritikai és individuumszemléleti aspektust következetesen érvényesítette, amely többek között jelentős módosulást eredményezett mind az Esterházy-, mind a Márton- s mind a Kukorelly- és a Garaczi-recepcióban. Egy jól kiépített modernista kánon mellé legalább olyan határozott mozdulatokkal hozta létre a későmodern kánont, s mintegy előkészítette a posztmodern de- és kanonizáló műveleteit.

Ezzel szemben amennyiben a kritikus elhagyja a fogalmiságot, akkor az élményszerű beszéd megszabadul a diskurzusnak mindazon jegyeitől, amelyek beszédét szakszerűvé tehetik, így az élményszerű beszéd könnyen válhat szakmailag diskurzusképtelenné. Hiszen épp a fogalmiság adja meg azokat a teoretikus, poétikai, történeti kereteket, amelyek*hez képest* megszólal a kritikus. S a fogalmiság lenne az egyik lehetőség arra, hogy kialakuljon a dialógusképesség egy (bizonyos) módja.

Véleményem szerint úgy szüntethető meg a fogalmi diskurzus regiszterében rejlő rigiditás és az élményszerű regiszter lehetséges szakszerűtlensége, ha támaszkodva Roland Barthes-nak a metanyelv lehetetlenségére vonatkozó állításaira, feloldjuk mindkét beszédforma zártságát, így áttörhetővé válnak a regiszterek határai, s teret kap az – a mi kritikai terünkben még kevés létjogosultsággal rendelkező – regiszter*keverő* beszédmód, amely a regiszter*őrző* diskurzusformákkal szemben a regiszterek egyenrangúsága és ebből adódó keverhetősége mellett foglal állást. A regiszterkeverő kritika egyrészt aláássa a tudomány kultikusságát, átjárhatóságot biztosít a különböző nyelvek között (noha nem hisz a nyelvek fordíthatóságában), interakcióba hozza az élményszerű és a fogalmi beszéd területeit, így válik képessé a rigiditás és a szakszerűtlenség egyidejű felszámolására.

Az olyan „kis" irodalomrendszerek, mint a magyar irodalomrendszer egyidejűleg erősen korlátozott számú kánont engednek érvényesülni (például az ezredvégen kettőt, esetleg hármat). A kulturális és diskurzusbeli korlátozottságnak köszönhetően ez a néhány kánon folyamatos konfliktusban áll egymással, s ha küzdelmük (kuhni) paradigmatikus módon zajlik, akkor ez könnyen vezethet egyetlen kánon dominanciájához. Fölvethető a kérdés, hogy mindez a diktatórikus hatalmi struktúrák túlélését jelenti-e, avagy inkább annak következménye, hogy a magyar kultúra egy kis nép kultúrája. Ez utóbbi esetben átírhatjuk a *Helikon* e számának címét a következőképpen: Kis nemzet nagy irodalommal, de mindig csak egy kánon.

KRASZTEV PÉTER

A téma halála

– A POSZTMODERN UTÁNI PRÓZÁRÓL KÖZÉP- ÉS KELET-EURÓPÁBAN –

„Postmodernism was an honorable activity."
RAYMOND FEDERMAN

„Hogy őszinte legyek, sosem értettem, mi az a posztmodern" – ezt a hanyag félmondatot nem más, mint Raymond Federman, a teoretikus és hat posztmodern prózakötet szerzője ejtette el 1991-ben Stuttgartban, egy szemináriumon, melyen rajta kívül John Barth, Malcolm Bradbury, William Gass és Ihab Hassan, vagyis az irodalmi posztmodern legismertebb prófétái vettek részt (Federman, 1993. 49.). Az előadók azért gyűltek egybe, hogy közösen eltemessék a posztmodernt, és meg kell hagyni, ezt legalább olyan elegánsan hajtották végre, mint ahogy néhány évtizeddel ezelőtt a posztmodern születését levezették.

A szeminárium előadásait tartalmazó *A posztmodern vége: új irányok* című kötetke 1996-ban került a kezembe, s már az előszó elolvasása után bajt sejtettem: feszengve gondoltam arra, hogy miközben 1991-ben mi itt, Közép- és Kelet-Európában még arra készültünk, hogy pillanatok alatt dekonstruáljuk az utolsó „modern narratívát", az uralkodó ideológia álságos mítoszait, és diadalmasan belépjünk a „posztmodern állapotba", Stuttgartban már mindent lezártak, többek között azokat a kérdéseket, melyeket akkor még csak fel sem tettünk magunknak. És amikor ezek után az ember megpróbálja végiggondolni, történt-e „paradigmaváltás" (ezzel a szóval szerencsére egyszer sem találkoztam a kötetben) az elméleti gondolkodásban, vagy azt, hogy felfedezhető-e valamiféle új irodalmi kánon a politikai (művészi) szabadság megvalósulását követően, érthető az elbizonytalanodása. Akkoriban ugyanis teljesen magától értetődőnek éreztük, hogy a nagy társadalmi változás egyik elsődleges célja az irodalom (a kultúra) intézményrendszerének gyökeres átalakítása, ami automatikusan magával hozza majd a kánon felszámolását, egyfajta radikális pluralizmus elfogadtatását.

ILLÚZIÓK

Utólag visszatekintve talán éppen az volt a '89–'90-es időszak legnagyobb illúziója, hogy a globalizáció és a teljes értékpluralizmus megvalósulását – kimondva vagy kimondatlanul – egy közös, az egész térségünkre kiterjedő „posztmodern kor" beköszöntésével azonosítottuk.

Pedig Malcolm Bradbury már 1991-ben azt fejtegette a stuttgarti előadásában, hogy amilyen egy kultúrának a modernje, olyan lesz a posztmodernje is, hiszen belőle nő ki (Bradbury, 1993. 81.). Minden modern ideológia megváltást ígér, a mi megkésett és elvetélt modernségünk történetesen az erőszakosan véghezvitt társadalmi megváltással hitegetett. Rajmund Federman szerint Nyugaton a posztmodern akkor kezdődött, amikor kikiáltották a szerző, a regény és általában a művészet, valamint az olvasó halálát. Nálunk az első posztmodernnek tekinthető művek akkor jelentek meg, amikor az írók megérezték a rezsim halálát – '80 és '89 között, minden országban más-más időpontban. „A posztmodern próza a halállal kísérletezett, vagy jobban mondva a saját halálával" – írja Federman, és igaza van, még akkor is, ha két különböző halálról beszélünk (Federman, 1993. 53.). Kedélyes kísérletezés volt a miénk, egy újonnan megtalált írói nyelv prizmáján keresztül láthattuk a saját valóságunkat: Esterházy és Hajnóczy, Gombrowicz és Kundera, a szerb Danilo Kiš, David Albahari és Borislav Pekić, Grendel Lajos és a szlovák Pavel Vilikovský, a macedón Alekszandar Prokopiev, a bolgár Viktor Paszkov és a litván Saulius Tomas Kondrotas, az orosz Vlagyimir Szorokin, Jevgenyij Popov, a két Jerofejev, Viktor és Venegyikt iróniáján és nyelvi travesztiáján, Ismail Kadare abszurdján, illetve az akkor még fenntartások nélkül csodált Edicska Limonov és Milorad Pavić gátlástalanul kísérletező prózáján keresztül megszoktuk az inter- és metatextualitást, a szöveg önreflexivitását, az értékrelativizmust, az állandó kételkedést. Mi erre a kánonra – ha egyáltalán volt ilyen – „szocializálódtunk", így talált bennünket a történelem, mely a mi számunkra '89-ben indult el, abban a pillanatban, amikor megéreztük, hogy lehet némi beleszólásunk az események menetébe. Hogyan is gondolhattuk volna akkor azt, hogy ez már a múlt?

Bradbury azt is írja, hogy '89 – Fukuyama állításával ellentétben – nem hozta meg a történelem végét, ez teljesen utópikus, s ami ránk vár, az csak visszatérés a negyvenöt évvel ezelőtti, rendezetlen problémákhoz (Bradbury, 1993. 98.). Ihab Hassan azt fejtegeti, hogy a heideggeri értelemben vett „globalizáció" és a lyotard-i értelemben vett „fragmentalizáció" két egymástól függetlenül zajló folyamat, mely még nagyon messzire eltolja a történelem beígért végét (Hassan, 1993. 14.). Akkoriban ezt az egészet értelmiségi maszlagnak neveztem volna. Hét évvel ezelőtt heteket vesztegettem el azzal, hogy valamiféle egységes definíciót kompiláljak Közép- és Kelet-Európára, mely akkori elképzeléseim szerint a Baltikumtól Albániáig terjedt. Ma már nem tenném: mára bizonyossá vált, hogy az általában vett közép- és kelet-európai irodalom elképzelése pusztán illúzió, hiszen a térségünk is feldarabolódott, feldarabolták az új, Schengen-Európa határai, valamint az újonnan alakult nemzetállamoknak a nemzeti modernitás eszméihez mániákusan kötődő hivatalos intézményei. Az utolsó közös nyelvünk a mi sajátos, meghitt posztmodernünk, vagy – ha úgy tetszik – az önkényt legitimáló mítoszok dekonstruálásának kánonja volt.

NORMALITÁS ÉS INTÉZMÉNYESÜLÉS

Ahol továbbra is fennmaradt valamiféle diktatórikus-autokratikus kormányzat, mint például Jugoszláviában, Horvátországban, Szlovákiában vagy Belaruszban, az önkény ideológiáját dekonstruáló irodalomnak még ideig-óráig lesz keletje, de – mivel Fukuyamának abban mégiscsak igaza lehet, hogy a liberális demokrácia hosszú távon mindenhol diadalmaskodik – nincs szükség különösebb jóstehetségre ahhoz, hogy előre lássuk: minden lépésről-lépésre úgy alakul majd, mint Magyarországon, Szlovéniában, Lengyelországban, Csehországban, Bulgáriában vagy Észtországban. Philip Roth egykor úgy fogalmazott, hogy Amerikában minden mehet, de semmi sem számít – a vasfüggönyön túl semmi sem mehet, ezért minden számít. Mára az „itt" és „ott" közötti földrajzi határvonal eltolódott, s a „minden" és „semmi" sem egészen ugyanazt jelenti, mint hét évvel ezelőtt. Máskülönben minden maradt a régiben.

„Normalitás" és az irodalom „kanonizáltsága" („kanonizálhatósága") között nem feltétlenül van kapcsolat. Farkas Zsolt *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban* című kitűnő tanulmányából az derül ki, hogy még a „legnormálisabbnak" (legtoleránsabbnak, legplurálisabbnak stb.) tekintett amerikai viszonyok közepette is akadnak neves teoretikusok (az adott esetben Harold Bloom), akik megkísérelnek rendet tenni az irodalomban eluralkodott „zűrzavarban" (Farkas, 1998. 72–77.). Közép- és kelet-európai mércével mérve Magyarország a viszonylag „normális" helyek közé sorolható, nincs cenzúra, az irodalmi és kiadói élet élénk, ezért meglehetősen jó példával szolgál az eset tanulmányozására. Kétségtelenül normális, ha többé nem különböztetünk meg „emigráns" és „otthoni" irodalmat, s bár a „határainkon túli" és „anyaországi" jelzőket megtartottuk, ennek különösebb jelentősége már nincs. A már említett '45 előtti állapotokhoz való visszatérés jegyében teljesen rendjén való, hogy az írótársadalom a népies–urbánus határvonal mentén kettévált, igaz, ez a szakítás – ha más erővonalak mentén is – a térség majdnem minden országában végbement. Nálunk ez hét évvel a rendszerváltás után történt meg intézményesen, csakhogy közben a szakadár „kozmopoliták" nem léptek ki a közös szervezetből, hiszen bármennyire is kínos egy írószövetségben lenni félfasisztákkal, mi sem normálisabb annál, hogy az ember esendő és nehezen mond le az állami költségvetésből támogatott apró előnyökről (üdülés, utazások, olcsóbb könyvek, miegymás).

Mindennek „normális" körülmények közepette, vagyis amikor az irodalom nem több vagy kevesebb, mint egy leírt és elolvasott (esetleg értelmezett) szöveg, alig van jelentősége, s még az sem bosszantja az embert, amikor Szilágyi Ákos, a Szépírók Társaságának jelenlegi elnöke azzal indokolta a különválást az írószövetségtől, hogy utálatos dolog bejárni a Bajza utcai székházba (elhangzott a közszolgálati televízió *Mélyvíz* című vitaműsorában, 1998 áprilisában). Szerbiában például egy ilyen érv már nagyobb indulatokat váltana ki: ott ugyanis jó érzésű ember a környékére sem megy a helyi írószövetségnek, melynek tagsága – mint

ez Drinka Gojković *Trauma katarzis nélkül* című tanulmányából kiderül – aktívan részt vett a háborús hangulat gerjesztésében (Gojković, 1996. 365–394.). Szerbia tehát a másik szélsőség, ahol a józanabb gondolkodású írók menekülnek az államilag támogatott intézményekből, s sorra alakítják független szervezeteiket: a „szerb posztmodernek" egyik vezéralakja, Filip David megalakította az Ex-Ju-PEN-t, Újvidéken megszervezték a K21K Irodalmi Kört, melynek elsődleges célja a teljes elhatárolódás a hivatalos szerb irodalmi diskurzustól. Szlovákiában a Grendel Lajos vezette PEN Club tölti be ugyanezt a funkciót, Macedóniában a *Nase Piszmo* körül csoportosuló Független Macedón Írók Egyesülete száll szembe a nemzeti eszmével, s ezen keresztül magával az állammal, vállalva a kiátkozást és a létbizonytalanságot. Máshol, mint például Bulgáriában, ahol az állam ideológiailag semleges, az alternatív írószervezet tagjai – a *Literaturen Vestnik* című lappal és kiadott könyveikkel „csak" az elfogadott (hazafias) irodalmi és akadémikus diskurzus ellen lépnek fel. „Áthallgatás" azonban itt sincs, az irodalom még a hétköznapi ideológiai küzdelmek eszköze.

Magyarországon ugyanakkor normalizálódtak az írói magatartásformák is: néhányan közéleti szerepet vállaltak, nemzeti intézménnyé nőtték ki magukat, megváltó látomásokkal szórakoztatták a nemzetet, megmondták mi ildomos, mi nem. A posztmodernek nemzedéke (orosz és szlovén kollégáikhoz hasonlóan) ösztöndíjakkal és felolvasóestekkel járja a világot, szervezi könyvei német és angol fordítását, tagjai már a pénzek elosztásáról döntő kuratóriumokban ülnek, és ez is teljesen rendben van, hiszen rászolgáltak már erre a dicsőségre. A fiatalok egy része a médiumok irodalmi és kulturális műsorai felé orientálódott, napjainkban a *József Attila Kör* volt vezéregyéniségei ugyanazt teszik, mint Lengyelországban az egykori *Brulion* csoport legénysége: megmutatják a külvilágnak (és a kuratóriumok népének), kire kell figyelni, és ez így van rendjén, hiszen a normális világban nem lehet csak írásból megélni, avagy ahogy John Barth *A regény a jövő évszázadban* című írásában elpanaszolja 1991-ben: „a teljes hivatást paradox módon félállásban gyakorolhatjuk" (Barth, 1993. 183.) És normális az is, hogy középszerű emberek sztárcsináló és hatalmi pozícióba kerülnek, mert hol és mikor volt ez másképpen. És mindezek után teljesen a dolgok rendjébe tartozik az is, hogy ez az egész – a sztárok prédikációjától a fiatalok médiaszereplésén keresztül egészen a kuratóriumi pénzeken kiadott több köbméternyi kötetig – az égvilágon senkit sem érdekel már a belső irodalmi körökön kívül, mert az írókon kívül vannak még filmesek, filozófusok, történészek, muzsikusok, biológusok, színházasok és még ki tudja hány szponzoréhes társaság, akiknél ugyanez a fajta normalitás állt be, ugyanúgy „fragmentálódtak" a Nagy Társadalom képére és hasonlatosságára, és legalább ugyanannyira nem érintik meg egymás világát, mint a közvélemény egészét. És ennél pedig semmi sem lehet egészségesebb, hiszen éppen arra kondicionálták a posztmodernek a művelt közvéleményt, hogy semmiféle manipulációnak ne dőljünk be, senki sem kreálhat se irodalmi, se egyéb kánont a fejünk fölé. Ami konkrétan az irodalmat illeti, oda jutottunk,

amit Barth megjósolt nekünk: az egyetemisták, a hivatásosok, a tanárok, a szerkesztők, a kiadók, a kritikusok és a könyvesboltosok még elolvassák az ő – értsd, a „magas irodalom" produktumait –, a többiek csak az élvezetért olvasnak – a strandon, utazás közben, lefekvés előtt stb. (Barth, 1993. 180.).

NEMZEDÉKEK

Ezerféle társadalmi tényezőt lehetne felsorolni annak magyarázatául, miért éppen ez a fajta „kanonizált kánontalanság" honosodott meg Magyarországon, mindenesetre úgy tűnik, nagy szerepe volt ebben annak, hogy se a magát élő klasszikussá kinőtt posztmodern nemzedék, se a lelkes követők gárdája nem termelt egyetlen olyan prózai művet sem, mely az irodalom (vagy bármi) eszközeivel hitelesen megragadta volna azt az átmenetet, melynek – remélem – hamarosan a végére érünk. Míg a diktatúra minden egyes évtizedét alaposan feldolgozták, felaprították és megsemmisítették, az átmenetről hihetetlen mennyiségű publicisztika, esszé és tanulmány született, szépirodalom azonban nem. Talán egyedül Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című novellája kivétel ez alól, igaz, ennek a szerzőnek a prózája minden alól kivétel, az én szememben egyfajta kapocs a régebbi, a posztmodernek előtti és a korunk utáni irodalom között. És újra csak Barth-ot tudom idézni '91-ből: „S bár igaz, hogy a posztmodernnek nevezett prózának a művelői még nem fejezték be pályafutásukat, ... és még úgy is érezhetik, hogy nem aknázták ki teljesen a stílus lehetőségeit, ... afelől nem lehet kétségünk, hogy a '80-as években az inga átlendült az ön-tudatos, folyamat-és-történelem-tudatos és gyakorta fabulisztikus művek felett, amilyeneket Barthelme, ... Gass ... Barth és társaik alkottak..." (Barth, 1993. 44.). Barth mondatának második felére később visszatérek.

Ennek az egész átalakulásnak, „normalizálódásnak" van egy tagadhatatlan eredménye. A piaci viszonyok mellett, vagy éppen ezek ellenére, az egész térségben dinamikussá vált az irodalmi élet, s ez teljesen független a korszakos művek hiányától. Az irodalmi kánonoktól és a kötött intézményektől független írás és publikálás lehetősége az irodalmat az egyik lehetséges és mindenki számára elérhető önkifejezési formává tette. Lapok szerveződtek, szűntek meg, alakultak újjá, s közben gyors egymásutánban jelentkeztek az új nemzedékek.

„A demokratikus nemzetek esetében minden egyes nemzedék egy új nép" – tartja Tocqueville, s megállapítása a közép- és kelet-európai térségben újra igazolódott a huszadik század végén. Talán Magyarország, Lengyelország és Jugoszlávia kivételével ugyanis, ahol még érvényben volt valamiféle „demokratikus minimum", alig lehet szó valós nemzedéki öntudatról. Ez érthető az olyan társadalmakban, melyek statikusságra, történelmen kívüliségre rendezkedtek be, amelyekben a nemzedéki tudatot erősítő eseményeknek publicitása korlátozva volt, hiszen a rendszer utópiájának egyik alapvető elve a társadalom homogeni-

zálása volt. Míg tehát a változások kezdete előtt minden csoportosulás főként ideológiai-világszemléleti alapon szerveződött (például szamizdat kontra hivatalos publikációk), a kilencvenes években Magyarországon már legalább négy új írógeneráció jelentkezett saját kiadvánnyal – antológiával vagy folyóirattal. A nagyobb budapesti könyvesboltok polcain máig megtalálhatók a különböző nemzedék működő vagy már rég megszűnt orgánumai: *'84-es Kijárat, Nappali Ház, Törökfürdő* és *Sárkányfű* – az első a mai harmincöt–negyveneseké, a legutóbbi a huszonegy-két éveseké. Hasonlóan aktív „nemzedéki élet" zajlik térségünk többi országában is: elég csak a bolgár *Ah, Marijára* vagy az újvidéki *Symposion*ra gondolni (ez utóbbi története során egymagában átment az összes létező nemzedéki stáción), de ebbe a „nemzedéki családba" tartozik még a macedón *Margina*, a bosnyák *Album*, a Splitben kiadott horvát *Torpedo*, a belgrádi *Reč* és az újvidéki *Transkatalog*, a Lvovban szerkesztett ukrán *Post*, a Pristinában és Tiranában megjelenő albán *MM*. Ezek a lapok már tipográfiájukkal is jelzik, hogy meg akarják törni a – szerintük – érvényben lévő kánont, az ezekben publikáló fiatalok, ha rendszerint nem is túl sikeresen, de látványosan szembefordulnak a nagyrészt még erejük teljében alkotó „nagy elődökkel".

Hazai, Viewegh, Popov

A viszonylag sikeres kísérletek közé tartozik Hazai Attila *Budapesti skizo*, Michal Viewegh *Leánynevelés Csehországban* és Alek Popov *A függetlenség napja* című regénye (bár ez utóbbi terjedelme szerint inkább kisregény). Esztétikailag a három írás távolról sem egyenértékű – ebből a szempontból a *Budapesti skizo* alig értékelhető, viszont mint „antiszöveg" tipikus és megkerülhetetlen jelenség, a *Leánynevelés* ezzel szemben kellemes olvasmány, míg *A függetlenség napja* minden bizonnyal remekmű –, igaz, ezúttal nem is ez a fő szempont, mint inkább a szerzői „attitűd", a nemzedéki szembenállás gesztusa, illetve az, ahogyan ez manifesztálódik az egyes művekben. Hazai látványosan mond búcsút az Esterházy–Garaczy–Németh Gábor által művelt „mondatról szóló" irodalomnak: a szöveg fésületlen, a szerző szándékosan erőlteti a beszélt nyelv hanyagságát (amitől az írás szükségszerűen modorossá válik), a szerektől felpörgött elbeszélő gyakran bocsátkozik dilettáns filozofálásba, s mindez egy (szükségszerűen bárgyú) szerelmi történet keretein belül zajlik, rengeteg „vendégszöveget" emel be, jelölten citálja a mestereket (ha kell, ha nem) s közben azzal tartja állandó rettegésben az olvasót, hogy érezteti: volna még idéznivalója. A kötetet a „vállalható" zenészek, filozófusok, írók, természettudósok stb. fejfájával illusztrálja, akik ugyanolyan márkanevekké válnak, mint a Drums, a Pall Mall, a Magyar Narancs, a Duna TV stb. és melléjük kerülnek a kortársak is: Déri Miki, Vázsonyi János stb. Vannak tehát halott klasszikusok és élő bálványok (barátok), a kettő közötti világot kiiktatja, ami természetes is, hiszen ezzel szemben határozza meg a nemzedéket:

nem kellenek a mondataitok, nem kell a politizálásotok és a „tárcairodalmatok", követeljük vissza a történetet (ezt, sajnos, a regény utolsó harmadát kitevő „betétregénnyel" is nyomatékosítani próbálja), az időt, a korszakot úgy akarjuk megélni – ha kell, a szerek hatására – ahogy mi látjuk jónak. Mindez persze így nem hangzik el, de tudhatja mindenki, aki olvassa, hiszen egy bizonyos nemzedékről és egy bizonyos nemzedéknek szól a regény, egy generációnak, mely ha nem is feltétlenül az alternativitásból és a szubkultúrából nőtt ki, de legalább tisztában van ezeknek az értékrendjével és jelrendszerével.

Ferit, a regény főhősét, Hazai nyilván egyfajta emblematikus figurának szánja, egy jól képzett, tehetségesnek indult, de megrekedt, világot látott, iszonyatos iramban szeretkező, dílerekkel társalkodó generáció „mintapéldányának". Az elbeszélő helyzete bizonyos szempontból kísértetiesen emlékeztet a „lost generation" elnevezést bevezető Gertrude Stein pozíciójára az Alie B. Toklas önéletrajzában. A szerző egy fiktív önéletrajzba „írja bele" önmagát (ráadásul ezt Gertrude Stein is kvázi-társalkodónője „rontott" nyelvezetével fejezi ki), s ezen keresztül írja le a korabeli „alternatívokat", mint ahogy Hazai is Ferin, saját zenész alteregóján keresztül mutatja be a '90-es évek (művész)nemzedékét.

A *Leánynevelés Csehországban* elbeszélője azzal a feltett szándékkal indul neki a regényírásnak, hogy végre megalkotja a posztmodern regényt, ami, persze, végül nem sikerül. Az ágrólszakadt fiatal tanár – milliomosgyerek növendék viszonyból kibontakozó történet már az első pillanattól kezdve az „átmenet regénye" próbál lenni, s mindvégig a csehországi „újkapitalizmus" szülötte és az előző rezsim nyomait magán viselő elbeszélő kommunikációs zavarait aknázza ki. Vieweghnél kimarad a nyelvi szint, hiszen a cseh irodalomban a posztmodern nem hozott olyan nyelvi újítást, melyet látványosan fel lehetne számolni, viszont Hazaihoz hasonlóan beemeli a szövegbe az újonnan megjelent kultuszhősöket, szociális típusokat, vallásokat és hiedelmeket, illetve az alternatív világ szimbolikáját, s eközben persze a múlt és félmúlt klasszikusait is bőségesen idézi.

Viewegh mindvégig kínosan ragaszkodik a valósághoz, a történet teljesen lineárisan halad előre a konfliktus-szerelem-elhidegülés-szakítás-tragikus befejezés vonalon, a közte lévő epizódok nem erősítik, igaz, nem is gyengítik a történet kibontakozását, azaz mindvégig „az élet, amint regényt ír" elv uralkodik, s a szerző egyetlen olyan poént sem hagy ki, amit a megváltozott hétköznapi élet felkínál. A lényeg azonban itt is a „lost generation" bemutatása, mely jól képzett, tehetséges, világot járt... Hazai Attila már említett betétregényének hőse, Gábor, az új idők „pénzhajhásza", ahogy maga a narrátor jellemzi, az átmenet embere, a didaktikus sztori végén alaposan pórul jár, tönkremegy, s ez tág teret nyit a szerző-elbeszélő önironikus-autoreferenciális élcelődésére. Viewegh azonban a végén nem állja meg, hogy ne szánja tényleges halálra főhősnőjét, Královát, a generáció paradigmatikus figuráját, aki éppen azért veszti életét egy öngyilkossággal felérő autóbalesetben, mert minden lehetőséget, amit a szabadság nyújtott, egyszerre akart kipróbálni, s mert benne (nemzedékében) nem fejlődött ki az az irónia és

szkepszis, mely a diktatúrában nevelkedett személyiséget immunissá tette az őrültséggel és az ostobasággal szemben.

S ez a végkifejlet már egészen más attitűdöt sejtet, mint a rezsimet következetesen „dekonstruálni", demitologizálni próbáló Kunderáé és korosztály-társaié: Viewegh-től semmi sem áll távolabb, mint a kommunizmus utáni nosztalgia – ezt előző regénye, a *Varázsos évek pórázon* ismeretében senki sem állíthatja –, az azonban vitathatatlan, hogy az irodalom a szerző számára már nem a küzdelem eszköze, a diktatúra történelmi korszakként sejlik fel a háttérben, melynek ugyanúgy vannak konzekvenciái, mint a többi kornak, de ennél semmivel sem jelent többet.

A függetlenség napja elbeszélője gyermekkora történetét meséli el. Az alaphelyzet egy vizsgálóbizottságot sejtet, mely előtt a narrátor elmondja emlékeit a „nagy éhínségről". Ilyen esemény a valóságban nyilván nem volt, azonban a szituáció tökéletesen szimulálja a diktatúra korának ad abszurdum vitt leírásait. A főhős-elbeszélő részletesen elmondja családja történetét, mely a nélkülözés időszakában felzabálja a kamrában fellelhető tartalékokat, majd miután elfogytak a környékről a madarak és a kóbor állatok, úgy dönt, hogy feláldozza a nagypapát. Az öreg viszont mindent elkövet, hogy inkább az elbeszélőt – az akkori kisgyereket – egyék meg, majd miután a szülők megakadályozzák abban, hogy felaprítsa a gyereket, s hozzákészülnek a nagypapa levágásához, a vénember dulakodás közben kiesik az ablakon, és nyomtalanul eltűnik. Sosem derül ki, mások vitték-e haza és dolgozták fel rágós húsát, vagy saját lábán menekült el, mert itt véget ér a „realista" leírás és a történet lázálomba fordul: a szülők elmennek új táplálék után nézni, a gyerek meg az éhhalál küszöbén látomásában újra találkozik a nagypapával. A szülők végül égi mannára lelnek a város szélén, mellyel kihúzzák a nehéz idők végéig.

Blődli, geg, travesztia – gondolja elsőre az olvasó, holott sokkal többről van szó. A szövegben semmiféle filozofálás nincs, csak az abszurdra jellemző pontos és hiteles leírások, időnként egy-egy áldokumentumszerű újság- vagy híradásidézet. Nyomokban sem található meg a posztmodern előd, Viktor Paszkov által bevezetett „zenei szerkesztésű töredezettség", azaz Popov felhagy a kísérletezéssel, olyan fiktív történetet konstruál teljesen hagyományos eszközökkel, mely éppen azt mutatja be, mennyire érdektelenné vált az ideológia dekonstruálására szánt próza és mennyivel izgalmasabb ennek a múltnak az újbóli megkonstruálása. A szerző nem a diktatúra tér-idő viszonyainak metaforáját írja meg (mint teszi ezt például Bodor Ádám a *Szinisztra körzet*ben), és nem a családi, baráti és érzelmi emlékek révén igyekszik felderíteni a diktatúra működésének legbelső mechanizmusait (mint Nádas Péter az *Emlékiratok könyvé*ben), és még Hazaival, illetve Viewegh-gel is ellentétben nem a szövegben mondatja el a szereplőivel, a narrátorával, a szüzsé logikájával stb., hogy radikális és nemzedékváltásból adódó szemléletváltás következett be. Popov a történettel magával érzékelteti, hogy ezt az időszakot már olyan mértékben elmúltnak tekinti, hogy akár újra meg

lehet írni, ki lehet találni, s ezáltal birtokba lehet venni, vagyis az elmúlt dolgok nem problematizálhatók (dekonstruálhatók) tovább, vagy pedig ha mégis, akkor csak úgy, ha a történelmet egy egészen másfajta történetté írja át.

Alig néhány évvel a „nagy narratíva" halála után meghalt a téma, a kommunizmus témája is, s helyébe lépett a történet, mely többé nem interpretálja, hanem újraalkotja a múltat.

A LENGÉS IRÁNYA

Barth félig idézett mondatának második részében meg is nevezi, merre lendült az a bizonyos inga: „a korai Hemingwayt idéző minimalista neorelizmus felé" (BARTH, 1993. 44.). Némileg még bosszantó is, hogy egy hét évvel ezelőtt felolvasott szövegben találtam közös kategóriát azokra a fiatalokra, akiket manapság szívesen olvasok és akikről '91-ben még senki sem tudta, hogy író lesz-e belőlük. Olyan szerzőkről van szó, mint az idézett Michal Viewegh és Alek Popov, egy másik cseh, Jáchim Topol, Darvasi László és Ficsku Pál, az ukrán Jurij Andrjukovics és a szerb Vladimir Arsenievič, akik már túl vannak azon, hogy ígéretes tehetségként kezeljük őket, bizonyítottak, és főleg az olvasók előtt, hiszen könyveik nagy példányszámban fogynak el. Pedig nem az történt, hogy ők álnokul alkalmazkodnak a közönség elvárásaihoz, egyszerűen egy másik kor gyermekei. Ronald Sukenick, a posztmodern guru azt vallja: „A valóság nem létezik, az idő nem létezik, a regényhős nem létezik. Isten volt a mindenható szerző, de ő meghalt; most senki sem ismeri a történetet..." (Sukenick, 1969. 5.) Nem hiszem, hogy ma, a mi világunkban valaki józan fejjel így gondolkodna, illetve nem látom azt az olvasót, aki bőszen bólogat arra, hogy az egyedüli valóság a nyelvi valóság, rajong az inter- és metatextualitásért, könyörög a cinikus értékrelativizmusért és érzelemmentességért.

Lehet azon vitatkozni, valódi művészi értéket hoztak-e eddig létre ezek a szerzők, vagy írásaiknak csak történeti jelentőségük van. Annyi biztos, hogy igyekeznek megtisztítani az irodalmat az „irodalmiságtól", közelíteni a nyelvet a hétköznapihoz, emberekről írni történeteket, visszacsempészni a szövegekbe az érzéseket, a szeretetet, a személyes viszonyt a leírt tárgyhoz. És az is előfordul, hogy némelyiküket a posztmodernen iskolázott befogadói ösztönünk néha didaktikusnak és érzelmesnek találja, zavaró, hogy a próza újra „kódolatlan" és „katarzisvadász", de ez talán mind az inga túllendülésének a következménye. A posztmodern irodalom megtette a magáét, létrehozta a maga remekeit, mint minden más irányzat, de nem válhatott magává *az Irodalom*má, nem teremthetett örökérvényű kánont, hiszen ez éppen a természete ellen való lett volna, ami utána következik, az nyilvánvalóan visszatérés valamihez, ami mindvégig jelen volt, és mifelénk például Bohumil Hrabal és Kertész Imre művelt, az olyan irodalomhoz, amelyet nehéz irányzatba sorolni, viszont mindenki megtalálhatja magának benne azt a szintet, amit élvezettel olvas.

IRODALOM

BARTH, J.: *The novel in the next century.* = *The End of Postmodernism: New Directions.* Szerk. *H. Ziegler.* Stuttgart, 1993. – A továbbiakban röviden: Stuttgart Seminar

BRADBURY, M.: *Postmodernism, the novel, and the TV medium.* = Stuttgart Seminar

FARKAS ZSOLT: *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban.* = *Magyar Lettre Internationale* 1998. Tél

FEDERMAN, R.: *Before postmodernism and after.* = Stuttgart Seminar

GOJKOVIĆ, DRINKA: *Trauma bez katarze.* = *Srpska strana Rata.* Szerk. *Nebojsa Popov.* Beograd, 1996.

HASSAN, I.: *Pragmatism, postmodernism, and beyond: toward an open world.* = Stuttgart Seminar

SUKENICK, RONALD: *The Death of the Novel and Other Stories.* NY, 1969.

BIBLIOGRÁFIA

Rövid kánon-bibliográfia

ABBOTT, CRAIG S.: Modern American poetry: anthologies, classrooms, and canons. = College Literature 1990. 17. 209–221.

ADAMS, HAZARD: Canons: literary criteria/power criteria. = Critical Inquiry 1988. 14. 748–764.

The canon in the classroom: the pedagogical implications of canon revision in American literature. Eds. *Alberti, John.* New York, Garland Pub. 1995. xxx, 341.

ALLEN, JAMES SLOAN: The existential reader: or Reading, rumination, and the classics. = Sewanee Review 1991. 99. 86–100.

ALTER, ROBERT: The pleasures of reading: in an ideological age. New York, Simon and Schuster 1989. 250.

ALTIERI, CHARLES: Canons and consequences: reflections on the ethical force of imaginative ideals. Evanston, Ill., Northwestern University Press 1990. x, 370.

ALTIERI, CHARLES: An idea and ideal of a literary canon. = Critical Inquiry 1983. 10. 37. 60.

Anon. Editorial round table. College Literature 1992. 19. 104–113.

Anon. Symposium: Philosophy in a different voice. = Journal of Philosophy 1991. 88. 557–569.

Anon. The remaking of the canon (with discussion). = Partisan Review 1991. 58. 350–387.

Kanon und Zensur. Archaelogie der literarischen Kommunikation. Eds. *Assmann, Aleida–Assmann, Jan.* 2. München, Fink 1987.

BAKER, HOUSTON A.: Required questions and Cheney's book of hours: a note on What should be required? = College Literature 1990. 17. 129–133.

BALAKIAN, ANNA: The specificity of the literary text. A discussion. = Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Literature Compare 1986. 13. (2)

BEACH, CHRISTOPHER: Ezra Pound and Harold Bloom: influences, canons, traditions, and the making of modern poetry. = ELH 1989. 56. 463–483.

BENEDICT, BARBARA M.: Making the modern reader: cultural mediation in early modern literary anthologies. Princeton – N.J., Princeton University Press 1996. 252.

BERCOVITCH, SACVAN: America as canon and context: literary history in a time of dissensus. = American Literature 1986. 58. 99–108.

Poétika-onderzoek in de praktijk. Eds. *Berndsen, F.A.H.–H. van Dijk–G.J. de Vries.* Groningen, Passage 1993. 153.

BERTHOLD, MICHAEL C.: Jeopardy!, cultural literacy, and the discourse of trivia. = Journal of American Culture 1990. 13. 11–17.

BÉRUBÉ, MICHAEL, 1961. Marginal forces/cultural centers: Tolson, Pynchon, and the politics of the canon. Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1992. x, 352.

BIRKERTS, SVEN: Literature: the evolving canon. Boston, Allyn and Bacon 1996. XXX, 1698. (2nd ed.)

BISHOP, RAND: African literature, African critics: the forming of critical standards, 1947–1966. New York, Greenwood Press 1988. xii, 213.

BUCK, GÜNTER: Literarischer Kanon und Geschichtichkeit. Zur Logik des literarischen Paradigmenwandels = DVLG 1983. 57. 351–365.

BUELL, LAWRENCE: The Thoreauvian pilgrimage: the structure of an American cult. = American Literature 1989. 61. 175–199.

CANNON, KATIE G.: Katie's cannon: womanism and the soul of the Black community. New York, Continuum 1995. 191.

CAREY, JOHN: The intellectuals and the masses: pride and prejudice among the literary intelligentsia, 1880–1939. London, Faber and Faber 1992. 246.

Hermeneutics, authority and cannon. Eds. *Carson, D. A.–Woodberg, John D.* Leicester, Inter-Versity P. 1986.

CASTILLO, SUSAN P.: Notes from the periphery: marginality in North American literature and culture. New York, P. Lang 1995. xiii, 195.

CHANDLER, JAMES: The Pope controversy: romantic poetics and the English canon. = Critical Inquiry 1984. 10. 481–509.

CLARK, KATERINA: The mutability of the canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's I dolshe veka dlitsia den. = Slavic Review 1984. 43. 573–587.

CLARK, MICHAEL: Adorno, Derrida, and the Odyssey: a critique of center and periphery. = Boundary 2 1989. 16. 109–218.

CLAUSEN, CHRISTOPHER: Canon, therme, and code. = Southwest Review 1990. 75. 264–279.

COLACURCIO, MICHAEL J.: The American-Renaissance renaissance (review article) = New England Quarterly 1991. 64. 445–493.

COOK, ALBERT: The canon of poetry and the wisdom of poetry. = JAAC 1991. 49. 317–329.

CORSE, SARAH M.: Nationalism and literature: the politics of culture in Canada and the United States. Cambridge [England] – New York, Cambridge University Press 1997. xii, 213.

COURT, FRANKLIN E.: Institutionalizing English literature: the culture and politics of literary study, 1750–1900. Stanford, Calif., Stanford University Press 1992. viii, 211.

CRAWFORD, ROBERT: Devolving English literature. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1992. viii, 320.

DANAHY, MICHAEL: Marceline Desbordes-Valmore and the engendered canon. = Yale French Studies 1988. 75. 129–147.

DEJEAN, JOAN: Classical reeducation: decanonizing the feminine. = Yale French Studies 1988. 75. 26–39.

DELBANCO, ANDREW: Required reading: why our American classics matter now. New York, Farrar, Straus and Giroux 1997. xi, 225.

DOLLE, RAYMOND F.: The new Canaan, the old canon, and the New World in American literature anthologies. = College Literature 1990. 17. 196–208.

DONOGHUE, FRANK: The fame machine: book reviewing and eighteenth-century literary careers. Stanford, Calif., Stanford University Press 1996. viii, 213.

DUNNE, ROBERT: Avoiding labels: recasting a canon via myth criticism. = College Literature 1992. 19. 136–141.

ERICKSON, PETER: The two Renaissances and Shakespeare's canonical position. = The Kenyon Review 1992. 14. 56–70.

EZELL, MARGARET J. M.: The myth of Judith Shakespeare: creating the canon of women's literature. = NLH 1990. 21. 579–592.

FAGET, M. G.: La farce littéraire. Genéve – Miami, Société des éditions régionales 1991. 207.

FELPERIN, HOWARD: The uses of the canon: Elizabethan literature and contemporary theory. Oxford [England], Clarendon; New York, Oxford University Press 1990. xiii, 192.

FINLAY, LINDA SHAW–SMITH, NATHANIEL B.: Literacy and literature: making or consuming culture? = College Literature 1991. 18. 53–68.

FITE, DAVID: Kenner/Bloom: canonmaking and the resources of rhetoric. = Boundary 2 1988. 15/16. 117–145.

FLANNERY, KATHRYN T.: The emperor's new clothes: literature, literacy, and the ideology of style. Pittsburg, University of Pittsburgh Press 1995. x, 240.

FLEISSNER, ROBERT F.: The title The life of our Lord: does it fit the Dickens canon? = American Notes & Queries 1983. 22. 39–40.

FOLEY, BARBARA: Subversion and oppositionality in the academy. = College Literature 1990. 17. 64–79.

FOWLER, ALASTAIR: Genre and the literary canon. = NLH 1979. 11. 97–119.

FRAPPIER-MAZUR, LUCIENNE: Marginal canons: rewriting the erotic. = Yale French Studies 1988. 75. 112–128.

FRIEDMAN, ELLEN G.: Utterly other discourse: the anticanon of experimental women writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose. = Modern Fiction Studies 1988. 34. 353–370.

FRUMAN, NORMAN: Loose canons. = Times Literary Supplement 1989. 4521. 1300.

FURBANK, P. N.–OWENS, W. R.: The Defoe canon again. = Papers of the Bibliographical Society of America 1988. 82. 95–98.

GARDINER, JUDITH KEGAN: The first English novel: Aphra Behn's love letters, the canon, and women's tastes. = Tulsa Studies in Women's Literature 1989. 8. 201–222.

GATES, HENRY LOUIS: The master's pieces: on canon formation and the African–American tradition. = South Atlantic Quarterly 1990. 89. 89–111.

GILBERT, SANDRA M.–SUSAN GUBAR: Masterpiece theatre: an academic melodrama. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press 1995. xxiv. 203.

GILLILAND, GAIL: Being a minor writer. Iowa City, University of Iowa Press 1994. xviii, 262.

GLOWINSKI, MICHAL: Kanony poetyckosci i style historyczne. = ZIÓLKIEWSKI, STEFAN–HOPFINGER, MARYLA: O wspólczensnej kulturze literackiej. Tom 1. Wroclaw–Warszawa–Kraków–Gdansk, Ossolineum 1973. 205–213.

GOLD, HAZEL: Back to the future: criticism, the canon, and the nineteenth-century Spanish novel. = Hispanic Review 1990. 58. 179–204.

GOODMAN, MARTIN: Sacred Scripture and 'defiling the hands. = Journal of Theological Studies 1990. 41. 99–107.

GORAK, JAN: The making of the modern canon: genesis and crisis of a literary idea. London, Atlantic Heights; NJ, Athlone 1991. x, 309.

GRAY, DONALD: The literary canon and the scholarly journal: a response. = College Literature 1992. 19. 107–109.

Redrawing the boundaries: the transformation of English and American literary studies. Eds. *Greenblatt, Stephen–Giles Gunn.* New York, Modern Language Association of America 1992. vii, 595.

GUGELBERGER, GEORG M.: Decolonizing the canon: considerations of Third World literature. = New Literary History 1991. 22. 505–524.

GUILLORY, JOHN: Canonical and non-canonical: a critique of the current dabate. = ELH 1987. 54. 483–527.

GUILLORY, JOHN: Cultural capital: the problem of literary canon formation. Chicago, University of Chicago Press 1993. xv, 392.

GULLASON, THOMAS A.: What makes a „great" short story great? = Studies on Short Fiction 1989. 26. 267–277.

GUMBRECHT, HANS ULRICH–NORTON, ROGER C. (tr): Phoenix from the ashes or: From canon to classic. = NLH 1988. 20. 141–163.

HALL, PAMELA: Feminism and the canon. = The Journal of Philosophy 1991. 88. 658–659.

HALLO, WILLIAM W.: Assyriology and the canon. = American Scholar 1990. 59. 105–108.

HARRIS, WENDELL V.: Canonicity. = PMLA 1991. 106. 110–121.

Unmanning modernism: gendered rereadings. Eds. *Harrison, Elizabeth Jane–Shirley Peterson.* Knoxville, University of Tennessee Press 1997. xv, 196.

HEILBRUN, CAROLYN G.: The politics of mind: women, tradition, and the university. = Papers on Language & Literature 1988. 24. 231–224.

HEINZELMAN, SUSAN SAGE: Hard cases, easy cases and weird cases: canon formation in law and literature. = Mosaic (Winnipeg, Man.) 1988. 21. 59–72.

HELLER, LEE E.–MORGAN, MARY ALICE: Cultural criticism in the classroom: authority and transcendent truth after poststructuralism. = College Literature 1990. 17. 121–128.

The search for a new alphabet: literary studies in a changing world: in honor of Douwe Fokkema. Eds. *Hendrix, Harald,* et al. Amsterdam – Philadelphia, J. Benjamins 1996. xii, 326.

Rules and conventions: literature, philosophy, social theory. Ed. *Hjort, Mette.* Baltimore, Johns Hopkins University Press 1992. xxiii, 356.

The future of southern letters. Eds. *Humphries, Jefferson – John Lowe.* New York, Oxford University Press 1996. x, 198.

IFRI, PASCAL A.: Anatomy of an exclusion: Les deux etendards by Lucien Rebatet. = Symposium (Washington, D. C.) 1991. 45. 343–354.

JARDINE, ALICE A.–MENKE, ANNE M.: Exploding the issue: „French" „women" „writers" and „the canon"? (interviews) = Yale French Studies 1988. 75. 229–258.

JARDINE, ALICE A.–MENKE, ANNE M.: Shifting scenes: interviews on women, writing, and politics in post-68 France. New York, Columbia UP 1991.

JAY, GREGORY S.: American literature & the culture wars. Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1997. xii, 238.

JONES, ANN R.–VICKERS, NANCY J.: Canon, rule and the Restoration renaissance. = Yale French Studies 1988. 75. 9–25.

JONES, STEVEN JEFFREY: Dispersing Circles: Textualism, the Practices of Criticism, and the Horizons Left Behind. = Works and Days: Essays in the Socio-Historical Dimensions of Literature and the Arts 1984. 2 (1(3)). 65–92.

JOYCE, JOYCE A.: The Black canon: reconstructing Black American literary criticism (with discussion). = NLH 1987. 18. 335–384.

JUDY, RONALD A. T.: (Dis)forming the American canon: African-Arabic slave narratives and the vernacular. Minneapolis, University of Minnesota Press 1993. xxiii, 343.

JUSDANIS, GREGORY: Belated modernity and aesthetic culture: inventing national literature. Minneapolis, University of Minnesota Press 1991. xviii, 207.

KACHRU, BRAJ B.: Toward expanding the English Canon: Raja Rao's 1938 credo for creativity. = World Literature Today 1988. 62. 582–586.

KAFKA, PHILLIPA: Another round of canon fire: feminist and multi-ethnic theory in the American literature survey. = MELUS 1989/1990. 16. 31–49.

KAPLAN, CAREY–ELLEN CRONAN ROSE: The canon and the common reader. Knoxville, University of Tennessee Press 1990. xix, 206.

KEEFER, MICHAEL H.: History and the canon: the case of Doctor Faustus. = University of Toronto Quarterly 1987. 56. 498–522.

KENNEDY, GEORGE A.: Classics and canons. = South Atlantic Quarterly 1990. 89. 217–225.

KENNER, HUGH: The making of the modernist canon. = Chicago Review 1984. 34. 49–61.

KERMODE, FRANK: Forms of attention. Chicago – London, U of Chicago P. 1985.

KERMODE, FRANK: The classic. Literary images of permanence and change. Cambridge, Mass. – London, Harvard U P 1983. 1975.

KIJINSKI, JOHN L.: John Morley's English men of letters series and the politics of reading. = Victorian Studies 1991. 34. 205–225.

KOURANY, JANET A.: Philosophy in a different voice. = The Journal of Philosophy 1991. 88. 557–567.

KRAEMER, DAVID: The formation of rabbinic canon: authority and boundaries. = Journal of Biblical Literature 1991. 110. 613–630.

KRUPAT, ARNOLD: Native American literature and the canon. = Critical Inquiry 1983. 10. 145–171.

KRUPAT, ARNOLD: The voice in the margin: Native American literature and the canon. Berkeley, University of California Press 1989. 259.

LAIRD, HOLLY: Reading the scholarly journal as a can/non. = College Literature 1992. 19. 110–113.

LAMBROPOULOS, VASSILIS: The rise of Eurocentrism: anatomy of interpretation. Princeton, N. J., Princeton University Press 1993. xiii, 471.

LAUTER, PAUL: Canons and contexts. New York, Oxford University Press 1991. xvi, 296.

LAZER, HANK: Poetry reading and the contemporary canon. = American Poetry 1990. 7. 64–72.

LECKER, ROBERT: Making it real: the canonization of English–Canadian literature. Concord, Ont.: Anansi 1995. xi, 276.

Canadian canons: essays in literary value. Ed. *Lecker, Robert.* Toronto; Buffalo, University of Toronto Press 1991. 251.

LECKER, ROBERT: The canonization of Canadian literature: an inquiry into value (with discussion). = Critical Inquiry 1990. 16. 656–689.

LENTRICCHIA, FRANK: The resentments of Robert Frost. = American Literature 1990. 62. 175–200.

America's modernisms: revaluing the canon: essays in honor of Joseph N. Riddel. Eds. *Lindberg, Kathryne V.–Joseph G. Kronick.* Baton Rouge, Louisiana State University Press 1996. ix, 240.

LOESBERG, JONATHAN: Deconstruction, Feminist Criticism and canon deformation. = Paragraph–A Journal of Modern Critical Theory 1991. 14 (3). 240–256.

LOOTENS, TRICIA A.: Lost saints: silence, gender, and Victorian literary canonization. Charlottesville, VA, University Press of Virginia 1996. xi, 243.

LOVING, JEROME: Lost in the customhouse: authorship in the American renaissance. Iowa City, University of Iowa Press 1993. xx, 248.

LOWE-EVANS, MARY: Sex and confession in the Joyce canon: some historical parallels. = Journal of Modern Literature 1990. 16. 563–576.
MAGUIRE, JAMES H.: The canon and the „diminished thing" (review article). = American Literature 1988. 60. 643–652.
MANDRELL, JAMES: Nostalgia and the popularity of Don Juan Tenorio: reading Zorrilla through Clarin. = Hispanic Review 1991. 59. 37–55.
MAROTTI, ARTHUR F.: John Donne, author. = Journal of Medieval & Renaissance Studies 1989. 19. 69–82.
MATHEWSON, STEPHEN: Cutting in, cutting out: Herman Melville, Moby-Dick, and anthologies of American literature. = Essays in Literature 1991. 18. 243–253.
MAZUREK, RAYMOND: Courses and canons: the post-1945 U.S. novel. = Critique (Atlanta, Ga.) 1990. 31. 143–156.
MCGEE, PATRICK: Telling the other: the question of value in modern and post-colonial writing. Ithaca, Cornell University Press 1992. x, 218.
MCGUIRE, JERRY: Entitlement and empowerment: claims on canonicity. = College Literature 1990. 17. 134–151.
MCHANEY–PEARL AMELIA: Canonizations (review article). = Mississippi Quarterly 1991. 44. 481–490.
MCLAUGHLIN, THOMAS: Street smarts and critical theory: listening to the vernacular. Madison, University of Wisconsin Press 1996. viii, 182.
MCNEW, JANET: Whose politics? media distortions of academic controversies. = The Virginia Quarterly Review 1992. 68. 1–23.
MELLARD, JAMES M.: Lists, stories, and Granny's quilt: writing – and rewriting – Southern cultural and literary history. = Mississippi Quarterly 1991. 44. 463–480.
MERRILL, ROBERT: Demoting Hemingway: feminist criticism and the canon. = American Literature 1988. 60. 255–268.
MIDDLEMAN, LOUIS I.: Another canon in Donne's Canonization. = English Language Notes 1985. 22. 37–39.
MILLER, NANCY K.: Men's reding, women's writing: gender and the rise of the novel. = Yale French Studies 1988. 75. 40–55.
MORRISON, TONI: Unspeakable things unspoken: the Afro-American presence in American literature (with discussion). = Michigan Quarterly Review 1989. 28. 1–49.
MULLEN, EDWARD: The emergence of Afro-Hispanic poetry: some notes on canon formation. = Hispanic Review 1988. 56. 435–453.
MURPHY, PAUL THOMAS: Toward a working-class canon: literary criticism in British working-class periodicals, 1816–1858. Columbus, Ohio State University Press 1994. x, 211.
MURRAY, HEATHER: From canon to curriculum. = University of Toronto Quarterly 1990/1991. 60. 229–243.

MYERS, D. G.: The bogey of the canon. = Sewanee Review 1989. 97. 611–621.
NAVARRETE, IGNACIO: Decentering Garcilaso: Herrera's attack on the canon. = PMLA 1991. 106. 21–33.
The Hospitable canon: essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures. Eds. *Nemoianu, Virgil–Robert Royal.* Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co. 1991. ix, 269.
NEUSNER, JACOB: Canon and connection: intertextuality in Judaism. Lanham, MD, U P of America 1987.
NICHOLS, GERALDINE C.: Aqui, el que no corre, ni vuela ni entra en el canon. = Mester 1991. 20. (2) 1–8.
NOYES, JOHN: Deleuze liest Leopold Sacher-Masoch: Zur Ambivalenz des literarischen Kanons. = Acta Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Sudlichen Afrika Supp. 1. 1990. 69–80.
O'BRIEN, SHARON: Becoming noncanonical: the case against Willa Cather. = American Quarterly 1988. 40. 110–126.
O'NEIL, JOHN: Is There a Class in This Text? = Strumenti Critici 1990. 5 (2(63)). 221–233.
OHMANN, RICHARD: The shaping of a canon: U. S. fiction, 1960–1975. = Critical Inquiry 1983. 10. 199–223.
PALMER, JERRY: Potboilers: methods, concepts, and case studies in popular fiction. London – New York, Routledge 1991. 219.
PARKER, HERSHEL: Billy Budd, foretopman and the dynamics of canonization. = College Literature 1990. 17. 21–32.
PARKER, HERSHEL: The price of diversity: an ambivalent minority report on the American literary canon. = College Literature 1991. 18. 15–29.
PATTERSON, ANNABEL M.: Reading between the lines. Madison, Wis., University of Wisconsin Press 1993. x, 339.
PATTERSON, ANNABEL: Couples, canons, and the uncouth: Spenser-and-Milton in educational theory. = Critical Inquiry 1990. 16. 773–793.
PAYNE, MICHAEL: Canon: New Testament to Derrida. = College Literature 1991. 18. 5–21.
PEASE, DONALD E.: Leslie Fiedler, the Rosenberg trial, and the formulation of an American canon. = Boundary 2 1990. 17. 155–198.
PEASE, DONALD E.: New Americanists: revisionis interventions into the canon. = Boundary 2 1990. 17. 1–37.
Revisionary interventions into the Americanist canon. Ed. *Pease, Donald E.* Durham, N. C., Duke University Press 1994. viii, 342.
PETERMAN, JAMES F.–RICHARDSON, D. E.: A rally for the academic left. = Sewanee Review 1989. 97. 622–627.
PIERCE-BAKER, CHARLOTTE: A quilting of voices: diversifying the curriculum/canon in the traditional humanities. = College Literature 1990. 17. 152–161.

PITTOCK, MURRAY: Poetry and Jacobite politics in eighteenth-century Britain and Ireland. Cambridge – New York, Cambridge Unviersity Press 1994. xiii, 254.

QUINEY, LAURA: Literary power and the criteria of truth. Foreword by *Harold Bloom*. Gainesville, University Press of Florida 1995. xx, 183.

American realism and the canon. Eds. *Quirk, Tom–Gary Scharnhorst*. Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses 1994. 227.

RAINEY, LAWRENCE S.: Canon, gender, and test: the case of H.D. = College Literature 1991. 18. 106–125.

RANDALL, NEIL: Determining Literariness in Interactive Fiction. = Computers and the Humanities 1988. 22. (3) 183–191.

RAUCH, IRMENGARD: Semiotics: (No) Canon, (No) Theses. = Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies/Revue de l'Association Internationale 1991. 86. (1–2) 85–92.

READINGS, BILL: Canon and on: from concept to figure. = Journal of the American Academy of Religion 1989. 57. 149–172.

Framing Elizabethan fictions: contemporary approaches to early modern narrative prose. Ed. *Reliahan, Constance C.* Kent, Ohio, Kent State University Press 1996. ix, 274.

REYNOLDS, DAVID S.: Revising the American Canon: The Question of Literariness. = Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 1986. 13. (2). 230–235.

Tradition in transition: women writers, marginal texts, and the eighteenth-century canon. Eds. *Ribeiro, Alvaro–James G. Basker*. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1996. xvii, 350.

ROBERT, LUCIE: L'institution du littéraire au Québec. Québec, Presses de l'Université Laval 1989. 272.

ROBINSON. LILLIAN S.: Canon fathers and myth universe. = NLH 1987. 19. 23–35.

ROBINSON, LILLIAN S.: In the canon's mouth: dispatches from the culture wars. Bloomington, Indiana University Press 1997. xiv, 191.

ROSE, JACQUELINE: States of fantasy. Oxford [England], Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1996. viii, 188.

ROSS, KATHLEEN: Alboroto y motin de Mexico: una noche triste criolla. = Hispanic Review 1988. 56. 181–190.

RYAN, RORY: Literary-intellectual behavior in South Africa. = Boundary 2 1988. 15/16. 283–304.

SAUERBERG, LARS OLE: Versions of the past–visons of the future: the canonical in the criticism of T.S. Eliot, F.R. Leavis, Northrop Frye, and Harold Bloom. New York, St. Martin's Press 1997. vii, 216.

SCHEICK, WILLIAM J.: The literary canon and the scholarly journal (with discussion). = College Literature 1992. 19. 104–109.

SCHOR, NAOMI: Idealism in the novel: recanonizing Sand. = Yale French Studies 1988. 75. 56–73.

SCHWARZ, DANIEL R.: Review-essay: canonicity, culture, and pluralism – a humanistic perspective on professing English. = Texas Studies in Literature and Language 1992. 34. 149–175.

SCOTT, PATRICK: From Bon Gualtier to Fly leaves: context and canon in Victorian parody. = Victorian Poetry 1988. 26. 249–266.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY: Pedagogy in the context of an antihomophobic project = South Atlantic Quarterly 1990. 89. 139–156.

SHEFFY, RAKEFET: The Concept of Canonicity in Polysystem Theory. = Poetics Today 1990. 11. (3) 511–522.

SHELLEY, ANDREW: Donald Davie and the canon. = Essays in Criticism 1992. 42. 1–23.

SHUMWAY, DAVID R.: Creating American civilization: a genealogy of American literature as an academic discipline. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. xiii, 407.

SIMONS, MARGARET A.: Sexism and the philosophical canon: on reading Beauvoir's The second sex. = Journal of the History of Ideas 1990. 51. 487–504.

SINFIELD, ALAN: Cultural politics, queer reading. London, Routledge 1994. xi, 104.

SLEMON, STEPHEN: Carnival and the canon. = Ariel (Calgary, Alta.) 1988. 19. 59–75.

SMITH, ALLAN LLOYD: Salvos against Hawthorne and the canon (review article). = Journal of American Studies 1989. 23. 95–99.

SMITH, BARBARA HERRNSTEIN: Presidential address 1988. Limelight: reflections on a public year. = PMLA 1989. 104. 285–293.

SMITH, SUSAN HARRIS: Generic hegemony: American drama and the canon (with discussion). = American Quarterly 1989. 41. 112–140.

SPANOS, WILLIAM V.: The errant art of Moby-Dick: the canon, the Cold War, and the struggle for American studies. Durham, N. C., Duke Univrsity Press 1995. xiv, 374.

SPENGEMANN, WILLIAM C.: A new world of words: redefining early American literature. New Haven, Yale University Press, 1994. xi, 254.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: The makingof Americans, the teaching of English, and the future of culture studies. = NLH 1990. 21. 781–798.

STANGE, G. ROBERT: 1887 and the making of the Victorian canon. = Victorian Poetry 1987. 25. 151–168.

STANLEY, ERIC GERLAD: Ifric on the canonicity of the book of Judith: hit stent on leden us on re bibliothecan. = Notes and Queries 1985. 32. 439.

STIMPSON, CATHARINE R.: Reading for love: canons, paracanons, and whistling Jo March. = NLH 1990. 21. 957–976.

STONE, ALBERT E.: Canon and method (review article). = American Studies 1988. 29. 91–93.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. = Literatura 1992. 19. 119–133.

TEACHOUT, TERRY: Why Johnny is ignorant (review article). = Commentary 1988. 85. 69–71.

TEICHGRAEBER, RICHARD F.: Sublime thoughts/penny wisdom: situating Emerson and Thoreau in the American market. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1995. xxiii, 283.

TERES, HARVEY: Repression, recovery, renewal: the politics of expanding the canon (review article). = Modern Philology 1991. 89. 63–75.

THIESSE, ANNE-MARIE–MATHIEU, HELENE–DOYLE-MCCOMBS, LAUREN: The decline of the classical age and the birth of the classics (the Agregation exam for teachers since 1890). = Yale French Studies 1988. 75. 208–228.

TITLESTED, P.J.H.: F. R. Leavis: Hegemony, Canon, Intelligence, Ideology. = Theoria: A Journal of Studies in the Arts, Humanities and Social Sciences 1991. 77. 59–71.

TRACY, ALICE LOUISE: George Henry Lewes and the canon of the Victorian novel (Dissertation abstract number: DA9133176; Degree granting institution: U of Maryland, College Park). = Dissertation Abstracts International 1991. 52. (6) 2155A.

Tradycja i nowocsesnosc. Ed. *Trzynadlowski, Jan.* Wroclaw–Warszawa–Kraków–Gdansk, Ossolineum 1971.

VROON, RONALD: Aleksei Kruchenykh's Razboinik Vanka-Kain and the literary politics of LEF. = Slavic Review 1991. 50. 359–370.

WALLACE, JO-ANN: Laura Riding and the politics of decanonization. = American Literature 1992. 64. 111–126.

WAXMAN, BARBARA FREY: Canonicity and Black American literature: a feminist view. = MELUS 1987. 14. 87–93.

WEIMANN, ROBERT: Shakespeare (de)canonized: conflicting uses of „authority" and „representation". = NLH 1988. 20. 65–81.

WIENOLD, GÖTZ: Kanon und Hiearchiebildung in Sprache und Literatur. Sprachentwicklungstyp, Diglossie und Polysystem. = Kanon und Zensur. Archaeologie der literarischen Kommunikation. Eds. *Assmann, Aleida–Assmann, Jan.* 2. München, Fink 1987. 300–308.

WINTEROWD, W. ROSS: The rhetoric of the „other" literature. Carbondale, Southern Illinois University Press 1990. xv, 159.

YELIN, LOUISE: Fifty years of reading a reception study of The man who loved children. = Contemporary Literature 1990. 31. 472–498.

YOX, NANCY W.: Canons: a dialogue with notes. = Commentary 1991. 92. 38–45.

YU, PAULINE: Poems in their place: collections and canons in early Chinese literature. = Harvard Journal of Asiatic Studies 1990. 50. 163–196.

ZETZEL, JAMES E. G.: Re-creating the canon: Augutan poetry and the Alexandrian past. = Critical Inquiry 1983. 10. 83–105.
ZHANG, LONGXI: The letter or the spirit: the Song of songs, allegoresis, and the Book of poetry. = Comparative Literature 1987. 39. 193–217.
ZINS, DANIEL L.: Exploding the canon: nuclear criticism in the English department. = Papers on Language & Literature 1990. 26. 13–40.

(Összeállította: Kálmán C. György)

KÖNYVEK

Julia Kristeva: Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris, Gallimard 1994. 455.

Aligha cáfolhatja bárki, hogy Proust ismert regényfolyama az európai irodalmi kánon egyik huszadik századi koordinációs pontjaként, megingathatatlan klasszikusként van jelen – immáron sok évtizede – a kortárs irodalomtudomány diskurzusaiban. A négy év alatt, mióta Kristeva megjelentette a prousti műről terjedelmes könyvét, csak Franciaországban közel egy tucat tanulmánygyűjtemény és monográfia látott napvilágot az *À la Recherche du temps perdu*ről s szerzőjéről, s ekkor még a folyóiratokban közzétett publikációkat nem is vettük figyelembe. Noha a regényről írott, meglehetősen ingadozó színvonalú elemző munkák kérdésirányaikat s módszertanukat illetően sokszor egyidejű egyidejűtlenségeknek mutatkoznak is, föltétlenül jelzik a kánonikus helyzetből adódó kihívásokat s nehézségeket. S mivel a regényre rárakódott értelmezéseket önmagát komolyan vevő interpretáció az elsődleges szöveghez való hozzáférhetőség feltételeitől nem választhatja el, a megbízható megszólalásnak különösen időigényes kutatói munka a feltétele. Ez általában azt is jelenti, hogy egyes irodalmárok munkásságuk jelentős hányadát (többször egész életművüket) erre a szerzőre áldozzák, s olyan kutató is akad, kit ez arra vezet, hogy a megértés teljességének eszménye nevében – mint azt Jean-Yves Tadier, a ma élő legismertebb Proust-filológus is tette – életük alkonyán rezignáltan kijelentsék: Proustról aligha lehet már újat mondani. Kristeva szempontokban gazdag könyve, mely kétségtelenül kiemelkedik a Proust-szakirodalom utóbbi tíz esztendejének produkciói közül, elvileg könnyedén alátámaszthatja Tadier apatikus észrevételét, korántsem úgy azonban, ahogy azt a mondat mögött álló elgondolás sejtetni engedné. A bolgár származású francia szerző ugyanis úgy aknázza ki a regény elemzett részelteiben rejlő poétikai potenciált, hogy – sokszor egymással merőben ellentétes – értelmezési szempontjait szorosan hozzákapcsolja a Proust-szakirodalom korábbi fölismeréseihez, s voltaképpen nem is a konkrét szövegelemzések eredményei, sokkal inkább a jól kipróbált módszerek összekapcsolásának miként je hathat újszerűen. A továbbiakban ezen szempontok mibenlétére és viszonyaira összpontosítva ismertetem a könyvet.

Kristeva a szociológia, a narratológia, a tropológia, a filozófia, a pszichoanalízis és a stilisztika egymástól természetesen nem mindig élesen elkülöníthető, egyúttal azonban néhányszor – mint látni fogjuk – egymás kioltására is alkalmas diskurzív perspektívája mentén építi fel értekezését. A könyv három nagyobb egységre tagolódik, melyek közül az első, mely a közel 400 lapnak több, mint a felét elfoglalja, a *Les caractères retrouvés (A megtalált karakterek)* címet viseli, és elsősorban szociológiai s pszichológiai szempontú vizsgálatok jegyében értelmezi a regényt, előbb 6 fontosabb szereplő (Swann, Bloch, Oriane hercegnő, Mme Verdurin, Albertine és Charlus báró) jellemtani sajátosságait társadalomtörténeti összefüggésbe illesztve, majd pedig a narrátori identitás megképződésének módját összefüggésbe hozva az elbeszélői és a szereplői perspektívák összekapcsolódásával. A Proust-szakirodalom széles körben ismert szólam, mely szerint a regényszereplők személyiségének változása nem folyamatként, de egymás után helyezett ellentétes állapotok sorában képződik meg, megerősítést nyer Kristeva érvelésében, s szoros viszonyba kerül azzal a belátással, mely szerint az elbeszélő egyfajta empátiaelv megvalósítója, kinek önazonosságát így az ellentétes perspektívák teszik viszonylagossá. „A szereplő egyedisége, mint például Albertine-é, számos vonásban morzsolódik föl. Jellemvonásai csak a szerelmes narrátor fölhevült diskurzusában kapcsolódnak össze." (169) Ebből a rövid idézetből ugyanakkor óhatatlanul az értekezés szempont-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

jainak némely hiányosságai is kiolvashatók. Kristeva mindenekelőtt a retrospektív homodiegetikus elbeszélés egyik alapvető sajátságáról látszik elfelejtkezni, nevezetesen a felidéző és a felidézett én közötti (időbeli) különbség diskurzív vonatkozásainak lehetséges poétikai következményeiről – az elbeszélés ideje és az Albertine iránti szerelem semmiképp sem egyidejű –, melyeknek tüzetes vizsgálata jó ideje – legalább Jauss 1955-ös könyve óta – elengedhetetlen szempontja a regény azon szakirodalmának, amely a narrátori identitás kérdéskörét is horizontjában tartja. Eme hiányosságban föltételezhetően az értekezés azon néma föltételezése is szerepet játszhatott, mely szerint az életmű egy egységes szerzői szubjektum produkciójának tekinthető, s a pszichológiai nézőpontú vizsgálatok módszertana arra utal, ez a szubjektum nem különül el funkcionálisan az empirikus szerző alakjától, elég csak arra utalni, ahogyan Kristeva a vázlatokat, a leveleket, a naplóbejegyzéseket egy genetikus szerzőkép megrajzolásához fölhasználja. Bahtyintól eltérően, kinek francia népszerűsítésében a szerzőnek jelentős szerepe volt, az elemző nem elsősorban elbeszélői s szereplői perspektíva találkozásának nyelvi összetettségével bíbelődik, hanem azt hangsúlyozva, hogy a hibridizáció alakzatai még az uralható fikciós aktusok körébe tartoznak, a szereplők mimetikus önállósulását, a „kimondhatatlan érzetek régióját" kapcsolja össze a narrátor időnek alávetett víziójával s a megtestesült idővel. A tapasztalati struktúrára összpontosító olvasás eképpen a reflektálatlan pszichologizálás csapdájában találja magát, melyből a következő fejezet csak úgy lehet képes kitörni, ha komolyan számol a diskurzív közvetítettségnek a történet hozzáférhetőségére gyakorolt hatásával.

Az *Amikor mondani annyi, mint észlelni (Quand dire c'est percevoir)* c. második egység az elbeszélt világ tapasztalatinak tekintett elemeitől fokozatosan közelít a nyelvi inszcenírozottság vizsgálatához s *Az imaginárius tapasztalat*, valamint *A metafora apológiája* címet viselő fejezetekben nyelviség és tapasztalat komplex viszonyának elemzéséhez mint egyfajta fordulóponthoz érkezik el. Az érzékek közvetlensége és az azokat „közvetítő" nyelv között feszültség áll fönn, amennyiben nemcsak a grammatika személytelenítő, formalizált kényszermechanizmusai, de a szavak eltávolító általánossága is aláássa a tapasztalat egyediségét. A megélt és annak nyelvi jelek által közvetített formája között Kristeva bizonyos lélektani diskurzusokra hivatkozva időbeli különbséget tételez, s amellett érvel, hogy a tudatnak a nyelv formalizmusaira redukálhatatlan összetevőit az érzékek nyelvtől független, de csak a nyelv révén megismerhető kontstituenseire vezessük vissza, felejtés és emlékezés ennélfogva elsősorban nem a nyelvi struktúrák analógiájára, hanem a tapasztalat nyelvtől független időbeliségének kényszere nyomán függ össze egymással, hiszen nemcsak szó és érzék, de emlék és érzék között is feszültség áll fenn. Ha Kristeva a szerzőt nyelvi funkciók és ezek eredőjének tekintett szubjektum végtelen körforgásaként is leírható olvasói összjátékában helyezné el, közel kerülne Paul de Man Proust-tanulmányának a szerzőséget érintő észrevételeihez, mint ahogy – noha a de Man-elemzést nem méltatja fölsorolásra érdemesnek a részletes bibliográfiában – nyelv és tapasztalat feszültségének tudatosításában többször megidézi a neves dekonstruktőr kedvelt szempontjait. Ehelyett a francia szerzőnő a szubjektum nyelv előtti tapasztalatának (*szenzoriális barlang* [caverne sensorielle]) paradox föltérképezését tűzi ki célul, s mindehhez az elbeszéltekre összpontosítja figyelmét. Amikor az esztétikai tapasztalat aisztészisz-aspektusával kapcsolja össze érzékelés és nyelv illuzórikus folyamatosságát, a metaforát jelölve meg az ehhez szükséges egyénítés leghatékonyabb eszközéül (ld. a *chair*, a *corps* visszatérő metaforáit a szövegre vonatkoztatva, melyek a test ideológiájának Barthes-nál is megjelenő gyakori alakzatai) – miként addig is, most is –, alighanem túlzottan ráhagyatkozik a narrátori (ön)értelmezés szemantikumára. Kristeva elemzései így mintha azt sugallnák, hogy az elbeszélés diskurzív összetettségének értelmezhetősége szükségszerűen benne kell, hogy maradjon az elbeszélői kommentárok szemantikai tere által nyitott interpretációs horizontban.

A könyv harmadik s egyben utolsó egysége *Az imaginárius avagy a geometria az időben* című, melynek első fejezete a prousti mondat szintaktikai-grammatikai összetettségének szentel elmélyült figyelmet oly módon, hogy egy a regény elejéről kiválasztott mondatot (a hét szoba kinetoszkóp-szerű fölidézését) s a sokat elemzett

zárómondatot vizsgálja meg. A bravúros megfigyelésekkel zsúfolt elemzés végső következtetéseit, melyek az értekezés korábbi fejezeteihez kapcsolják hozzá az ittenieket, a következő bekezdésben foglalja össze Kristeva: „a prousti mondat számos alárendelést integrál, melyek késleltetik a szintaktikai és logikai teljesség bezáródását: vagy azáltal, hogy visszatérnek előző témákhoz és hasonlókhoz, vagy pedig úgy, hogy bővítik az aktuális témákat és hasonlókat. Másfelől olyan meghatározatlan egymásba illesztéseket tartalmaz, melyek többértelművé teszik a jelentést (sens). *Úgy tekinthetünk a szintaktikai késleltetésre és ambiguitásra, mint amely megfelel – a másodlagos folyamatok szintjén – a szó-jel (mot-signe) afelé való felnyílásának, amit Proust egy „benyomásnak" (impressin) nevez, s amely megelőzi és meghaladja a jeleket az érzetek (sensation) javára.* Megírni az érzet jelenlétének benyomását, mely innen és túl van a nyelven, a mondattan eszközeivel: ez lenne az „akaratlan" terve a prousti mondatnak, s ez hozza léte *grammatikailag* a metafora *stilisztikai* művét." (354) *(Az első az én kiemelésem – B.T.)* Jól megfigyelhető, hogy az értekező olyan ekvivalenciák létrehozására törekszik, melyek az olvasás totalizáló műveleteit erősítik meg, amennyiben Kristeva nyelvi fölépítettség és tapasztalat összebékítésében érdekelt. Részben ez eredményezi az emlékezésnek olyan értelmezését a *Le temps sensible*-ban, amely szerint nemcsak a szintaktikai, de a tropológiai összetettség is *leképezi* a narrátori tudat *emlékképekből* fölépülő memorizációs folyamatát a regényben. Ez utóbbi természetesen – mondja Kristeva – erősen ki van szolgáltatva a grammatika és az eufónia struktúraképző hatalmának is, az értekező számára azonban – számos általa is idézett narrátori kijelentés nyomán – nem automatizmus és invenció feszültsége, sokkal inkább azok *összhangba hozása* látszik fontosnak. Ebből következően távol áll tőle az emlékezés értelmezésének az a formációja, amely a memorizáció technikai aspektusát a név paradigmájához kapcsolja hozzá, s a jelentésétől megfosztott jelet – mely mentes minden képtől, de nem mentes a materialitástól – teszi az emlékezés dekonstruktív mozzanatává.

Összefoglalásul elmondható, hogy Kristeva könyvében a pszichoanalízis és a narratológia szempontjai úgy kapcsolódnak össze a stilisztikai és a tropológiai vizsgálat nézőpontjaival, hogy az elemzések a diskurzusok képezte perspektívák feszültségeit ha nem is elfedni, de áthidalni igyekszenek. Ahhoz, hogy leküzdendő, s ne funkcióba állítandó adottságokként kezelje ezeket a feszültségeket, a *Le temps sensible*-nak sok esetben el kell tekintenie többek között a szubjektum nyelvre utaltságának következményeitől is.

BÓNUS TIBOR

Voigt Vilmos: Irodalom és nép északon. (A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része. Tanulmányok.) Bp., Universitas Kiadó 1997. 207.

Én még nem olvastam tudományos munkát, amelynek utolsó – Elias Lönnrottól, tehát nyilván finnül idézett – szava az lenne, hogy „etc." E (saját magát? esetleg minket, olvasóit?) valamiképp folytatásra buzdító vagy legalábbis folytatással kecsegtető „stb." optimizmusának persze némiképp ellentmondani látszik, hogy ez a nem túl testes könyv 33 évig készült. A több könyvtárat kitevő tudás mennyisége és mérsékelt iramú könyvbe foglalása között feszülő ellentmondás Voigt tudósi alkatának és pályájának a legjellemzőbb vonása. (Félreértés ne essék, eszembe sem jut evvel azt sejtetni, mintha Voigt – lusta lenne, hiszen az ellenkezője az igaz: hihetetlen munkabírású, csupán publikált tanulmányainak, cikkeinek, előadásainak a száma több ezerre rúg, amihez jön még a számos kiadatlan elmemű. Nem, ő kifejezetten a könyv „műfaját" nem szereti, annak összefoglaló véglegességét, lezártságát, ami után igazság szerint nem következhet holmi „etc.") Egyetemi évfolyamtársaként és barátjaként s a strukturalizmus, a szemiotika, a műelemzés, a komparatisztika, a baltisztika eszmebarikádjain küzdőtársaként tanúsíthatom, hogy nem volt ez mindig így. Mindhárom eddigi könyvét (a most megjelent mindössze a negyedik!) az egyetem 1963-as elvégzése utáni pár évben hozta tető alá, még ha azok ilyen-olyan okokból valamivel később jelentek is meg (1972-ben *A folklór esztétikájához* és *A folklór alkotások elemzése* s 1977-ben a *Bevezetés a szemiotikába*). Voigt érdeklődése és kutatásai

már ezekben az években is fantasztikus fesztávúak voltak, mind földrajzi-történelmi, mind módszertani értelemben: egyaránt otthon volt a finnségi és a skandináv, majd a balti kultúra kérdéseiben, a folklorisztikában és az irodalomtudományban, a nyelvészetben és a kulturális antropológiában. Úgy képzelem, ekkor érkezhetett el abba a stádiumba, amikor az ember annyi mindenről tud már annyi mindent, hogy kezd a szemében minden mindennel összefüggni, ami kettős érzéssel tölti el: egyfelől avval, hogy az Egész, amelynek nem csak körvonalai sejlenek fel, hanem a mögötte meghúzódó újabb Egészek is, az (könyv alakban) úgyis megírhatatlan (ezért legfeljebb csak a kisebb tanulmányok mélyfúrásainak van értelme), másfelől avval, hogy okos elődeink és kollégáink szerte a nagyvilágban már régen mindent megírtak (ezért legalább ennek a mindennek a bibliográfiája legyen meg biztonságos teljességgel, a volapükül írottakat is tartalmazva). Úgyhogy e kettős érzés szorításában az a könyv végi „satöbbi" majdhogynem hősi gesztus, s Voigt Vilmosról elmélkedve bennem régóta kedvenc Ottlik-idézetem ötlik fel: „a sok nehéz tudós álma már régen jól megülepedett a szívünk vagy inkább valahol a gyomrunk alján, miként az erős, tengerre épült hajók tőkesúlya, s a világnak ez a keserű ismerete, ha le is lassítja nagyon a vitorlánkat, de szilárdságot ad." Maga az érdekelt prózai pontossággal így vall ugyanerről: „Minél alaposabban igyekszik valaki feladatának megfelelni és anyagát megismerni, annál bizonyosabban és hamarabb belátja: a tudományosnak nevezett tevékenység alighanem fordulópontra jutott. Ma már senki sem dicsekedhet azzal, hogy ismeri azt, amiről ír. Csak a kurrens publikációk áttekintése is lehetetlen feladat, felülhaladja hovatovább nemcsak az egyén, hanem egyáltalán a kézműipari módszerekkel dolgozó tudomány erejét. A gépek pedig nem gondolkoznak helyettünk, inkább csak megsokszorozzák tudományos feladatainkat. Azt mondhatnám, fanyar ízt is hozott magával e néhány esztendő, amióta témámba mélyedni szándékoztam; nem mondhatjuk-e azt, hogy éppen akkorra, amikor felsejlenek előttünk tudományunk legcsillogóbb feladatai, egyszersmind elérkeztünk az őszinte vallomás keresztútjához is; nem most kell-e éppen belátnunk, hogy képtelenek vagyunk áttekinteni témáink zömét, egészét vagy lényegét?" (8) Az elapaszthatatlan kíváncsiságból és a szigorú (munka)erkölcsből fakadó, már említett rezignált szorgalmon kívül van még valami, ami kiút lehet e kutyaszorítóból, ez pedig Voigt sajátos humora, önirónia: ez az európai hírű tudós, aki számos külföldi egyetem megbecsült vendégprofesszora, a finn szemiotika, a lapp folklorisztika stb. (sőt „stb."!) megalapozója, akinek a világ szinte minden pontján vannak tanítványai és hívei, üdítően nem veszi komolyan magát. (És néha persze olvasóját sem. Ide, az olvasóval való évődés népi szokásához sorolom például, hogy finn szövegeket – köztük a XVI. századból valót – fordítás nélkül közöl. Mint boldogult Hahn István, aki miután holland szakirodalmat adott meg egy elsőéves hallgatónak, s látva annak némi tanácstalanságát, elképedve kérdezte: „Maga nem tud hollandul?")

Nem véletlenül említettem kutyaszorítót. Új könyve szó szerint kényszer alatt, gyengéd erőszak, hosszas unszolás hatására született (pontosabban: állt össze) disszertációként 1994-ben, amikorra már végképp abszurddá vált, hogy a hosszú évek óta tanszékvezető, aki legalább egy szakterület vitathatatlan vezéregyénisége – még nem nagydoktor. A jelen könyv azonos az egy évvel később megvédett disszertációval (a szerző minimális mértékben változtatott rajta, mindössze néhány azóta megjelent munka beemelését nem állta meg – főként a bibliográfiába), s furcsaságait a disszertáció elkészítésének a körülményei magyarázzák.

Felsorolásukat avval kezdeném, hogy többszöri elolvasás után sem lehet egész pontosan tudni, mi a könyv tárgya (azon kívül, hogy a világmindenség). Az eredeti disszertáció-cím a mostani alcím volt, de mivel az sem fedte a valamivel kevesebbet és ugyanakkor jóval többet adó tartalmat, Voigt fölülírta egy megfelelően általános és homályos új címmel, s végre megjelölhette a könyv igazi műfaját is: tanulmányok. (Tanulmánygyűjteményt nem lehet disszertációnak beadni.) A disszertáció-könyv törzsét egy először 1967-ben (!) megjelent kétrészes nagy tanulmány, illetve annak „lukacsossá" rövidített változata alkotja *(A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része)*. E tanulmány, valamint az egész könyv gondolatmenetének kiadói-terjedemi okokból keletkezett lukait hiva-

tott betömni a két első fejezet, amely Voigt kutatásainak a történetét adja, az ő kifejezésével egy „öntörténeti szemlét", valamint merőben szokatlan módon beszámolót azokról a műveiről, amelyek „e dolgozatból kimaradtak". Ezt a megoldást, hogy ugyanis – a papírral spórolandó és az önismétlést elkerülendő – nagy tömböket hagy ki és utasítja olvasóját saját korábbi, e tömböket tárgyaló műveihez, a későbbi fejezetekben is többször alkalmazza. Ennek következtében ami tulajdonképpen létrejött, az nem más, mint egy Voigt-antológia, amelyben új átvezető szövegek vannak régi, többnyire rövidített írások vagy az ezekre történő utalások között: valóságos kincsesbánya mindenki számára, aki témái iránt érdeklődik. (Az ilyen egy helyen megtalálhatóság hasznát talán nem kell külön bizonygatnom, hiszen Voigt művei néha igen obskurus helyeken és nyelveken s régen jelentek meg, a gondolat pedig időnként előre nem látható, kanyargós utakon terjed. Jó példa erre a szerző kevés számú tévedéseinek egyike, mikor azt írja 1965-ben a *Nyelvtudományi Közlemények*ben megjelent úttörő sámánizmus-tanulmányáról, hogy az „olykor visszhangtalan, sőt egyenesen észrevétlen maradt". Nos, a tanulmányra Szűcs Jenő hivatkozott kapitális munkájában, s több mint harminc évvel később a balti mitológiáról írván nekem is biztos kiindulópontul szolgált.)

Mik ezek a témák? Elsősorban is a balti finn (finn, észt, lapp) folklór, mégpedig az egyetlen lehetséges módon: széles európai összehasonlító háttérrel együtt bemutatva. Voigt először az összeurópai fejleményeket vázolja fel, majd a balti (lett, részben a litván), a skandináv (svéd), a távolabbi északi (dán, norvég, izlandi, föroyari) párhuzamokat. Mivel a balti finn folklór is a XIX. század folyamán épült be (talán nagyrészt akkor is született) a nemzeti irodalmakba, illetve vált azok kezdeményévé, Voigt logikusan használja az irodalmak összehasonlítását a folklórok összehasonlítási keretéül. Miniesszék sorakoznak itt (magyarul többnyire először) a felsorolt irodalmak felvilágosodáskori-nemzeti újjászületés-kori, majd romantika- és realizmuskori fejleményeiről, íróiról és műveiről s azok társadalomtörténeti hátteréről. Ezek a nagyrészt lexikoncímszóként (főként a *Világirodalmi Lexikon*ban) külön-külön megjelent részek egymás mellé helyezve hatalmas többletet adnak: segítenek az egyes irodalmakon belüli valóságos értékarányok megtalálásában. Voigt értékítéletei biztosak, annyi más, a „kis irodalmakat" rosszul szolgáló kollégájával ellentétben benne nincs egy szemernyi elfogultság sem tárgyával szemben: a mérce mindig a goethei világirodalom, s ennek szűrőjén bizony csak kevés valami marad fenn régiónk irodalmaiból.

A könyv első fele tehát „az északi népek folklórja és irodalma" címszó alá sorolható. A következő, a finnugor folklór magyar fogadtatásával és ennek révén a magyar folklorisztika történetével foglalkozó fejezet átvezet a három fejezetből álló második részhez (A szaktudományos folklorisztika korszakai és eredményei; Európai vonások a balti finn „mitológiában"; A sikeres példa, a *Kalevala* mint egy XIX. századi nemzeti eposz), amely a „folklór és mitológia" címet kaphatná. Ha eddig Voigt hihetetlen anyagismeretét, műveltségét, nyelvtudását hangsúlyoztam, akkor most ennek a résznek a kapcsán kutatói erkölcsét, megingathatatlan bátorságát kell dicsérnem. A folklorisztika és részben a mítoszkutatás is ún. nemzeti tudományoknak számítottak-számítanak, nálunk ugyanúgy, mit a finneknél vagy a baltiaknál, ennek minden ideológiai, sőt nem ritkán politikai nyűgeivel együtt. Voigt soha, egy pillanatra sem dőlt be a nacionalista *fallacy*-nak, s a népművészet meg a „pogány mitológia" ősiségét, törzsökös elsődlegességét mindig történészként fogta fel, s utalta oda, ahová való: a hamis tudat világába. (Avval hízelgek magamnak, hogy e téren talán én is gyakoroltam némi hatást rá. *Bevezetés a baltisztikába* című könyvemben, amelyről Voigt azt írja, hogy „geográfiailag és ideológiailag is a legközvetlenebb folytatása" (39) az ő munkáinak, fiktív jellegének érzékeltetésére idézőjelben használom a „mitológia" szót, s Voigt a disszertációban még nem, a könyvben már ugyancsak ezt teszi.)

Voigt Vilmos könyvének a furcsaságait emlegettem. Mondhattam volna szokatlanságot is: elmélet és történet, nemzeti és összehasonlító szempontok, tényfeltáró filológia és nagy ívű általánosítások egységének a szokatlanságát. Voigt könyvének a legnagyobb paradoxona azonban az, mint minden jelentős munkáé: puszta létével cáfolja szerzője idézett vélekedését a tudomány hiábavalóságáról. A kérdés csak az, hogyan le-

hetne elérni újabb Voigt-olvasókönyv(ek) létrejöttét. A legegyszerűbb megoldás, ha talán maga Voigt Vilmos...

BOJTÁR ENDRE

Bojtár Endre: Bevezetés a baltisztikába. (A balti kultúra a régiségben) Budapest, Osiris Kiadó 1997. 316.

Abban a szerencsében van részünk, hogy egy új magyar tudományág megszületését köszönthetjük. Hiszen evvel a könyvvel veszi kezdetét és alapozódik meg (nem is akárhogyan) az ígéretes fejlődés reményével kecsegtető honi *baltisztika*. Mivel rendszeres tevékenység mind ez idáig nem folyt ezen a szakterületen, a laikus nagyközönségnek – az útikönyvek aktuális közhasznú információit leszámítva – csupán annyi fogalma lehetett a szóban forgó térségről, hogy „hol volt, hol nem volt, hetedhét országon túl, az Óperenciás-tengeren is túl, volt" – valami Baltikum. (Mellesleg a magyar népmesék jellegzetes kezdőformulája ősi finnugor gyökerekre vezethető vissza /*elä-wole/, amelyeket a környezetükben élő népek – köztük az orosz is – átvett. – (В. М. Мокиенко: *Образы русской речи.* Ленинград, Изд-во Ленинградского университета 1986. 207. – Ezt az interkulturális egybeesést hagyta figyelmen kívül az Európa Kiadó, amikor Viktor Sklovszkij híres visszaemlékezéseit *Így éltünk (Жили-были)* címmel jelentette meg 1964-ben.)

Erre a mesebeli tájra invitál bennünket a szerző – még hozzá időutazásra! Az ott élő, élt népek múltja a történelmi ősködbe vész, jóllehet belőle származik az általunk is megismerhető mai kultúrájuk. Megértésükhöz elengedhetetlen a „régiségbe" lemerülni. Vaszilij Kljucsevszkij, a neves történész az orosz történelem módszertanáról tartott előadásaiban négy hatóerőt különböztet meg, amelyek biztosítják az emberi együttélés feltételeit és meghatározzák azt: 1. az ország természeti földrajza; 2. a fizikai antropológia; 3. az emberi személyiség; 4. a társadalom. Ámde mindezek a külsőleg is jól leírható adottságok semmit sem érnek a történelmi emlékezet nélkül, amely az egymást követő nemzedékek közti kontinuitást biztosítja. Ezt az ötödik erőt a hagyományok a népszokások átöröklődésében látja (В. О. Ключевский: *Сочинения в 9-и томах. Т. VI. Специальные курсы.* М., Мысль 1989. 26), hasonlóan elődjéhez, Konsztantyin Kavelinhoz, aki felismerve, hogy azok idővel menthetetlenül szimbolikus cselekedetekké korcsosulnak, értelmezésükkor a közvetlen – a nyelvészek által *belső formának* nevezett – eredeti jelentés feltárását javasolja. (Ld. *Новый энциклопедический словарь Брокгауз-Ефрон.* т. 20. стлб. 270)

Bojtár Endre is az elnevezés kialakulásának magyarázatával kezdi, rögtön eloszlatva egy közkeletű tévhitet, miszerint a Balti-tenger a „fehér" melléknévből származna, habár a *balt*-tő, amely mocsarat, ingoványt jelent, áttételesen magában hordozza az állóvízről fehéren visszacsillanó fény képzetét. Alekszandr Potyebnya a litván *baltas* szóban, amely kedvest, jóságost is jelent, felfedezte a belső formának ugyanezt az ismertetőjegyét, amely a *„jel jeleként"* mint „tertium comparationis" közös nevezőre engedi visszavezetni az azonos gondolatból fakadó kifejezéseket. A fehérség, tisztaság (vagy ahogy a reklámszöveg igyekszik agyunkba vésni a felsőfokot: a tixtaság) érzését sugallja a – latin *albus, lucidus* értelmében – az orosz *белый, светлый* melléknév is, amely úgyszintén tekinthető a *милый* megfelelőjének (А. А. Потебня: *Эстетика и поэтика.* М., Искусство 1976. 177)

Másféle eredeztetés sem kizárt (például a latin *balteus* = öv szóból), a lényegen azonban nem változtat – „a 'balti' földrajzi értelemben a Balti-tenger partján lakót: baltikumit jelent, politikai értelemben a három balti állam polgárát, nyelvi-nyelvészeti értelemben (az észteket és más kisebb finnségi nyelveket-népeket, például líveket kizárva) csak a letteket és a litvánokat, valamint több kihalt nyelvet-nyelvjárást (amelyek közül a néhány írásos emlékkel is rendelkező porosz a legjelentősebb), míg etnikai értelemben alkalmanként váltakozva e három jelentés valamelyikét veszi föl". (17) Meg néha még egy negyediket. Hadd emlékeztessünk Nyikolaj Pogogyin *A puskás ember* című színdarabjából a következő párbeszédre:

„Katona (a tábortűz mellett): Te, baltikumi, hány óra van?

Dimov: Fél hét múlt hét perccel.

Katona: Köszönöm, baltikumi.

Dimov: Mindig kész vagyok a dolgozó nép szolgálatára, gyalogság."

Itt nyilvánvalóan nincs szó sem földrajzi, sem az etnikumra való utalásról, hiszen két fegyvernem képviselői beszélgetnek egymással: a szárazföldi csapatok egyik katonája a Balti Flotta (orosz eredetiben: Балтия) tengerészével.

A földrajzi helyzet – áthatolhatatlan erdők, járhatatlan mocsarak – meg a mostoha időjárási viszonyok évszázadokra elzárták a térség lakóit a „civilizált világ" fejlődésének fő sodrától. Ugyanakkor ezek a körülmények megfelelő védelmet biztosítottak az idegen hódítók ellen és elősegítették, hogy közös nyelvük és sajátos kultúrájuk a maga ősiségében többé-kevésbé változatlanul fennmaradt. Igaz, elvenni nem is nagyon volt tőlük mást az egyetlen borostyánon kívül, amit etnikai büszkeségük megkülönböztető emblémává avatott. Ahogy a mi délibábos elképzeléseinkben a turul a legszebben repülő madár, úgy – véleményük szerint – a borostyán is, ha nem balti, akkor (akárcsak a szögedi kislány) mind hamis.

A szerző külön fejezetet is szentel neki, hogy rámutasson a balti historiográfia megbízhatatlanságára, amely az igazságot költészettel helyettesíti, nemegyszer etnikai *fallacy* révén. (24) Ha belelapozunk egy szakszótárba, megállapíthatjuk, hogy már a rómaiak a logikai hibának (latinul: *fallacia*) tizennégy fajtáját különböztették meg. (А. М. Бабкин–В. В. Шендецов: *Словарь иноязычных выражений и слов.* Л., Наука 1981. 474–475) Feltehetően nem ok nélkül, hiszen lépten-nyomon „éltek" vele. Mint például az idézett (27) Ovidius az *Átváltozások*ban: a bánatukban nyárfává változott és borostyánsavkönnycseppeket hullató Heliasok ugyanis azért lehetnek az égi katasztrófát szenvedett Phaethon nővérei, mert közös az édesapjuk, mégpedig Helios, a Napisten. Ez a funkció csak egy későbbi időszakban testálódott rá Phoebus Apollóra.

A hasonló módon történő összemosást, csúsztatást illeti Bojtár Endre az angolszász „újkritikusok"-tól kölcsönzött műszóval és nemzeti elfogultságból fakadó gondatlansággal elkövetett gondolatficamot ért rajta. (Eközben az előre megfontolt cselekvés gyanúja is fennáll, amikor némely kutató úgy tesz, mintha nem látná fától az erdőt.) Könyvében a szerző sorol fel belőlük bőségesen az őstörténetírás nehézségeit ecsetelvén, melynek „nem is a feltett kérdés megválaszolása, a végkövetkeztetés, hanem az ahhoz vezető, hihetetlen mennyiségű tudást felhalmozó és mozgósító út a fontos". (36) Jómaga szintén elképesztően gazdag ismeretanyagra hivatkozik, amikor nyomon kíséri a balti törzsek vándorlását, beszámol a belőlük kialakult népek letelepedéséről és leírja az indoeurópai ősnyelvből kivált balti nyelvcsalád történeti fejlődését és jellegzetes sajátosságait.

Az archaikusság megőrződése lehetővé teszi, hogy néhány tudós (Вяч. Вс. Иванов: *О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры.* – *Исследования по структуре текста.* М., Наука 1987. 7) a lett dainákban vélje felfedezni azt az anagrammatikus struktúraformát, amelyet Ferdinand de Saussure mindenféle költészet előképének tart. Például J. Endzelīns antológiájának nyitódarabjában:

„dziêduot dzimu, dziêduot aûgu
dziêduot mūžu nùodzîvuōju
dziêduot iet dvēselīte
dièva dêļu dārziņā".

(Endzelīns J.: *Darbu izlase.* III. Daļa. Riga, 1979. 197)

Ugyanakkor azt sem lehet kizárni, hogy a nyelvi megformáltság az alliterációra épül a könnyebb megjegyezhetőség kedvéért, ami a szájhagyomány útján terjedő folklórszövegek esetében elsődlegesen fontos. Hiszen még a század elején is divatban voltak olyan rigmusba szedett memoriter-gyakorlatok, amelyek segítségével akár geometriai törvényszerűségeket is megpróbáltak a diákok fejébe verni, mint például a Ludolf-számot a tizedik tizedesjegyig:

„Кто и шутя и скоро пожелаетъ
Пи узнать число, ужъ знаетъ".

(Itt a szavakat alkotó betűk számát kellett észben tartani, mivel azok összeolvasásából adódott a π értéke: 3,1415926536. A forradalom után, az új helyesírás bevezetésével, természetesen a versike értelmét vesztette, hiszen az ábécéből törölték a kemény jelet.)

Töredelmesen bevallom, hogy a baltisztikához alig konyítok. Önvigasztalásul csak az szolgál, hogy a szerző előtt – amint azt a bevezetésben nyomatékosan leszögezi – „soha senki nem fejtett ki akár csak egy kicsit is rendszeres tevé-

kenységet e szakterületen". (11) A ténymegállapítás kétségkívül igaz. Ugyanakkor a kritikus is olvasott ezt-azt. Többé-kevésbé hasonló szubjektív nekibuzdulásból, mint amilyen Bojtár Endrét ösztönözte. (ld. 25., 39. lábjegyzet). [Hiszen a moszkvai Lomonoszov Egyetemen a 60-as évek második felében csupán három dologtól tartották távol a külföldi diákokat a bölcsészkaron (szocialista vagy kapitalista táborhoz való tartozástól függetlenül): *a jelenvalóságtól* (nem engedélyezték részvételüket a hagyományos tanévkezdő krumplibetakarításon – helyette pótlólagos orosz nyelvórákat írták elő, amiért most, utólag hálás vagyok), *az ősiségtől* (nem kellett ószláv nyelvet tanulni – igaz, régi orosz irodalomból valamennyiünket vizsgára köteleztek –, ráadásul a szokásos nyári folklórexpedíciókon még a roppantul nehéz „Kometa" típusú magnetofonok cipelését sem bízták idegenekre, mivel azok a fővárost 40 kilométernél távolabb nem hagyhatták el) és *az ifjúságtól* (nem hospitálhattam – jóllehet ezt magamnak köszönhetem, mert még másodéves koromban a szovjet–magyar baráti társaság isten tudja melyik helyi alapszervezetének díszvendégeként nem eléggé szakszerűen kommentáltam az 56-os eseményeket a kivezényelt úttörőknek). A felsorolt okokból kifolyólag, hogy pótoljam szaktudásomnak eme hátrányos helyzetből származó vélt hiányosságait, én is a magam szakállára kezdtem vájkálni a szláv régiségben.] Ezért veszem magamnak a bátorságot, hogy néhány mozaikdarabbal hozzájáruljak az elkezdett monumentális *puzzle* kirakásához. Még az írásbeliséggel rendelkező népek is ellenállhatatlan ingert éreztek, hogy feltárják saját kultúrájuknak a *Dark Age* homályába vesző előzményeit, amelyekről nem őrződtek meg lejegyzett tanúbizonyságok. Ha pedig nem tudtak olyan mélyre ásni, akkor – Macpherson *Ossián*jának példájára – megpróbálták az elveszített nemzeti múltat áleposzokkal vagy újsütetű műköltészeti alkotásokkal pótolni. (Ld. A. SZ. Milnyikov: *A kultúra szinkretizmusa a nemzetek kialakulásának időszakában.* = *Helikon* 1982. 4. 528–529.) Effajta buzgalomra nálunk is akadt példa: „1831-ben Esztergom, 1832-ben pedig Komárom vármegye fordult olyan feliratokkal a Magyar Tudományos Akadémiához, hogy a magyar nyelv nagyobb megkedveltetése végett a T. Társaság készíttessen népdalokat". (Ortutay Gyula: *Bevezető.* = *Magyar népdalok.* I. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó 1970. 22)

Bojtár Endrének is kétségei vannak az *Igorének* valódiságával kapcsolatban, mert az a XVIII. század végének fogalomhasználatát vetíti vissza a cselekmény idejére. (189. 39. lábjegyzet.) Már többek által is korábban megfogalmazott gyanúját csak avval az adalékkal szeretném alátámasztani, hogy már az előhangban sérelmet szenved a totemállatoknak a folklórból jól ismert hármassága:

„gondolatként futott a fán,
szürke farkasként a földön,
felhők alatt kékesszürke sasként".

(A múlt században az első sort még számos tudós úgy értelmezte, hogy „mint a mókus fenn a fán" – Vö. *Apollon Majkov* fordításával. – A. H. Майков: *Избранные произведения.* Л., Советский писатель 1977. 423) Ugyanakkor nem említi a hamisítvány feltételezhető mintáját – a Kulikovo mezején 1380-ban a tatárok felett aratott győzelemnek emléket állító – *Zadonscsinát*, ami azért fölöttébb érdekes, mert Dmitrij Donszkoj oldalán 7000 litván harcos is részt vett a csatában Gediminas két unokájának vezérletével. (Az új szövegkiadások már 70 000 litvánról szólnak, egyértelműen a költői túlzások világába emelve az állítást.) Akárhogy is volt, a diadal dacára a tatár uralom még száz évig tartotta magát, a tőlük örökölt államberendezkedés pedig mindmáig érzékelhető Oroszország kül- és belpolitikájában.

Ámde nemcsak a oroszok figyelték árgus szemekkel és próbálták lekicsinyíteni a litvánok cselekedeteit (226), hanem a másik szomszédos nép, a lengyel is bőven szórta a rágalmakat. Sigismund Herberstein lengyel krónikák alapján írja moszkóviai utazásáról szóló feljegyzéseiben, hogy Gediminas, aki Vytautas fejedelem szolgája volt, úgy került trónra, hogy elvette ura életét és feleségét. (*Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев.* Л., Лениздат 1986. 60)

Bojtár Endre könyvének rendkívül fontos erénye a forráskritika. Miközben lenyűgözően alapos és széleskörű olvasottságra támaszkodva veszi vizsgálat alá a témát, visszanyúl azoknak a legendáknak, hiedelmeknek, elterjedt tévhiteknek eredetéhez, amelyek figyelmetlenség vagy

lustaság folytán kerülnek át ellenőrizetlenül egyik monográfiából a másikba. (Ld. 82. 69. lábjegyzet.)

Ezért is bosszantóak az itt-ott előforduló hibák és elírások. A markomannok Marcus Aurelius császársága idején, 167-től támadták intenzíven Rómát (28). James Usher 1624-ben lett armaghi *érsek* és egyúttal Írország prímása (35). Említett történetírását magyarra is lefordították, és a szülők néhány éve örömmel rakták a karácsonyfa alá gyermekeiknek, hogy butuljanak belőle. (A *kezdetektől napjainkig. Az emberiség családfája. (Képes világtörténeti kronológia.* Bp., Novotrade Kiadó 1991.) Tallinn régi neve Reval, Tartué – Dorpat. Ez utóbbi püspökséget 1224-ben alapították, míg a tallinni 1238-ban keletkezett, mint a dániai Lund szufraganeusa (98).

A szláv (elsősorban orosz) kifejezések transzkripciója a szövegben eltér az akadémiai szabványtól. N. Nadeschdin néven (16) Nyikolaj Nagyezsgyinről, a híres irodalomkritikusról és esztétáról van szó, aki 1836-ban az általa szerkesztett *Tyeleszkop*ban kinyomtatta Csaadajev *Filozófiai levelei*t. Visszatérte után csak a tudományoknak szentelte életét. Kezdeményezője lett az archeológiai, etnográfiai és folklórkutatásnak. Egyebek mellett tanulmányt írt a zürjének népköltészetéről. Ehhez hasonlóan az *Őskrónika* is nyilvánvalóan *Nyesztor* keze munkája.

A téves átírásból adódó hibák különösen szembetűnőek a névmutatóban, ahol helyesen Lihacsev = Lihacsov, Trubacsev = Trubacsov, Szemenova = Szemjonova stb. Heliogabalus római császár onnan kapta uralkodói nevét, hogy a nyugati sémi mitológiában a „hegyek napjaként" tisztelt Elagabalt akarta megtenni a római „pantheon" főistenévé, mivel még mint született Varius Avitus Bassianus, annak főpapja volt a kultikus kegyhelyen, Emosz városában. (Tehát semmiképpen sem lehet Elabagalus, ahogy a 28. oldalon szerepel.)

Az adatok, a nevek és a tények fantasztikus kavalkádja mindazonáltal nem tudja háttérbe szorítani a szerző egyéniségét. Jelenléte mindenhol érezhető a lebilincselően érdekfeszítő és szórakoztató okfejtésben, a szóhasználatban vagy szellemes kiszólásaiban. Gondolatmenetét az okos anyós bölcsessége hatja át, aki „fiának mondja, hogy menye is értsen belőle". És igaz, ami igaz – megszívlelendő tanulságokat.

Nem akarok „anyázni", de írása „időszerű és hasznos könyv", amint egykoron Lenin mondta Gorkij művéről, amelyet azonban aligha volt szerencséje ismerni, mivel az inkriminált dicséret állítólagos elhangzása után jó három héttel később látott napvilágot nyomtatásban először (még hozzá Amerikában).

Megállapíthatjuk: zaftosra és zamatosra sikeredett a „kézikönyv-ismeretekből" kotyvasztott mártás, aminek ígéretével Bojtár Endre megpróbálta álszerényen felcsigázni az olvasó étvágyát. (11) Ámde jó szakácsként a belevalóról sem feledkezett meg. A szósz alatt nagydarab ínycsiklandozó húsos csont lapul: a földrajzi környezete által is determinált etnikum régmúlt kultúrájának a kérdése, amely hitvilágában, népszokásaiban, nyelvében és történelmében fejeződik ki. Genezisének és alakulásának miértje.

Ennek a könyvnek köszönhetően immár tudjuk, hogy honnan jött s miféle szerzet *a balti*. De mit jelent európainak, Kárpát-medenceinek, balkáninak lenni? Szó ami szó – nem könnyű falat. Valószínűleg még hosszasan fogunk rágódni rajta. Mindenesetre a szerző kedvet csinált ehhez a „kulináris élvezethez", bátorságot és (módszertani) példát mutatott.

GRÁNICZ ISTVÁN

Umberto Eco: Kant e l'ornitorinco. Milano, Bompiani 1997. 455.

Történt egyszer, hogy Marco Polo, a hajós Jáva szigetére vetődött, és ott addig még sohasem látott állatokkal találta magát szemben. A szóban forgó lényeket, rinocéroszokat minden kétséget kizáróan állatoknak tarthatta, hiszen a már ismert állatokra vonatkozó tudása segítségével könnyűszerrel felismerhető volt a test, a négy láb és a szarv. Marco hű és akkurátus krónikás lévén, nem is leplezi csodálkozását. Nem annyira az újdonság felfedezése miatt esik ámulatba – egyfajta ellentmondás nem fér a fejébe: hiszen az unikornisok, mint mondják, fehérek és akár a szűz lányok, kezesek. Ezek az egyszarvúak meg kezesnek éppen nem nevezhetők, ráadásul bivalyszőrűek, elefántlábúak, vaddisznófejűek, szarvuk is fekete és utálatos.

Umberto Eco ezzel és ehhez hasonló történetekkel a szemiotika Aesopusaként a hétköznapi józan észt is érdekeltté teszi olyan problémákban, amelyek különben csak a szakavatottak figyelmére tarthatnának számot.

Több, mint 20 éve a már történelminek számító *Trattato di semiotica generalétól (Általános szemiotikai értekezés)* Ecót a *Kant e l'ornitorinco*ban a már 1975-ben felvetett kérdések foglalkoztatják. Egy újraolvasott Kant, Peirce és nem utolsósorban egy újraolvasott önmaga megvilágításában fordul a referálás, az ikonizmus, az érzékelés és a szemiózis viszonyának témáihoz. Az önrevízió nem váratlan módszer Ecónál, korábbi munkái is hasonlóan kapcsolódnak egymásba. A rá jellemző szellemes szellemiség egy abszolút tágan értelmezett, önmagát is befoglaló kritikai szemléletből ered.

Az a tény, hogy miért ismerünk fel egy macskát macskaként, jelentős hagyományokkal rendelkezik a Platónt követő nyugati gondolkodásban. A névadás már önmagában is figyelemre méltó gyakorlatán túl ide kötődően teret kíván a megismerés folyamatának a vizsgálata is. Pontosabban az, hogy a dolgokról alkotott ismereteink mennyiben függnek érzékelésünk és nyelvünk adottságaitól.

A kategorizálás körüli vizsgálódások nem kerülhetik meg a határokhoz kapcsolódó dilemmákat. (Az előbbi példánál maradva, meddig macska a macska a megismerés szintjén, vagy hol van a – nem elsősorban genetikai – határ a macska és a hiúz között?) Milyen természetűek gondolkodásunk, érzékelésünk határai, és mit jelentenek ezek a kérdező számára, vagy egyáltalán lehet-e ebben a formában kérdezni?

A *Trattato...* első részében még megválaszolatlan marad, hogy létezik-e valami (a Valami, ami nem Semmi), ami a megszólalásra késztet, a „Qualcosa", ami lehetővé teszi, hogy jelek segítségével referálhassunk a dolgokra. A „Qualcosa" irányába tovább haladva éppen a határok – az interpretáció határai is – lesznek azok, amelyek elgondolkoztatnak: vajon korlátaink kulturálisak, textuálisak vagy netán mélyebben gyökereznek?

A mélység perspektívájának megfelelően szinte kötelezőnek tűnik a Létet szóba hozni, legalábbis annyiban, amennyiben ez „szólási szabadságunk" feltételének bizonyul.

A Lét annyira magától értetődő a mindenki által birtokolt józan ész (senso commune) számára, hogy problémává minősítése természetellenes eljárásnak tűnhet, amely csak akkor igazolja magát, ha a róla szóló beszéd nehézségeit veszi számba. A filozófia egyik legalapvetőbb tapasztalata a Létnek a nyelvvel szemben kifejtett ellenállása. A csak az egyediben megmutatkozó elrejti magát a lényegét kereső definiáló akarat elől. Negatív megközelítés, azonosítása a Semmivel, vagy tagadások, oximoronok egymásutánjával való kifejezése, játék a szavakkal, éppen olyan metafora, mint az, hogy a Lét „nem válaszol" a hozzá intézett kérdésekre.

Eco számára a Lét hallgatása nem is létezik. Az a „nem", amelyet a Létnek tulajdonítunk, voltaképpen saját nemünk saját kérdésünkre. A Lét azért szegül ellen, mert nem tehet mást, akár a teknősbéka, amitől hiába kérnénk, hogy repüljön. A teknősbéka válasza nem egyszerűen nemleges, nem is csak azt jelenti, hogy nem tud repülni, sokkal inkább azt üzeni, hogy a madár az, ami repülni tud, és a repülésre való képtelenséget nem fogja fel. A teknősbéka nem ismeri a nem teknősbéka állapotot. Tehát célszerűnek látszik a szemiotika keretein belül maradva, a nyelvtől való függőséget mindvégig szem előtt tartva eljárni, ami nem jelenti azt, hogy el kellene hagyni mindenfajta ontológiai érzékenységet, sőt éppen ellenkezőleg, a fogékonyság a nyelven túlira egy szemiotikának – mint ahogy azt Peirce-nél látjuk – éppenséggel előnyére válik.

Kant és a kacsacsőrű közt voltaképpen Peirce az összekötő elem. Kant ismeretelméletében magyarázni kívánta a tudományos törvények létrejöttét, de nem tudott rávilágítani arra, hogyan sikerül felfognunk az empirikus fogalmakat, mint pl. kutya, macska vagy akár kacsacsőrű emlős. Megoldási kísérletében a tiszta ész területéről az ítéletére jut.

A kanti séma kétségbeejtő fogalma sokakat – többek között Pierce-t is – abba az irányba tereli a figyelmet, ahol a józan ész kénytelen korlátoltságát felismerni. Pierce szerint, ha Kant hamarabb kezd a problémával foglalkozni, egész rendszere összeomlik. Így azonban csak a harmadik *Kritikával* következett be a filozófus Eco által szerencsésnek mondott zavar. És ezt még azzal is kiegészíthették – mondja Eco –, hogy ha századunk szemantikája érdemlegesen vetné fel a

sematizmusban megjelenő problémát, ugyancsak ebbe a zavarba kerülne.

A mentális séma feltételezése az ismeretnek egy konstruktivista szemléletű elképzelése, amely nyomaiban jelen van a modern kognitív tudományokban is. A kacsacsőrű emlős Eco által megidézett kálváriája a probléma történeti felvetése nem más, mint egyszer volt tudós elmék közötti vita, akik bár látták az állatot, mégsem tudták egy, a fejükben már meglévő sémának megfeleltetni. Ami a „sémák" létrejöttét illeti, valóban találó Ecónak az a megjegyzése, miszerint a kacsacsőrű körül forgolódó gondolkodás alapjaiban elhibázott. A különben Ecót sokszorosan inspiráló, sok tekintetben elődnek bizonyuló Borgessel ezúttal nem érthet egyet. Borges a kacsacsőrűről azt tartotta, hogy rémes egy állat, amely a többi bestia darabjaiból áll. Eco vitatja ezt a származtatást. Szemiotikailag – mellesleg, legalábbis az emlősökhöz viszonyítva biológiailag, a fejlődésben elfoglalt helye szerint is – a kacsacsőrű megelőzi a többi állatot, nem ő a többiből, hanem belőle rakható össze a többi.

Kant sémájához valamelyest hasonló, de attól mégis radikálisan különböző fogalmat, az ismerettípust (tipo cognitivo, TC) fogalmat használja Eco az egyedire irányuló percepció ismeretté válásának magyarázatához. Az ismerettípust létre kell előbb hozni ahhoz, hogy ennek alapján bármi felismerhető legyen. Így járt el Marco Polo is, ebben az esetben mellékes, hogy az egyszarvút unikornisnak hitte. Marco Polo korábbi tapasztalatai alapján, amelyek nem csak képiek, hanem mondhatnánk multimediálisak lehettek, egyfajta bricolage-technikával képes volt egy unikornis$_2$ ismerettípust létrehozni. (Vagy peirce-i terminusokban: az orrszarvú megismerése egy olyan abdukciósornak bizonyul, amely azzal a hipotézissel indul, hogy a szabálynak ellentmondó tulajdonságokkal létező unikornis is unikornis.)

Valószínű, hogy ha Marco Polo tovább tanulmányozta volna az unikornisnak vélt rinocéroszokat, egyre több tulajdonságukat fedezte volna fel, amelyekkel így finomodott volna az ismerettípus is. De az is lehet, hogy Marco Polo másoktól hall további tulajdonságokról, amelyek hasonlóan az unikornis$_1$ képhez, beépültek volna enciklopédiájába. Az ismerettípus kialakulása tehát egyfajta információcsere, társadalmi szerződés, amelynek korlátait a „Gestalt"-ként felfogott dolog adja. A megismerés/felismerés az éppen aktuális ismerettípusnak megfelelően megy végbe.

Az ismerettípus fejlődése hasonló ahhoz, ahogy számítógépünkben szervezzük a könyvtárakat és a fájlokat. A fájlokat bizonyos könyvtárakhoz rendeljük, majd mikor rendszerünk olyan új elemmel bővül, amely az adott struktúrákba nem fér bele, a struktúrát vagy módosítanunk kell, de az is lehet, hogy teljesen át kell alakítanunk. Ekkor azt is mondhatnánk, hogy egy intim tudományos forradalom játszódik le.

Nem véletlen, hogy Eco előszeretettel él a mesterséges intelligenciára vonatkozó példákkal, meggyőződése, hogy bár a mesterséges intelligenciakutatás kétségtelenül sokat nyerhet a természetes tudást tanulmányozó diszciplínáktól, mindamellett ez a viszony egyre inkább fordítottá válik.

Mindabból, amit Eco a megismerés kapcsán állapít meg, könnyen átlátható logikával következnek azok a nézetek, amelyeket a referálásról, illetve az ikonizmusról vall – és már vallott a *Trattato...* idején is.

Az utóbbiról csak annyit, hogy még ha feltételezzük is, hogy egy Berkeley-féle világban élünk és a Holdnak csak az elménkbe vetített képe létezik, hasonlóan az egész világegyetemhez, a Hold még így is jelentene számunkra valamit, éppúgy, mint az éjszakánként ugató kutyáknak. Egy szemiotekus távcsőbe nézve nem hiszi azt, hogy a Hold képét mint jelét látja, a Holdnak az a képe számára a Hold. Ez az egyik oka annak, hogy igazságtalanság történik akkor, mikor a szemiotikát (Eco szemiotikáját) ikonizmussal vádolják. A másik pedig az, hogy bár a szemiotikának a jel is a tárgya, de ahhoz, hogy jelről beszéljen, feltételezni kell egy ténylegesen létező dolgot, amire a jel vonatkozhat.

Amikor sémákról beszélünk, tulajdonképpen a nyelvhez kapcsolódó kérdésköröket érintünk ismeretelméleti terminusokban. Ahogy nem létezhet semmiféle mentálisan állandósult séma, amely mintegy a nyelv alatt biztosítaná a dolgok rendjét és szavatolná a megértést, úgy ennek hiányában nem hozható létre egy tökéletes nyelv sem. Megismerés nem történhet a nyelven kívül, elválaszthatatlanok lévén, mindkettő intézményes jellegű.

Az ismeretek és a nyelv kapcsolatában előforduló hibás gondolkodás leginkább a referálás

körüli tévedésekben érhető tetten. A referálás a nyelv egyik alapvető funkciója, ezzel azonban nem azt állítjuk, hogy a referálás a nyelv sajátja lenne, a nyelvet használó használja ezen a módon a nyelvet. A referálás nem lehet magánügy, csak akkor sikerül, ha van konszenzus, de fordítva is igaz: ha van konszenzus, sikerül. A dolgokra sokféleképpen referálhatunk, de mégsem akárhogyan, egy kutyára például nem lenne szerencsés kétlábú élőlényként utalnunk.

Idekapcsolódnak a merev deszignátorok elmélete ellen felhozott megjegyzések is. Eco az e-mail-címen kívül ilyet nem ismer. A tulajdonnevek – hasonlóan az anyagnevekhez – bár ontológiailag merevek lehetnek, egy ismeretelmélet előtt mégis meghajlanak. A megértés létrejötte tehát mégsem magyarázható ezekkel a végső soron állandónak nem bizonyuló „állandókkal".

A számos párhuzam ellenére a *Kant e l'ornitorinco* mégsem tekinthető a *Trattato...* új változatának. Célkitűzéseik alapvetően mások. A 70-es években még úgy tűnt, hogy a különféle területeken jelentkező szemiotikai kutatásokat össze lehet fogni egy rendszerbe. A 90-es évekre azonban ezek a tudományterületek oly mértékben kitágultak, és más diszciplínákkal összefonódva oly mértékben átrendeződtek, hogy lehetetlen egy kitüntetett helyről átlátni az egészet. A különféle elméletek jobbat nem tehetnek annál, minthogy ökumenikus türelemmel elviseljék egymást.

Egy táguló galaxissal állunk szemben, a *Kant e l'ornitorico* ennek csak néhány pontját érinti.

SZILVÁSSY ORSOLYA

Leslie Bodi: Weltbürger – Textwelten: Helmut Kreuzer zum Dank. Frankfurt am Main, Peter Lang 1995. 414.

Ezen kötet megjelenésének apropóját az irodalomtudós és tömegkommunikációs szakember, Helmut Kreuzer 1993-ban történt emeritálása szolgáltatta. A kötetben közreadott germanisztikai és kultúrtörténeti tanulmányok egyrészt „adalékok a szakterület központi témáiról és tendenciáiról szóló nemzetközi párbeszédhez", másrészt köszönetnyilvánítások Helmut Kreuzernak „odafigyeléséért és mindig ösztönző párbeszéd-készségéért" (9). A témák sokszínűsége nem teszi lehetővé az egyes tanulmányok egységes tematikai rendezőelv alapján történő besorolását, így ezeket az újabbkori német irodalom, az irodalomelmélet, a nyelvtudomány, valamint a tömegkommunikáció tárgykörébe sorolhatjuk.

Egon Schwarz „'az osztrákság' örökös kérdését, mely az idő múlásával változatlan marad" Raimund *Der Diamant des Geisterkönigs (A kísértetkirály gyémántja)*, valamint Hofmannsthal *Phantasie über ein Raimundsches Thema (Fantázia egy raimundi témáról)* alapján veti fel. A szerző a két drámai kísérlet azonos, ismétlődő motívumait és témáit hangsúlyozza, de a két szerző társadalmi hovatartozását sem hagyja szem elől. Noha Hofmannsthal a fin-de-siècle elitjéhez tartozott és régi, már feldolgozott anyagot használt fel saját mondandójához, mégis mindvégig törekedett arra, hogy az népies is legyen. Ez a törekvése, valamint az osztrák hagyomány kultusza köti össze Raimunddal. Paul Michael Lützeler Broch-tanulmánya *(Brochs „Schlafwandler" im Kontext der Europa-Schriften der Zwischenkriegszeit)* az Európa jövőjéről folytatott élénk vitát mutatja be, pro és kontra foglalkozik az akkoriban az Európa-lelkesedésből fogant páneurópai mozgalommal, melynek leghevesebb ellenzését Spengler *Der Untergang des Abendlandes (A Nyugat alkonya)* jelenti. A tanulmány harmadik része Broch vitáját tárja elénk a már akkoriban fikciónak számító önmagukban zárt kultúrkörökről. Sem Spengler analógiáit, sem emberképét nem osztotta, de stíluselmélete megfelelt az elképzeléseinek. Broch központi gondolatai a formális értékelméletben mutatkoznak meg. Ennek alapján egy kultúra akkor éri el fénykorát, ha egy egységes értékrendet mutat. Ezt a benne hatékonnyá váló racionális és irracionális erők egyensúlya biztosíthatja. Az új egységes európai értékrend alapját nem a katolicizmusban, hanem a protestantizmusban látja, mely „egybevág a judaizmus vallási struktúrájával" (188). Walter Sockel Handke-tanulmánya *(Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes)* az írót a XX. századi osztrák regényhagyomány folytatójának nevezi. Az „apokaliptikus" definíciója után arra utal a szerző, hogy ez a hagyomány Musillal kezdődött, és Broch, Canetti, Doderer és Bernhard művein át Handke elbeszélő műveiben is jelen van.

Irodalomelméleti írásokkal Csúri Károly és Bernáth Árpád jelentkeznek. Csúri írásában egy Trakl-verset elemez *(Theorie und Modell, Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen")*, melynek bevezetőjében alaposan megvilágítja elemzésének elméleti-módszertani hátterét: egy irodalmi alkotás megfogalmazása és befogadása matematikai és metafizikai probléma. A Trakl-szövegek elemzésénél a napszakok, illetve évszakok ciklikus ismétlődését, valamint az áttetszőség elvét helyezi a középpontba. Bernáth Árpád dolgozata azt vizsgálja, milyen szerepet játszik az erőszak Böll műveiben. Fogalmi meghatározással indít és arra az alapvető kérdésre keresi a választ, hogy ez a tapasztalati világ vagy egy fiktív világ része, avagy egy szubjektív kijelentés, esetleg egy tudományos elmélet. Az elemzés folyamán előtérbe kerülnek Böll politikai tartalmú esszéi is, mindvégig utalások találhatók szépírói és publicisztikai felhívásaira, valamint közvetlen állampolgári akcióira.

Pór Péter tanulmánya Pilinszky Jánossal és Rilkével foglalkozik összehasonlító irodalomtudományi szempontból. Az első részben négy Rilke-verset vizsgál tematikai összefüggések alapján: *Az Olajfák kertje (Der Ölbaum-Garten)* a bibliai történet parafrázisa, ennek folytatása a *Pietà*; az ezt követő *A feltámadott (Der Auferstandene)*, valamint a másik *Pietà* ennek a mítosznak az átváltoztatása. Pilinszky művészetében is kulcsfontosságú motívum az átváltozás. Lírája abból a kérdésfelvetésből indul ki, hogy „egy, a mechanikus tömeggyilkosság korában élő költő hogyan képes a szenvedéstörténetet saját halálának ideáljaként átváltoztatni és elmesélni" (121). Az elemzést a szerző kibővíti Paul Celan verseinek bevonásával: őt tekinti Rilke örökösének és e tematika folytatójának.

Jean Paul Bier tanulmányában az irodalom megújítására szolgáló modernizmus fogalmának különböző használatait vizsgálja az angloamerikai, a német, valamint az újlatin nyelvterületeken. A szerző főleg azokat az okokat vizsgálja kiemelten, amelyek a fogalom problematikus használatát eredményezték Európában, de legfőképp az újlatin kultúrkörben. Wolfgang Wittkowsky Brecht-tanulmánya két dráma részletes elemzése kapcsán *(Im Dickicht der Städte, Meßbuch)* mutatja be a megtisztulás, illetve a tisztátalanná válás folyamatát. A szerző ezt a két végletet látja Brecht nőalakjaiban is visszatükröződni: női szereplői egyszerre testesítik meg a szentet és a prostituáltat. Philip Thomson dolgozata *(The Tui and the Wise Teacher. Brecht and the Intellectuals)* adalék ahhoz a vitához, hogy miként határozza meg Brecht az értelmiségi politikai és szociális szerepét. Brecht megoldása a következő lenne: szerinte az értelmiségi két csoportra osztható. A „Tui" minden negatívnak (haszontalan tudás, gyakorlati dolgoktól való távolságtartás) a megtestesítője. Ugyanez mondható el a „Weise" csoportjáról is, ám ezek képesek demonstrálni, hogy tudásuk hasznos, az emberek javára szolgál a gyakorlati életben. A tanulmány szerzője szerint azonban az bökkenő, hogy ez a felosztás nem működőképes, az elválasztás nem a probléma megoldását, hanem inkább annak megkerülését jelenti.

Rosemarie Elliott Goethe-tanulmányában *(Goethe and the Image of Wilhelm Heinse)* kifejti, hogy a mesternek nem kis szerepe volt Wilhelm Heinse kétes megítélésében. Mindenesetre jól elkülöníthető a fiatal, illetve az idős Goethe reakciója. Gertrud Bauer Pickar Droste *Die Judenbuche* című novellájának egy részletéről, a parasztlakodalomról értekezik. Ezt eddig esztétikai hibának tekintették, mely nem illeszkedik a mű szerves egységébe. A tanulmány szerzője azonban cáfolja ezt az állítást, szerinte kulcsfontosságú jelenetről van szó, amelyben Droste új, eddig nem ismert arca mutatkozik meg: mégpedig szociális érzékenysége. Az írónő a korabeli zsidók életkörülményeire akarta felhívni a figyelmet, miközben egy „pontos szociálpszichológiai és szociálkritikai tanulmányt" alkotott. Sabine Cramer egy Max Frisch-elbeszélést *(Blaubart)* elemez. Az elbeszélés lényegét abban látja, hogy a főhős traumatikus élményei mi módon ágyazódnak be a mű narratív szerkezetébe.

Viktor Žmegač tanulmányában Nietzsche irodalomtörténeti perspektíváiról értekezik. A gondolati hátteret művészet és természet oppozíciója alkotja, melyben a művészi, a természettől távoli a domináns. Nietzsche rendszere a klasszicizmusban találja meg az alapjait, noha ennek korlátai is ismertek számára. A művészi megtestesítői Goethe és Baudelaire; Zolát, valamint a naturalizmust mint ennek elhibázását tekinti. Nietzsche korának modern történelemképére, a historizmusra is elutasítóan reagál. Írásmódja alapján azon-

ban ellentmondásba kerül a modernitás iránti kétségével és az időtálló klasszicizmus gondolatával, mivel „a klasszicizmus apológiája [...] maga is a modernség egy mítosza" (111).

További igényes tanulmányok világítják meg a művelt polgár/Bildungsbürger (Herbert Lehnert), az új tárgyiasság/Neue Sachlichkeit (Jost Hermand), valamint a bohém/die Boheme (David Roberts) fogalmát. A médiaszakember Helmut Kreuzernak ajánlott tanulmányok központi gondolata abban áll, hogy egy fénykép (Bernd Hüppauf) ugyanúgy, mint egy film (Anton Kaes), komplex esztétikai tárgyként kezelendő.

UJVÁRI ZELENAI HEDVIG

Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels. Die preußischen Mitglieder Martin Kempe (der Erkorne) und Gottfried Zamehl (der Ronde). – Süddeutsche und österreichische Mitglieder 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. Reihe II. Abteilung C: Halle. Band 1–2. Tübingen, In Komission Max Niemeyer Verlag 1997. 464, 361.

Hans-Gert Roloff, a XVII. századi német irodalom kutatásának egyik meghatározó személyisége 1986-ban programadó tanulmányban határozta meg a barokk kutatásának soron következő célkitűzéseit, melyek szerint a legfontosabb feladat a korszak nagy és ismert irodalmi szövegei mellett a kutatást kiterjeszteni, új szövegbázist feltárni és megbízható kiadásban az elemzés rendelkezésére bocsátani (ld. *Wolfenbütteler Barock Nachrichten* 1986. 57–65). Sokéves előkészítő munka után 1991-ben indította meg a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek azt a textológiai sorozatot, amely a XVII. századi német akadémiai mozgalmak teljes írásos anyagát tárja a kutatók elé. A rendkívül bonyolult szerkezetű könyvsorozat két alsorozatból áll majd, az első a levelezés és az akadémiai írások mellékleteinek kritikai edítióját, a második a dokumentumokat és a biográfiai, valamint a bibliográfiai feldolgozásokat tartalmazza. Mindkét alsorozat három területi csoportosítást különít el: az egyes kötetek külön-külön közlik Köthen, Halle és Weimar dokumentumait. A feltárás üteme nem mindig követi a szerkezeti felosztás rendszerét, ezért fordulhatott elő, hogy az első alsorozatból egy kötheni és egy hallei, a másodikból egy kötheni és két hallei kötet jelent meg. A kutatás irányítója a wolfenbütteli könyvtár pittsburgh-i vendégprofesszora Klaus Conermann, a jelen kiadásokat Martin Bircher és Andreas Herz rendezte sajtó alá.

A XVII. századi német akadémiai mozgalom a Fruchtbringende Gesellschafthoz csatlakozó irodalmárok, tudósok társaságát jelentette. A Gyümölcshozó Társaságot 1617. augusztus 24-én alapította a Weimar közeli Hornstein kastélyban Lajos anhalti herceg és három szász herceg. Az 1680-ig működő társaság példaképe az itáliai „Accademia della Crusca" volt, és célkitűzései közé tartozott a német nyelv és irodalom ápolása, a társadalmi elit és a polgári irodalmárok és tudósok egymáshoz közelítése. Schottelius vezetésével harcot folytattak a helyesírási és a nyelvi normák kialakítása érdekében.

A Fruchtbringende Gesellschaft működésének története a három uralkodó elnök tevékenységéhez köthető, így a hallei periódus meghatározója Ágost sachsen-weißenfelsi herceg. Az 1991-ben megjelent kötet az ő uralkodásához kapcsolható levelezést bocsátotta közre, ám a Társaság sokrétű tevékenységét bemutatandó szükségessé vált az egyéb dokumentumok, a domináns személyiségek megismertetése. A hallei korszakot mint a Társaság késői szakaszát illusztráló kötet a német nyelvterület két peremvidéke irodalmárainak munkáiból ad válogatást: az északkeleti Poroszországról és Dél-Németországról, valamint Ausztriáról. Kiválasztásuk csupán ízelítő abból a sokrétű tevékenységből, amelyet a Társaság utolsó periódusának 102 tagja folytatott, s amely a kutatók előtt szinte még alig ismert, noha feltételezhető, hogy a fennmaradt anyagok rendkívül eltérő színvonalat és érdeklődési területet mutatnak. A kutatás későbbi fázisában Ágost herceg néhány további felfedezettje is bemutatásra kerül, így várható a sziléziai és a közép-németországi költők egy része munkásságának kritikai feldolgozása, köztük a magyar-

országi származású Daniel Klesché, akiről éppen wolfenbütteli ösztöndíjas kutatási eredményeképpen az amerikai Karl F. Otto Jr. tett közzé teljességre törekvő bibliográfiai feltárást.

A most megjelent hallei kötet első szerzője Martin Kempe (1637–1683). A königsbergi származású Kempe 1668-ban „der Erkorne" (a kiválasztott) néven került a Társaságba. A maximális részletességre törekvő biográfiai feldolgozás után a kötet tartalmazza a szerző 55 tételből álló műbibliográfiáját. Mivel az annotált bibliográfia feltárási mélységeit egy recenzió keretében nem tudjuk érzékeltetni, csupán néhány mennyiségi adat segítségével próbálunk meg a mikrofilológia méreteire utalni. Tehát az 1664 és 1677 között keletkezett 55 mű bibliográfiai leírása 65 lapnyi terjedelmet ölel fel, a lelőhelykutatások 42 könyvgyűjtemény átvizsgálására utalnak, mindemellett meg kell jegyezni, hogy a bibliografizált művek nagy része nem is önálló kiadvány, hanem gyűjteményes kötetben, disszertációk kíséretében megjelent alkalmi vers. A bibliográfia külön csoportban dolgozza fel a tévesen Kempének tulajdonított műveket (21 tétel), a leveleket és egyéb kéziratokat (7 tétel) és a Kempével foglalkozó kortárs irodalmat (17 tétel). A nem kortárs szakirodalom – szintén annotált – felsorolása után a kötet nagy részét Martin Kempe *Neugrünender Palm-Zweig Der Teutschen Helden-Sprache und Poeterey* című, 1664-ben Jénában megjelent poétikatörténeti munkájának és *Unvorgreiffliches Bedencken Uber die Schrifften derer bekantesten Poeten hochdeutscher Sprache* című 1681-es hamburgi lexikonjának fotómásolata foglalja el. Mindkét mű, főleg az utóbbi – eddig a kutatók által elhanyagolt – lexikon számtalan olyan adattal gazdagítja a XVII. századi német irodalmi életre vonatkozó ismereteket, amelyek valóan megérdemlik a rendkívül alapos, a szakirodalom mai adataival szembesítő jegyzetelést és a művekben található nevek azonosító mutatóját.

Kempe volt az, aki a kortárs szemével elsőként értékelte és dolgozta fel a modern akadémiai irányzatot megtestesítő londoni Royal Society tevékenységét (*Charismatum sacrorum trias, Sive Bibliotheca Anglorum theologica.* Königsberg, 1677), valamint 25 disszertációt tett közzé a csók történetéről (*Opus polyhistoricum, dissertationibus XXV. de osculis.* Frankfurt/M., 1680).

A kötet tartalmazza még a kevésbé sokrétű tevékenységet maga mögött tudó Gottfried Zamehl (1629–1684) munkásságának – hasonló szerkezetű – összefoglalását és néhány alkalmi költeményének fotómásolatát. Munkái közül a legjelentősebb az az akadémiai ifjúság számára összeállított útikönyv, amely összefoglalja a „peregrinatio academica", a tanulmányi utazás célját és értelmét, és meghatározza az utazás ideje alatt követendő „politikai" magatartást. Sajnálatos módon Zamehl legérdekesebbnek tűnő munkájának kézirata *(Germania Celtica rediviva oder Das Uhralte deutsch poetisierende Deutschland in drei Büchern)* már a XIX. században elveszett, így a Fruchtbringende Gesellschafthoz fűződő kapcsolatai teljes mélységében nem tárhatók fel.

A hallei korszak második kötete a délnémet nyelvterület öt, irodalmi szempontból eltérő aktivitású szereplőjének munkásságát dolgozza fel, és ugyancsak eltérő a feltárás mélysége is. Adódik ez részben a wolfenbütteli kutatóközpont territoriális és személyi korlátaiból, részben abból az objektív kényszerűségből, amelyet a szakirodalomban szinte alig érintett személyek működésének feltérképezése állított a kötet összeállítói elé. A munka legfőbb tanulsága éppen ebből a kényszerű differenciáltságból ered, egyértelműen leszűrhető a tapasztalat: a jelenlegi ismeretek szerint, főleg az alkalmi kiadványok nagy száma és a források szétszóródása miatt a barokk kor irodalmi bibliográfiájának teljességét megteremteni illuzórikusnak mutatkozik.

A kötet a sorozat, illetve az előző kötet szerkezetét követi, azzal a különbséggel, hogy itt szinte arányosan oszlik meg az öt szerző közötti anyagmennyiség és csupán egy rövidke művet olvashatunk hasonmásban. A nürnbergi evangélikus lelkész, Johann Christoph Arnschwager (1625–1696) elsősorban az alkalmi versszerzés területén jeleskedett. A nürnbergi énekköltészet hagyományait követve 400 egyházi éneket publikált részben önálló kötetben, részben alkalmi írások (köszöntők, temetési beszédek) kíséretében. Az „Ártatlan" (der Unschuldige) nevet viselő szerző nem tartozik a német barokk költészet élvonalába, ám számtalan énekével, imádságával, prédikációjával a XVII. századi német közkultúra részesévé és alakítójává vált.

A steieri Michael Frankenberger (? – 1676) néhány fennmaradt műve elsősorban a Habsburgház történetével foglalkozik pl. a *Vorschuß Deß grossen Oesterreichischen Ceder-Baums* (München, 1674), a Fruchtbringende Gesellschafttal való kapcsolata főleg Sigmund von Birkenhez fűződő levelezése miatt érdekes.

Hieronymus Ambrosius Langenmantel (1641–1718) főleg a természettudományok területén jeleskedett. Mint az Academia Naturae Curiosorum tagja kiterjedt levelezést folytatott korának természettudósaival – elveszett –, matematikai lexikont állított össze, disszertációt írt a mágnességről. 1690-ben Augsburgban megjelentetett *Calendariolum Seu computus ecclesiastico astronomicus* című munkáját I. József magyar királynak ajánlotta és benne több magyar város rézmetszetű képe is megtalálható. Nagyszámú franciából, olaszból és latinból fordított természettudományos munkáját még kiegészítheti az a 18 mű, amelynek létéről csupán saját katalógusa tájékoztat, ám a bibliográfia összeállítói által feldolgozott gyűjteményekben nem voltak megtalálhatók. (Itt jegyezzük meg, hogy a példánykimutatás elsősorban a német nyelvterület könyvtáraira hagyatkozik, de a kutatások kiterjedtek lengyel, olasz, finn, francia gyűjteményekre is).

A nürnbergi származású Michael Praun d. J. (1626–1696) főleg (jog)politikai elmélkedéseivel, vitairataival vált híressé. Harminc nyomtatásban megjelent munkája mellett még mindig csak cím szerint ismeretes 45 elveszett munkája, így az a komplexitás, amely a baden-durlachi udvari szolgálatban álló joghivatalnok Praun és a három háborút szenvedő félként átélt ember munkásságában kifejeződik, nem tárható fel teljesen.

Az öt délnémet szerző közül a legnagyobb mértékben a festő, rézmetsző, művészeti író Joachim von Sandrart d. Ä. (1606–1688) tevékenysége ismert, jóllehet számos katalógus összekeveri unokaöccse Johann Jakob Sandrart munkásságával. Az előttünk lévő kiadvány egyértelműen elválasztja a két szerzőt és pontos leírását adja a művészeti tevékenysége okán híressé vált idősebb Sandrartnak. A Fruchtbringende Gesellschaftnak 1676-ban lett a tagja, amikor nagy elismerést vívott ki *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* (Nürnberg, 1675) című „saját költségén írott, rajzolt, rézbe metszett és kinyomtatott" munkájával. (A dekoratív munka második kötete 1679-ben jelent meg.) Joachim von Sandrart d. Ä. tevékenysége a magyar irodalom számára sem érdektelen, a közelmúltban megjelent *A Zrínyi-család ikonográfiája* című munka (összeáll.: *Cennerné Wilhelmb Gizella*) négy Zrínyi-metszetnél tünteti fel Sandrart nevét. A szerző *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter* (Nürnberg-Frankfurt/M., 1680) című munkájának függelékeként jelent meg a kötetzáró hasonmás az *Ehren-Preiß Des Durchleuchtigst-Fruchtbringenden Teutschen Palmen-Hains* című összefoglalás, amely megjeleníti a Gyümölcshozó Társaság valamennyi nevezetes tagját.

A wolfenbütteli kutatóközösség rendkívül magas mércét állított a XVII. századi irodalmi szövegeket, dokumentumokat, továbbá teljes biográfiai és bibliográfiai feldolgozást feladatukká tevő kutatók elé. A teljességre törekvés, az anyag mennyisége amennyire imponáló, olyannyira nyomasztó is, és kissé szokatlannak találtuk a nyomdai megoldások, betűtípusok és betűméretek ilyen mértékű gazdagságát. (Nem ritkán előfordul egy lapon hétféle típus és még aláhúzott szöveg keveredése is!) Végül is azonban barokk kritikai editióról és bibliográfiáról van szó, a számítógépes XX. század csupán méltó akart lenni a klasszikus módszerekkel dolgozó, ám túlburjánzó formai megoldásokat alkalmazó barokk tipográfiához.

NÉMETH S. KATALIN

Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von Knut Kiesant – Winfried Schulze – Christoph Strosetzki. Hrsg. von Wolfgang Adam. Teil 1–2. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 1997. 884. /Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Bd. 28./

A wolfenbütteli Herzog August Bibliothek 1994 őszén tartott 8. kongresszusának témája a társasági élet és társadalom a barokk korban volt, az elhangzott plenáris előadások és szekciós referátumok a Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung – külső megjelenésében is egyre igényesebb – sorozatában jelentek meg. (Előre kell bocsátani, hogy a cím magyar fordítása teljesen önkényes. A „Geselligkeit" német foga-

lom magyar értelmezése a barokk korban a társadalmi és a kulturális feltételek eltérő volta miatt magyar nyelvterületen nem szokásos, hasonló vizsgálatok – kutatható anyag hiányában – nemigen folytak, a „társasági élet, társaságkedvelés, társas élet" csak a polgárosuló társadalom fogalomkörében értelmezhető. Éppen ezért kevéssé sérelmezhető, hogy a kongresszusnak magyar előadója vagy magyar témája nem volt, de szerencsés lenne, ha ez a szakmai kihívás a hazai kutatókat is hasonló megközelítési módok alkalmazására inspirálnák.)

A kongresszus anyagát összegyűjtő kötetek kilenc plenáris előadást és hat szekció referátumait tartalmazzák. Mivel a rendkívül gazdag kínálatból az ismertető nem tud minden érdekes előadást megemlíteni, célszerűnek látszik a programadó bevezető, valamint a plenáris előadások kiemelése és az egyes szekciókból csak a recenzens – bevallottan szubjektív – érdeklődésére leginkább számot tartó dolgozatok megemlítése.

A kongresszus fő szervezője, Wolfgang Adam bevezető előadásában, amely a tanulmánykötet címét visszhangozza, összefoglalja az ülésszak kialakításának meggondolásait. Természetesen még a terminológiailag fejlettebb német szakirodalomban is tisztázandó a „Geselligkeit" meghatározása. Noha manapság a XVII. századra is következetesen alkalmazzák, a német szövegekben is csak a XVIII. század első évtizedeiben kapott szerepet. Korábban a jelzett fogalmat – és ez is jellemző a társasági életet befolyásoló kultúrák egymásra hatására – francia vagy latin eredetű szavakkal jelölték: mint „otium", „loisir", „socilitas", „divertissement", „civilité" vagy a kevésbé egyértelmű német „kurtzweil" és „zeitvertreib" kifejezéseket használták. Társadalomszociológiai szempontból vizsgálandó, hogy nemcsak a barokk udvari kultúrában nyilvános a magánélet, hanem a korszakban nincs érdemi különbség a közösségben átélt mindennapok és a magánélet munkától függetlenül eltöltött ideje között. A társasági kapcsolatok kialakítása nem az egyéni szimpátiák, érdeklődési körök dominanciájával valósul meg, hanem az udvarban, a kézműves társadalomban, a falusi életben egyaránt stabilan rögződött konvenciók eredménye, ahonnan éppen a szigorú normák miatt egymás területére nincs átjárás. Példaként említi Adam az udvari reprezentációs alkalmakat (udvari színjátékok, viadalok, nyilvános étkezések), amelyek a társasági élet egyértelmű megnyilvánulásai, a résztvevők a legmagasabb körökből (tényleges szereplők) és a legszegényebb rétegekből (nézők, bámészkodók) kerülnek ki, a látvány valamennyiüket befolyásolja, de értékelhető, valóságos kapcsolat az azonos helyszínen lévők, azonos (kulturális) élményben részesültek között nincs. A családi élet intimitása, a polgári individuum fejlődésének értékrendszere, tehát a mai fogalmaink szerint kialakított társas élet német nyelvterületen is csak a XVIII. század közepén válik elfogadottá, tehát a tárgyalt korszak, 1580–1730 után. A kongresszus szervezői vállalták, hogy a társasági élet territoriális különbözőségeit kutató előadásoknak éppúgy teret adnak, mint teológiai, filozófiai, történeti, néprajzi, szociológiai, művészettörténeti, zenei és természetesen irodalomtörténeti megközelítéseknek, lehetőség szerint megszólaltatva a nemzeti kultúrák képviselőit is. Ennek értelmében a konferenciaszervező praktikum és a tudományos megfontolás az előadásokat hat nagy tematikus egységbe foglalva tárta a nyilvánosság elé: **1.** a társasági élet legitimációja, **2.** a társasági élet és a társadalom alakulása, **3.** a társasági élet mint játék, **4.** a társasági élet mint létszükségszerűség, **5.** a társaság és szervezeti megnyilvánulásai, **6.** a társas lét idealizálása és stilizálása.

A nemzetközi nőtörténeti kutatás tekintélyes képviselője, számos nőtörténeti monográfia szerzője, Barbara Becker-Cantarino ezúttal is a barokk kori társas élet, az irodalom és a nők szerepét vizsgálta, kiindulópontként a német barokk kánonteremtő egyéniségének, Georg Philipp Harsdörffer *Frauenzimmer Gesprächspiele* című ötkötetes munkáját választva. A viselkedéstani alapmű újdonsága, hogy benne a nők az irodalomnak nem megéneklendő tárgyai vagy inspirálandó múzsái, hanem (kulturális, konkrétabban) poétikai és zenei ismeretekkel rendelkező alkotó résztvevői. Becker-Cantarino értékes megállapításokat tesz a csak a XVII. században használatos „Geselle" és „Gesellin" fogalmak kialakulásáról és szemantikai fejlődéséről, amely egyértelműen mindkét nem egyenrangú nyilvános szerepléséről tanúskodik.

Winfried Schulze *Vom „ganzen Haus" zum „Kreislauf der geselligen Dienste und Arbeiten". Geselligkeit und Gesellschaftsbildung im 17. Jahrhun-*

dert című tanulmányában a társasági élet első német szociológusának, Georg Simmelnek a tanulmányából *(Individuum und Gesellschaft,* 1920) kiindulva kísérli meg tipologizálni a társas lét megnyilvánulási formáit. Ennek megfelelően vizsgálja a társas élet gondolkodás-, szervezeti és funkciós formáit, meghatározva az egyes kategóriák intézményesülésének kereteit. A szervezeti formákat említve például elkülöníti a mindennapi élet társaságát (= vendégfogadók, céhházak, fonók), a rituális összejöveteleket (= nemesi társadalom, tanácsurak összejövetelei, céhes rendezvények), a diskurzív társas létet (= olvasói körök, tudományos- és közhasznú társaságok, újságok szerkesztői, kiadói), a vallásos társas élet (= közösségalakítás idegen vallási közegben, pietista konvektikulum) és a játszópihentető társasági alkalmakat (= szalonok, zenei előadások, színházak, társasjátékok stb.). A társasági élet funkcióit illetően a stabilizáló (= politikai azonosságot tükröző, szomszédsági és pártfogói rendszereket valló), továbbá subversiv (= titkos szövetségeknek, összeesküvéseknek helyt adó) közösségi alkalmakról beszél.

Walter Sparn teológiaprofesszor *Christ-löbliche Fröhlichkeit, Naturrechtliche und offenbarungstheologische Legitimation der Geselligkeit in der Frühen Neuzeit* című tanulmányában az egyházi gyakorlat és a társas élet összekapcsolódását, általános etikai és morálteológiai értelmezését kísérli meg. A társasági életet a teológiai legitimáció a kereszténység és a természetjog összehangolásával mint *honesta voluptas*t integrálta a keresztényi életvitelbe, és ezáltal a munkától elválasztva egyértelműen vallási színezetet adott neki.

Az interdiszciplinaritás jegyében fogalmazódott Werner Braun tanulmánya *(Concordia discors: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert),* amely a kongresszus alkalmából koncertbevezetőként hangzott el. Az előadás a barokk zenei formákat kísérelte meg csoportosítani, az élő zenei élményt a kötetben kották, színpadképek közlése segíti felelevéníteni.

Dietz-Rüdiger Moser a néprajz felől közelít a témához és a XVII. század második felének bécsi társasági eseményeit vizsgálja *(Geselligkeit und Volkskunde, Zum Festwesen im barocken Wien).* Elemzésének középpontjában az a differenciáltság áll, amely a barokk fénykorát élő bécsi udvar látványosságai és az udvarba be nem jutó polgárok, kispolgárok kézművesek, napszámosok, azaz „az egyszerű nép" napi szórakozási lehetőségei között megvalósult. Moser fontos megállapításokat tesz a szórakoztatási ipar kialakulása és a társadalmi konfliktusok korabeli kezelésének összefüggéseiről is. A tanulmány elsősorban színháztörténeti jelentőségű, de a magyar kutatás számára az sem érdektelen, hogy Moser egyik meghatározó forrása az a török Evlia Cselebi, akinek 1665-ből származó útleírása (magyar fordításban is elérhető) Magyarországról is beszámol. A Habsburg-Bécs után a másik fontos kulturális központ, Párizs és egyben Franciaország társasági életével foglalkozik Christoph Strosetzki tanulmánya *(Die Norm und ihre Alternative in der Geselligkeitskultur des absolutistischen Frankreich),* számos fénykép illusztrálja Carsten-Peter Warncke a barokk uralkodói építészetről szóló dolgozatát *(Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau).* Az elemzés ugyan általános konklúziók levonására is alkalmas, a képanyag azonban olasz és francia kastélyok bemutatására korlátozódik, kellő teret szánva XIV. Lajos építészeti törekvéseinek.

Az utolsó plenáris előadás olyan témát választott, amelyet egyetlen tudományág sem mondhat kizárólagos tulajdonának. Friedhelm Kemp a társasági magányról írt dolgozatot *(Gesellige Einsamkeit),* széles merítéssel hozva példáit a magányt vágyó olasz szerelmes, az önmagával beszélgető vallási megszállott, a remeteség, a klaszszikusok társaságában töltött könyvtári egyedüllét vagy éppen a barátságban kifejeződő magányosság irodalmi megnyilvánulásai területéről.

A kongresszus hat szekciójának valamennyi előadását az adott terjedelemben lehetetlen akárcsak cím szerint is megemlíteni. A referátumok a lehető legszélesebb területet ölelve fel, foglalkoznak irodalomelméleti, -történeti, teológiai, művészeti, néprajzi kérdésekkel, egy-egy jelentős barokk szerző vagy kevéssé ismert alkotó munkásságával. A nemzeti szempontú megközelítés – természetesen a németen kívül – leginkább a francia, az olasz és a spanyol irodalmat érinti. Két fontos ideológiai áramlat és a társasági élet összefüggéseivel, a puritanizmussal és a pietizmussal foglalkozik az első szekció két dolgozata. Hans-Dieter Metzger *Waren die Puritaner ungesellig?* című referátuma Max Weber

Protestáns etikájával vitatkozva, miszerint a puritánusok jellemzője leginkább az individualizmus, sorakoztat fel érveket ahhoz az állításához, amely szerint 1660 előtt a puritánusokat is jelentős (nemzeti) közösségi érzés jellemezte. A pietizmus monográfusa, Martin Brecht sok vitát kiváltó dolgozatában *(Pietismus als alternative Geselligkeit)* a vallási mozgalmat mint a társasági létforma egyik alternatív megjelenési formáját tárgyalja. Tézise szemben áll a történész Hartmut Lehmann felfogásával, aki szerint a pietisták elutasítják a barokk társadalom közösségképző formáit, önmagukban zárt egységet képeznek. Brecht szerint a pietisták éppen azáltal fejezik ki társadalmi nyitottságukat, hogy a világi dolgokban szót értenek a laikusokkal, lemondanak a konfessionális vitákról és nivellálják a társadalmi különbségeket. A katolikus zarándokutak társaságformáló szerepéről mint a kis emberek kéjutazásáról beszél Peter Hersche az aufklärista Friedrich Nicolai kifejezését („Die Wallfahrt als Lustreise") értelmezve *(Die Lustreise der kleinen Leute – zur geselligen Funktion der barocken Wallfahrt).* Nicolai rosszízű megjegyzése nagyon sok valóságtartalommal bír, Hersche éppen ezeket a mindennapi élethez szükséges társas megnyilvánulásokat értékeli, feldolgozva az utazási és szálláskörülményeket, az emberi egymásrautaltság módozatait. Kuriozitása okán is érdemes megemlíteni Otto Ulbricht tanulmányát, aki többek között az emberi test megismerési lehetőségeit – beleértve a nyilvános operációkat és boncolásokat – vizsgálja mint a társas együttlét sajátos kifejeződéseit *(Die Sektion des menschlichen Körpers als Feier: Anatomie und Geselligkeit im Barockzeitalter).*

A legnépesebb konferenciaszekció (14 előadás) a társasági élet játékos megjelenítéseivel, különösen a férfi-nő kapcsolat, az érzelmek kifejezésének műfajaival foglalkozott. Markus Fauser egy műfajként korábban nem tárgyalt jelenség, a pletyka irodalmi megjelenítését vizsgálja *(Klatschrelationen im 17. Jahrhundert),* Gerhard Penzkofer a francia barokk regény és a konverzáció összefüggéseit tárja fel *(Die Konversation als Symptom und Supplement).* A szerelmi diskurzus különböző rétegeit mutatja ki Philipp von Zesen művében Jean-Daniel Krebs *(Manieren und Liebe. Zur Dialektik von Affekt und Höflichkeit),* felfejtve a konverzációs diskurzus, a testbeszéd és a szerelmi párbeszéd mint irodalmi téma egymásra épülését. A női szerepváltozás plenáris előadásban is tárgyalt témájához szolgáltat adatokat Rosmarie Zeller, aki a beszélgetésjátékokban megjelenített nők alakjával foglalkozik *(Die Rolle der Frauen im Gespräch und in der Konversion).* A társasági élet játékos kifejezésmódjai, a színház, az opera, a művészeti galériák stb. területén szintén számos előadót foglalkoztattak, de készült referátum a társasági játékok olyan periférikus műfajáról, mint a kártyajáték (Peter Cersowsky: *Kartenspiel und Lehre, Zur Antiquiteten Karthe des Johannes Praetorius).*

„A társas élet mint életszükséglet" téma egyrészt a társalgási nyelv kialakulásának válfajairól, másrészt az eltérő társadalmi rétegek közösségi megnyilvánulásairól inspirált előadásokat. Manfred Beetz az udvariassági formulák szabályait elemzi *(Leitlinien und Regeln der Höflichkeit für Konversation),* más előadások az udvari élet, a kalandor életforma és a parasztlakodalmak társas kapcsolatait tárgyalják.

Az intézményesített társasági viszonyok témája főleg az udvari ceremóniák szerkezeti elemzésével és a színházi megjelenítésekkel képviselteti magát. A korabeli irodalomban rendkívül gazdag visszhangja volt a koronázási ünnepségeknek, közülük is kiemelkedik IV. Christian dán király megkoronázása (1596), aminek irodalmi feldolgozásával Mara R. Wade foglalkozik *(Öffentliche Geselligkeit am Kopenhagener Hof).* Beatrix Bastl a házasságkötések társadalmi és gazdasági hátterének jelentőségét mutatja ki, szembeállítva azt a házasság szempontjából közömbös privát érzelmi megnyilvánulásokkal *(Hochzeitsrituale. Zur Sozialanthropologie von Verhaltensweisen innerhalb des österreichischen Adels der Frühen Neuzeit).*

A társasági élet idealizálását és stilizálását az előadók különféle megjelenési formájukban vizsgálták: a konkrét vadászat, az álarcosbál és a portré mind ugyanazt a témát kötik össze, Diana istennő barokk ábrázolását (Friedrich Polleroß: *Ergetzliche Lust der Diana).* A természetben játszódó társasági kedvtelések kedvelt színtere a kert. Cornelia Jöchner azzal foglalkozik, milyen szerepet játszott a kerttervezés és a kertek metszetes megörökítése a társadalmi előkelőség érvényesítésében *(Die höfische Gesellschaft im Garten. Soziale Interaktion als Bildstrategie barocker*

Gartenveduten). Az ünnepi kultúra külsőséges megnyilvánulásaira hoz példát a francia királyi udvar egy 1661-es ünnepi bevonulását megörökítő vers, amely pompájában, nagyvonalúságában egy korábban nem látott ceremóniális összhangot valósított meg (Peter-Eckhard Knabe: *Der Hof als Zentrum der Festkultur, Vaux-Le-Vicomte, 17. August 1661).*

A társasági élet különféle megnyilvánulásainak az interdiszciplinaritás elvének megfelelő megközelítésével a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek kongresszusa olyan tanulmányok elkészülését és széleskörű megvitatását tette lehetővé, amelyek további ötletadói lehetnek a műfajközpontú és a nemzeti szempontú elemzéseknek. A közreadott két kötet a korszak kutatóinak nélkülözhetetlen kézikönyve, a példamutató szerkesztés dicsérete mellett csupán sajnálhatjuk, hogy az újabb divat szerint a névmutató csupán a főszövegben előforduló neveket tartalmazza, a szakirodalom átbúvárlásához a teljes konferenciaanyag végigolvasása (-lapozása) szükséges.

NÉMETH S. KATALIN

Holger Th. Gräf–Ralf Pröve: Wege ins Ungewisse. Reisen in der Frühen Neuzeit 1500–1800. Frankfurt a. M., S. Fischer 1997. 277.

A berlini Humboldt Egyetem Történettudományi Intézetének két asszisztense, Holger Th. Gräf és Ralf Pröve többéves oktatói és kutatói munkájának eredménye a szerényen „Sachlesebuch"-nak nevezett monográfia. A történész, geográfus szerzők nem az útleírás-irodalom sorába állították munkájukat, hanem átfogó képet kíséreltek meg felrajzolni magáról az utazásról, függetlenül annak irodalmi megnyilvánulásaitól. Munkájuk nem irodalmi szövegek elemzése, valamely speciális utazás anyagának a feltárása, hanem a legkülönfélébb mentalitástörténeti ismeretek kiértékelése, amelyeknek közös nevezője az utazás. A jól megválasztott korszak a koraújkor kerek évszámokhoz köthető három évszázada, történeti eseményekkel meghatározva: a reformáció és a francia forradalom közé zárt periódus. (Hasonló megközelítésű Petneki Áron – sajnos évek óta csak kéziratban hozzáférhető – kandidátusi disszertációja, amely a középkori útonjárókkal foglalkozik.) A feldolgozott és bőségesen idézett források, mivel nem elsősorban útinapló-szövegek, eddig gyakran elkerülték a figyelmet, az 58 illusztráció nagy része is alig ismert.

A szerzők érdeklődési körüknek – és az egyetemi oktatásban inspiráló szerepet játszó hallgatók kérdéseinek – köszönhetően olyan komplex megközelítésmódra törekedtek, amely eddig kevéssé volt jellemzője a csak szövegközpontú vagy a specializált utazási irodalom kutatásának. A kötet az utazásra vonatkozó ismeretanyagot tematikus fejezetekre bontva, bőséges szövegközlések kommentálásával ad érzékletes képet a koraújkori útonjárókról. Az első fejezet az útrakelő emberrel, a mobil társadalom kialakulásával foglalkozik, felfedezve a kutatási hiátust a középkori zarándokutak és a tizenkilencedik századi gépesített közlekedés és szállítás között. A koraújkor egyik alapvető jellemzőjének tartják a szerzők az útonjárók mennyiségileg megnövekedett jelenlétét, akik önként vagy kényszerűségből helyváltoztatásra törekedtek. Jelentős szerepet játszottak itt a vándorok, a kereskedők, az árusok, a vásárra utazó eladók vagy vevők, az elcsapott vagy megszökött katonák, a katonai toborzók, a vallási menekültek stb. A koraújkori helyváltoztatás időtartamát, biztonsági körülményeit illetően lényegesen különbözött az újkori utazástól. Az utazó viszonylag kis távolság megtétele érdekében is napokat, heteket, hónapokat töltött az utazással, az utazási előkészületek, felszerelések nagyobb gondosságot igényeltek. A szerzők összegyűjtötték azokat az adatokat, amelyek a jelzett korszak utazási előkészületeire, tárgyi felszereléseire vonatkoznak, beleértve az utazást megkönnyítő ajánlóleveleket, az útlevél előzményeként szolgáló úti passzusokat éppúgy, mint az út lelki megerősítőjét, az úti áldásokat, a hálaadó imákat megőrző információkat.

Az utazás alapja maga az út. Az Európa úthálózatáról a különböző évszázadokból fennmaradt térképek, feljegyzések feltűnően sok és különböző színvonalú, de jól regisztrált országutak, helyi utak, utcák meglétéről és ismeretéről tájékoztatnak. A közlekedési eszközök fejezete meglepő, ám szerfölött logikus vizsgálódással indul: a korszak legfontosabb közlekedési eszköze a lábbeli volt. Ha belegondolunk abba,

hogy az útra indulók elsősorban gyalog közlekedtek, a meghökkentő megállapítás nem is tűnik olyan abszurdnak. Természetesen foglalkozik a fejezet a kocsi különböző változataival is, az emberi és az állati szállítóerő felhasználásának lehetőségeivel. Az ellátás, az elszállásolás körülményeinek vizsgálata mutatja a korszak legjelentősebb változásait, megemlítve a professzionális vendégfogadók kialakulásának fázisait éppúgy, mint a kolostori elszállásolás vagy a kereskedelmi utazások lehetőségeinek módozatait.

Az utazásban részt vevők legtöbbször személyzettel utaztak vagy útjuk idején az utazás körülményeit befolyásoló emberekkel (fogadós, postamester, úti kalauz, vámszedő stb.) találkoztak. A szerzők külön fejezetet szentelnek az utazással foglalkozásszerűen kapcsolatba kerülő személyeknek, a korai idegenforgalom hivatásos szereplőinek. Az első fejezetek is utaltak arra, hogy az utazási körülmények biztonsága a koraújkori Európában a tömeges mozgás ellenére is lényegesen gyöngébb volt, mint a technikai forradalom utáni időkben. Az úti akadályokkal, veszélyekkel foglalkozó részben a szerzők ezeknek az akadályoknak (geográfiai, meteorológiai, emberi fenyegetettség) a természetét próbálják feltérképezni. Az idő, a tér, a sebesség egymással összefüggő, sokat változó fogalmait tárgyaló fejezet zárja az utazás három évszázados történetének vizsgálódását.

A rendkívül sokféle anyagot értékes szempontok szerint csoportosító kötetről szükségesen megállapítani, hogy figyelemfelkeltő, olvasmányos, ám nem tudományos munka. A vizsgálódás gerincét képező tematikus csoportosítás logikus és egymásra épülésében elfogadható, ám ennél több rendezőelv az egyes fejezetekben nem fedezhető fel. A kiválasztott szövegek nem követik az időrendet, ennek értelmében a változás vagy a fejlődés vonalát sem, egymás mellé helyezésük, idézési sorrendjük teljesen esetleges. A szerzők – feltehetően törekedve a népszerű ismeretterjesztésre –, szinte valamennyi fejezetet a XX. századdal való felszínes összehasonlítással kezdenek, majd teljesen esetlegesen idéznek egymásra nem épülő információkat a felvilágosodás korából vagy a XVI. század elejéről, mellőzve a legcsekélyebb utalást arra, hogy esetleg valamely fejlődési irány, változási tendencia is kimutatható lenne az egyes megállapítások között. A gyakran első ízben közölt illusztrációs anyag figyelemfelkeltően érdekes, ám a jegyzetapparátus nagyvonalúsága nem teszi lehetővé, hogy némely kép forrására rábukkanjunk, hiszen gyakran csak az ábrázolást megőrző múzeum nevét adja meg a forrásjegyzék, a felhasznált képet tartalmazó kötetet, gyűjteményt, jelzetet, az ábrázolás dátumát nem. Hasonlóan nehézkes az idézett szövegek származási helyének kikutatása, főleg akkor, amikor a szerzők egy modern szövegkiadásra, antológiára hivatkoznak, és sem a szövegből, sem a jegyzetekből nem derül ki, az idézett textus melyik századból származik. Úgy tűnik, a szerzőpáros nagy ismeretanyag birtokában jelentős lehetőséget mulasztott el: olvasható szöveganyagot adott kézbe annak az igénye nélkül, hogy munkájukra mint megbízható forrásra vagy szakirodalomra hivatkozhatnánk.

NÉMETH S. KATALIN

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor–Richard Newald. Bd. 3.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Teil 1.: 1250–1350, Neubearb. von Johannes Janota. München, C. H. Beck 1997. 568.

Amikor Helmut de Boor és Richard Newald a háború után néhány évvel útjára indította a *Német irodalom története a kezdetektől napjainkig* című sorozatot, a két germanista talán maga sem gondolta, hogy nagyszabású vállalkozásukat még közel fél évszázad múlva is a legalaposabb és legjobb német irodalomtörténeti szintézisként fogják számon tartani. Németországban természetes dolog az, hogy egy ilyen jellegű munkát állandóan lehet kapni, s ha kifogy, újra kiadják. S az is magától értetődő, hogy az ilyen kézikönyveket időről-időre átdolgozzák. A Helmut de Boor és Richard Newald nevével fémjelzett irodalomtörténet kötetei közül napjainkra a középkori irodalommal foglalkozók értek meg leginkább az átdolgozásra – lévén, hogy ezek jelentek meg legkorábban. Az udvari, illetve a humanista irodalommal foglalkozó részek átdolgozott kiadása néhány éve már megjelent, s most sorra került a harmadik kötet első része is, amely a késő középkori lírát, a verses epikát, a

krónikairodalmat, illetve a vallásos és didaktikus költészetet tárgyalja.

A Helmut de Boor által írt III/1 kötet, amelynek első kiadása 1962-ben jelent meg, a késő középkori német irodalom első monografikus összefoglalása volt, s jelentős mértékben járult hozzá a téma kutatásának fellendüléséhez. Mivel a korszak német irodalmának vizsgálata az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején még gyerekcipőben járt, de Boor elsősorban összegzést, áttekintést kívánt adni a témáról. Maga is tisztában volt azzal, hogy alapvető kutatások híján sok kérdést később kell tisztázni a szakembereknek. Azt is tudta, hogy ugyanezen okok miatt nagyobb a tévedések, az átmeneti megállapítások lehetősége, illetve szükségszerűsége is.

A kötetet Johannes Janota, az augsburgi egyetem tanára dolgozta át, hogy az a tudomány mai állását tükrözze. Janota a könyv alapkoncepcióján nem változtatott, a könyv felépítését érintő nagyobb változtatásokat nem csinált, bár az előszóban ő maga is elismeri, hogy ez több esetben indokolt lett volna. Ám úgy vélte: ha radikálisan változtat a könyv felépítésén, az már nem átdolgozás lett volna, hanem egy új könyv. Példaként említhetjük a korszakhatárokat, amelyeket de Boor 1250 és 1350 között húzott meg. Ma már sok kutató nem a XIII. század közepére teszi a késő középkori irodalom kezdetét, hanem a XIV. század elejére (pl. a Bumke–Cramer–Kartschoke-féle középkori irodalomtörténet is).

A műelemzések korrekciójánál, átdolgozásánál a spektrum a jelentéktelen szövegkorrekciótól egész bekezdések újraírásáig terjed, a *Prosa-Lancelot*ról szóló elemzést például a megváltozott tudományos álláspont miatt szinte teljes egészében újra kellett írni. Az irodalomtörténetírás korábban epigonköltészetként vagy eklekticizmusként aposztrofálta e kor irodalmát, s de Boor is az udvari irodalom virágkora utáni hanyatlásnak tekintette e korszakot – jóllehet a könyv régi alcíme így hangzott: *Zerfall und Neubeginn*. Ez az álláspont ma már túlhaladott, s ezért Janota az újrakezdésre teszi a hangsúlyt.

Természetesen új (és jobban tagolt) a bibliográfia is. Janota az egyes művekre vonatkozó szakirodalom esetében legtöbbször csak a *Verfasserlexikon* vagy a W. Killy által szerkesztett *Literatur Lexikon* megfelelő szócikkénél található bibliográfiára utal. Ez persze nem a legtökéletesebb megoldás, mert a *Verfasserlexikon* első kötete például 1978-ban jelent meg, s ennek megfelelően az ebben található bibliográfia is a húsz évvel ezelőtti állapotot tükrözi. Az egyes műfajokra vonatkozó bibliográfiák esetében is vannak apróbb hiányosságok. Az Artus-epikáról szóló fejezethez tartozó bibliográfiából például hiányzik C. Gottzmann: *Artusdichtung* című, 1989-ben megjelent alapvető műve, s csak ennek elődje, K. O. Brogsitter régi könyve van feltüntetve.

Ha áttekintjük a késő középkorral foglalkozó szakirodalmat, megállapíthatjuk, hogy a kötet (s annak második része) még ma is a legjobb összegzése a kor német nyelvű irodalmának. Igen hasznos lenne, ha könyvtáraink is beszereznék ezeket az átdolgozott kiadásokat. Sajnos, azt kell tapasztalnunk, hogy ezek általában kimaradnak a megrendelőlistákból, mondván, hogy az első kiadás már megvan. Ismertetésünk nyomán talán nem kell különösebb magyarázat, miért lenne fontos ezeknek az új, átdolgozott kiadásoknak a beszerzése.

LŐKÖS PÉTER

Jasmin Hermann-Huve: 'Pathologie und Passion' in Goethes Roman die Leiden des jungen Werther. Frankfurt/M.—Berlin–New York–Paris–Wien, 1997. 216. /Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1595./

A Wertherről szóló gazdag szakirodalomban a szerelmi szenvedély jelentőségével kapcsolatos állásfoglalás központi, megkerülhetetlen toposz. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a magyarázatok ebben a tekintetben egységesek lennének: nem kevés azoknak a megközelítéseknek a száma, amelyek nem a szerelem vezérmotívum mivoltára helyezik a hangsúlyt.

Jasmin Hermann-Huve Goethének a *Dichtung und Wahrheit*ba szövött megjegyzéseiből és magából a regényből kiindulva vitába száll ezzel a tendenciával, melynek talán egyik legközismertebb megfogalmazója Thomas Mann volt: szerinte a szerelem többé-kevésbé véletlen formája a hős tragédiájának. A szerelem és a melankólia, a szerelem és a betegség viszonyát és ezeknek a jelentőségét a már Goethe által is hangoztatott

taedium vitae kialakulásában a szerzőnő többszörös közelítésben tárgyalja.

Első lépésként a szerelem társadalom- és kultúrtörténetének XVII. és XVIII. századi vonásait rajzolja meg lényegében Paul Kluckhohn (1931). Niklas Luhmann (1983) és Horst Flaschka (1987) nyomán. Kiemeli, hogy Goethe az, aki Wertherével a XVIII. századi dualisztikus szerelemfelfogást megkérdőjelezi, amikor hősének a szerelem, a szenvedély és a melankólia dinamikája szerint pergő történetével az Empfindsamkeit és a Sturm und Drang pólusai között utat tör egy formálódó új szerelemfelfogás irányába.

Ahogy a könyv címe ígéri, a szerzőnő igyekszik elmélyülni a pszichoanalízis és a pszichopatológia felől közelítő interpretációkban, megállapítva, hogy ezek különösen az eddig meglehetősen háttérben maradt Lotte-figurával kapcsolatban hoztak eredményeket, viszont állításaik nélkülözik az irodalmias szempontokat (pl. nem szentelnek figyelmet az elbeszéléstechnikának).

E kritika megfogalmazása után konzekvens lépés a szerelem/betegség problémájának és a regényszöveg szerveződésének egymásra vonatkoztatása: a monologikusság, a két részből álló struktúra mint anticipáció és beteljesülés, a kiadói fikció vizsgálata nem szolgál meglepetésekkel, de kétségtelenül felidézi és kitűzött szempontja szerint rendezi forrásai állításait.

Figyelemre méltó viszont a szerelemmotívum központi szerepének igazolása a befogadás egy szintjének tanúságtétele alapján: Jasmin Hermann-Huve két Wertheriádot vesz elő: Jean Paul *Abelard és Heloise*-ét (1781) és Ivan Bunyin *Mitja szerelme* (1925) című művét, hogy megmutassa mennyire – a szövegszervezés szintjén is érzékelhetően – koncentráltak a követők épp a szerelmi szenvedély és szenvedés témájára.

A Lotte figurájának szentelt, elemző figyelem két sokszorosan interpretált szövegrész (a kanáris- és a kanapé-jelenet) kiemelésével a wertheri szenvedély/szenvedés okát – ellentétben a korabeli és sok újabb véleménnyel – e nőalak kettős természetében keresi: az érzékeny/érzelmes és az anyai/passzív vonások mellett a kacér, uralkodni vágyó nő adottságai is felszínre kerülnek a történet során.

A módszerét tekintve meglehetősen eklektikus tanulmány ebben a fejezetében a témából adódó pszichológiai közelítés útját választja, amikor Lotte magatartásának hatását felméri Werther reakcióiban. Az öngyilkosság ebből az aspektusból a realitás világába való visszatérés, s egyben (amint ezt a hősnővel kapcsolatban morális ítélkezést is megkockáztató irodalmárnő megfogalmazza) a Lottében megjelenített női magatartásforma felelőtlen korlátoltságának leleplezése.

KISÉRY PÁLNÉ

Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses. Ed. by Lieve Spaas–Brian Stimpson. London, Macmillan Press 1996. 328.

Defoe regényének közel 280 éves recepciótörténete sikertörténet. Már a megjelenése utáni évtizedekben szinte minden kultúrnyelvre lefordították, többen – különféle szempontok alapján – átdolgozták. Az adaptációknak köszönhetően hamarosan önálló műfaj jött létre: a robinzonád. A kalandregénynek ebben a típusában változó elemet csupán a szereplők jelentettek: a legkülönfélébb korú, nemzetiségű és társadalmi hátterű hősök, hősnők, családok, néhány főből álló csoportok szálltak tengerre és töltöttek kényszerűségből hosszabb-rövidebb időt egy lakatlan szigeten.

A történetet minden generáció újra fölfedezte és újraértelmezte: hol a magány, hol a túlélés, hol az embernek a természethez és a társadalomhoz való viszonya került az értelmezések horizontjába. A különböző műfajokba tartozó adaptációk mára beláthatatlan tömeggé növekedtek.

Az alapul szolgáló modellnek számtalan variációja jött létre, s maga a Defoe-regény is adaptációnak tekinthető, hiszen a lakatlan szigeten megteremthető új civilizáció motívuma már évszázadokkal korábbi történetekben megjelent. A műnek tehát hosszú elő- és utóélete van, a Robinson-történet állandóan átalakul. Ezt a metamorfózist csak a nyelvileg megvalósult alkotásokban követhetjük nyomon, ilyen értelemben mítosszá vált.

A Robinson-mítosszal foglalkoznak a kötet tanulmányai, amelyek egy 1993 szeptemberében tartott nemzetközi konferencián hangzottak el először. Az eltérő kritikai és filozófia perspektí-

vákat képviselő irodalmárok, filozófusok és kulturális antropológusok a mítosz kulturális manifesztációit vizsgálták más-más térben és időben, társadalmi közegben és művészeti ágban.

A bevezető tanulmányban Louis James felteszi a kérdést: valójában mit értünk a „Robinson Crusoe" elnevezés alatt? Emberek milliói számára van jelentése ennek a névnek, annak ellenére, hogy közülük sokan nem olvasták a Defoe-regényt, sőt talán a létezéséről sem tudnak. A *Robinson Crusoe* nem pusztán egy könyv, hanem egyike a modern irodalmi mítoszoknak, éppúgy, mint a *Don Quijote*, a *Hamlet*, a *Frankenstein* vagy a *Twist Olivér*. Ezek mind a főhős és a szöveg problematikusságának, heterogenitásának köszönhetik több évszázados népszerűségüket, mivel e művek a befogadó inkonzisztens vágyait és életcéljait tükrözik.

A kötet első fejezetében a regény kontextuális és intertextuális értelmezései kaptak helyet.

Alan Downie a szöveg XVIII. századi kontextusaira hívja fel a XX. századi irodalmárok figyelmét. Különösen azok (pl. Ian Watt) álláspontjával vitatkozik, akik Defoe-ban a kapitalista individualizmus szószólóját látják. A regénynek ma már kevéssé ismert, de a XVIII. században még ezzel együtt olvasott folytatásai (*Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719; *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: with his Vision of the Angelick World*, 1720), valamint a korabeli ponyvaadaptációk és más kortárs művek alapján Downie figyelmeztet a regény vallásos vonatkozásaira.

Ian A. Bell a szöveg töredékes utalásaiban elrejtett nőalakok (Robinson anyja, felesége, bennszülött asszonyok) és Defoe többi regénye alapján az író nőképét bontja ki. A műben a férfikaland és a férfibarátság kap elsődleges szerepet, a férfiszereplők azonban önfejűek, erőszakosak és hajlamosak önmaguk vagy egymás elpusztítására. Ezeket a hajlamokat magányban vagy egy megbízható társ mellett jó irányba tudják fordítani, más esetekben azonban csak a nők tudják köztük a békességet fenntartani. Az asszonyok képviselik a regényben az állandóságot és a biztonságot egy erőszakos férfivilágban.

Markman Ellis a Defoe-regénybe és a XVIII. századi antropológia-polémiában szereplő kannibalizmus hátterét kutatja. Az 1770-es években megjelent robinzonádok és a James Cook Ausztrália körüli útjairól szóló beszámolók kannibáltörténetei az újabb etnográfiai és archeológiai kutatások nyomán hiteltelennek bizonyultak. Ellis szerint a brit birodalom terjeszkedésének ideológiai alapját teremtették meg a maorik kannibalizmusáról szóló hírek.

Vanessa Smith sem irodalmi szövegeken vizsgálja a regény hatását. A XIX. század elején a polinéziai szigetekre küldött misszionáriusok és első telepesek (szökött fegyencek, dezertált tengerészek és vándorkereskedők) a Defoe-regény elemeit beemelték „igaz" önéletrajzaikba, memoárjaikba. Ezáltal a fikció történelemmé vált. Ám ezzel egyidejűleg a *Robinson Crusoe*-ra való hivatkozás ezeket a beszámolókat felemelte egy kvázi irodalmi szövet szintjére, és jelentéktelen szerzők produkcióit összekapcsolta az angol irodalmi kánon időrendben elsőnek tekintett regényével.

Samar Attar a Defoe-regény modelljét két arab allegorikus utazóregényben fedezte fel, amelyek több angol nyelvű kiadást is megértek a *Robinson* megjelenése előtt. Az egyik Ibn Tufayl filozofikus regénye, a *Hayy Ibn Yaqzan*, amelynek hőse szinte egész életét remeteként éli végig egy lakatlan szigeten. A másik az *Ezeregyéjszaka meséi*nek kalandos története Szindbádról, aki viszontagságos évtizedeket tölt a tengeren, családjától távol. Attar szerint a két életmodell, a szentéletű remetéé és a kalandor kereskedőé magyarázatot ad Defoe hősének kettős lelkületére, hiszen a szakirodalomban máig eldöntetlen a kérdés: Robinson Istent szolgálja-e vagy mammont?

Lieve Spaas az európai ember két egzisztenciális problémájának mitikus megjelenését látja Defoe regényében. Az egyik az egyén helykeresése a társadalomban, az elmagányosodás és a társadalomba való visszatalálás, amelynek klaszszikus mitológiai alapját Spaas az Ödipusz- és a Nárcisszusz-mítoszban találja meg. A másik konfliktus a zsidó–keresztény kultúrkörből érkezett ember szembetalálkozása egy más kultúrával, és a kényszer, hogy ezt – az egyébként primitívnek tartott – másságot megértse, sőt beépítse saját gondolkodásába. Tehát Péntek szerepének kiemelésével a Defoe-regény részévé vált annak a folyamatnak, amelynek során az európai gondolkodásban létrejött egy modern mítosz, a primitivizmus mítosza.

Jean-Jacques Hamm az utópisztikus körülmények között megjelenő szolga-gazda viszonyt veti össze Shakespeare *A vihar* című színművé-

ben és a *Robinson Crusoe*-ban. Mindkét műben egy civilizált európai ember érkezik a lakatlan szigetre, aki azonnal hozzálát a sziget gyarmatosításához. Prospero a varázslat, Robinson a modern technika segítségével teszi szolgájává a barbár Másikat, bár eközben mindketten ajándékokkal halmozzák el híveiket, ennélfogva Ariel, Kalibán, illetve Péntek élő istenekként tisztelik őket. Tehát a társadalomba beilleszkedni képtelen emberek lehetőséget kapnak egy új rend megteremtésére, majd saját értékrendjüket rákényszerítik az utánuk érkezőkre, ezáltal új társadalmat hozva létre.

A kötet második fejezete a regény európai rezonanciájának néhány példáját mutatja be.

Christopher Smith egy 1805-ben írt francia melodráma, Pixérécourt *Robinson Crusoe* című művét és a feltételezhető előadásokat vizsgálja. A közkedvelt darab Párizsban és vidéken együttesen több mint 750 előadást ért meg, és több nyelvre lefordították. A színpadra állítás kívánalmai mellett a populáris melodráma műfaj látványosság- és cselekményesség-igénye is jelentős változtatásokat követelt meg a történet menetében és a szereplők jellemében.

Arnold Saxton a női száműzöttek problematikájával foglalkozik tanulmányában. Az Ariadné-mítosz modern irodalmi adaptációi (Mary Renault: *The King Must Die* és *Hofmannsthal* operalibrettója: *Ariadne auf Naxos*) és Jean Giraudoux *Suzanne et le Pacifique* című regénye női perspektívájú robinzonádnak is tekinthető, melyekben a hősnők és a feminitást jelképező szigetek a női princípiumot hangsúlyozzák, amely a Defoe-regényre épülő mítoszból szükségképpen hiányzik. A női robinzonádokban az asszonyok szerelmi élete csak ideiglenesen marad függőben, lelkivilágukban fontos szerepet kapnak a férfiak, mivel az egyensúly visszaállításához a férfi princípium jelenlétére is szükség van.

Sharon Meagher filozófus az etika narratív megközelítéseit kutatja, az elbeszélő jellegű művek cselekményének és szerkezetének vizsgálata révén. Itt a Robinson-történet két megvalósulási formáját veti egybe: Defoe regényét és Caleb Dechanel *Crusoe* című, 1988-ban készült filmjét. Nem a műfaj, hanem a narratív konstrukció különbségeire összpontosítja figyelmét. A filmadaptációt a film és az alapjául szolgáló regény közötti dialógusként fogja fel a bahtyini értelemben. A filmbeli Crusoe más erkölcsi tanulságot vonhat le, mint Defoe hőse: az előbbi nyilvánvalóan szenved egy beszélgetőtárs hiányától, és önmagának megismerése csak a másokkal folytatott kölcsönös dialógusok révén jön létre. Ezzel szemben a regényhős egyoldalú beszélgetései valójában monológok, magával folytat diskurzust a gyarmattartó ideológia jegyében. A regény narrátorának látószöge azonban (szerencsére) nem azonos a szerző látószögével: a regény folyamán egyre nagyobb mértékben függ a sorsa Péntektől, ezért egyre inkább megsokszorozódnak a nézőpontok, megjelennek a valódi dialógusok.

Carmen Figuerola a „robinzonizmus" egy olyan példáját vetette vizsgálat alá, amely nem a színhelyet vagy a témát kölcsönözte Defoe regényéből, hanem a konfliktushelyzetet, a szellemiséget és a szimbólumrendszert tükrözi vissza. Jean-Richard Bloch *Le Robinson juif* (1925) című önéletrajzi ihletésű regényében egy Palesztinába utazó riporter szemével láthatjuk az újra létrejövő zsidó államot. Amiképpen Defoe művében az angol hajótörött az emberiség által felhalmozott tudásra építette szigeti létét, úgy Bloch is a zsidóságot mindezen tudás örökösének tartja számon, Palesztinát pedig olyan szigetként, amelyen egy új világ építhető fel.

A kötet Szubverziók című harmadik fejezete a *Robinson Crusoe* posztmodern változatait mutatja be, amelyek az eredeti történetet kiforgatva mondják újra.

A fejezet első három tanulmánya Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) című regényében a Robinson–Péntek kapcsolatot elemzi, nem faji, hanem pszichológiai és metafizikai alapon.

Lorna Milne Tournier Robinsonjának testierotikus fejlődésvonalát és szellemi-nyelvi tudatosulását követi nyomon, valamint Péntek befolyását ezekre a folyamatokra.

Anthony Purdy véleménye szerint Tournier regényében a hős váltakozó időkoncepciói függvényében változnak a gazdaságosságról, a hasznosságról és a munkáról alkotott elképzelései. Robinson számára a munkának éppúgy, mint az idő mérésének értelme és célja az Én integritásának megőrzése.

Emma Wilson megkérdőjelezi Tournier-nek a regényéről kinyilatkoztatott saját optimista olva-

satát, a mű befejezése alapján. A regényben a mítosz egyetlen érintetlenül hagyott eleme: Robinson magánya. A Tournier-szöveg végén nem Robinson hagyja el a szigetet, hanem Péntek, ám ugyanakkor egy kisfiú ott marad Robinsonnal. A zárókép nem annyira apa-fiú, mint inkább erotikus kapcsolatot sugall a két szereplő között. A szöveg erejét és jelentőségét a társadalmi normák felforgatása adja, mind szexuális, mind textuális értelemben.

Az alábbi három esszé Derek Walcott költészetében mutatja ki a *Robinson Crusoe* nyomait. Walcott élete nagy részét Trinidadban töltötte. (A szomszédos szigetet, Tobogót tartják Robinson szigetének.)

Stewart Brown a száműzött- és a hajótöröttszerep egymásra rezonáló metaforáit vizsgálja Walcott korai költeményeiben. A két maszk, Odüsszeusz és Robinson egyszerre szimbolizálja a kezdő költő és a gyarmatosított karibi nép helyzetét.

Bridget Jones véleménye szerint a költő a visszájára fordítja Robinson és Péntek ambivalens viszonyát 1978-ban írt *Pantomime* című kétszemélyes színdarabjában. A Defoe-regényben Péntek nem jut szóhoz, csupán a narráció tárgyaként szerepel mindvégig. A drámában – már a műnemváltás okán is – önállósul, és több életerőt mutat, mint fehér gazdája.

Paul Burnett két posztmodern regény, J. M. Coetzee *Foe* (1978) és Walcott *Omeros* (1990) című művének közös mitikus ősét az odüsszeuszi alapú Robinsonban találja meg, noha egyikük Homérosz, másikuk Defoe szövegét dekonstruálta.

Patrick Corcoran szintén a Coetzee-regényről ír, a narratív diskurzusra koncentrálva. A *Foe* nem a Defoe-regénnyel való vitatkozás intertextuális lehetőségeit aknázza ki, hanem metafikció, amely a szereplők közötti hatalmi viszonyokat vizsgálja, és ezáltal bevonja az olvasót a szöveg által felkínált diskurzusba.

Jean-Paul Engélibert a *Foe*-t Gaston Compere *Robinson '86* című regényével veti egybe. Mindkét robinzonádban Defoe úgy lép elénk, mint saját szövegének átdolgozója, tehát a szerző „beleíródik" a szövegbe. Ez a narrativizálódás egyszerre a Robinson-mítosznak és a szerző mítoszának dekonstrukciója, és illusztrálja Defoe regényének kettős természetét, amely az anonim szerzőjű mítosz és az író nevével fémjelzett regény műfaji határán áll.

Az utolsó fejezet az introverzió két példáját mutatja be, amelyek befogadják az egész mítoszt, ezáltal a tudat képzeletbeli folyamatává téve azt. Kevin MacCarron a keresztény teológia halállal kapcsolatos eszméit és a megváltás fogalmát vizsgálja a *Robinson Crusoe* és a *Pincher Martin*, Golding 1956-ban írt regénye alapján. Robinson az „örök élet" ismeretét nyújtja Pénteknek, de Pincher Martin csak önmagában bízik, s ez okozza végzetét: nem szabadulhat a történelem pusztító hatalmából.

Brian Stimpson a magány kérdését elemzi Valéry *Robinson* című novellájában: az „én" és „nem én" közötti ingatag válaszfalat.

A kötet tanulmányai csak néhány példáját ismertetik annak a végtelen paradigmasornak, amit Robinson-mítosznak nevezhetünk, de csoportosításuk további gondolatokat ébreszt. Az egyes fejezetek nemcsak a *Robinson Crusoe* metamorfózisainak lehetséges módjait mutatják be, hanem általános képet nyújtanak a modern irodalmi mítoszok átalakulásainak irányairól is, ezáltal új vizsgálati szempontokra hívják fel a kutatók figyelmét.

SZAFFNER EMÍLIA

Europa erlesen Galizien. Hrsg. von Stefan Simonek–Alois Woldan. Klagenfurt/Celovec, Wiesen Verlag 1998. 221.

Igen ízléses, zsebkönyv-formátumú antológiát állított össze a bécsi ukrainista Stefan Simonek és a salzburgi polonista Alois Woldan. Ez utóbbi írta a szokvány-utószavakon messze túlnövő jelentőségű eligazítót, ketten készítették az antológia szerzői bio-bibliográfiai adataiból tájékoztató összeállítást. A (valaha) többnyelvű, többkultúrájú Galícia, a Habsburg Birodalom koronatartománya olyan „Literaturlandschaft" volt, amely a különféle nyelvek, kultúrák, irodalmak együttélését és egymást átható kölcsönös jelenlétét szövegek találkozásává tudta avatni. S ezen keresztül hozzájárult egy, a Monarchiára 1918-ig feltétlenül jellemző, azután emlékek, nosztalgiák, (ön)bírálatok formájában érvényre jutó közös kulturális textus kiformálódásához, amely az itt

használt német, osztrák vonásokkal teljes ukrán, lengyel, jiddis nyelvek megkülönböztető sajátosságává is vált. A kétnyelvűségnek és a diglossziának egyként megtalálhatók voltak itt a legkülönfélébb alakváltozatai, még a jövevényszavak stílusértéke is kitetszik a mindenki által használt szókincsből, nem szólva a zenében, a frazeológiában, a városképben, nemegyszer a mentalitásban megrögződött közös hagyományokról. A Galíciából Bécsbe jutott írók adtak először tudósítást ennek a Literaturlandschaftnak etnográfiai tarkaságáról, Bécs (és Budapest) felől különlegesnek tekinthető szokásvilágáról. S ami nem eléggé hangsúlyozható: mai napság az úgynevezett Galíciairodalom lengyel nyelvű alkotóinak regényeiben olvashatunk erről a múltba veszett, a második világháborúban, majd a demográfiai változások következtében végleg letűnt világról. Ám a kortárs és a mai (főleg lengyel) művek őrzik az egykori városképet, e városok lakóinak regényessé lett élettörténeteit, mint ahogy innen az ukrán nyelvű lakosság kiszolgáltatottsága is megismerhető. Ivan Frankotól Joseph Rothig, Adam Zagajewskitől vissza az időben a *Grodek*-verset szerző Traklig, *A föld sója* című regény alkotója József Wittlinig művek, műrészletek tanúsítják a Habsburg Monarchia civilizáló, bürokratikus, kultúrateremtő és elidegenítő munkálkodását, ám egyben egy olyan népszövetség lehetőségét is, amely vallások, nyelvek, szokások kölcsönös akceptálásával megteremthette volna a sokat szenvedett földrész békéjét. A számottevő munkával, igen alapos tudással válogatott szemelvények igazolni látszanak Alois Woldan zárótézisét, miszerint egyfelől a galíciai toposzok művészi igazsága a háttérbe szorítja a történelmi verifikálhatóságot, ugyanakkor éppen ez a fikcionáltság teszi lehetővé „az egykor talán volt"-nak, az álomszerűnek megidézését, másfelől ennek az elveszített/elveszejtett galíciai kozmosznak soknemzetiségű és sokkultúráltságú voltára derül fény, és így sokak számára adódik meg az esély az irodalmi haza rekonstrukciójára (mint azt az 1948 utáni lengyel Galícia-irodalom tanúsítja), mások számára az irodalmi hazában a funkcionáló interetnikus érintkezések modellje ölt alakot, amely viszont az egység felé (igen lassan) haladó Európában kaphat relevanciát.

Mindenképpen tanulságos mind a szemelvények, mind az utószó tanulmányozása. A Habsburg Birodalom soknyelvű/sokkultúrájú „irodalmi tájai"-t tanulmányozva az összehasonlító irodalomtudomány esettanulmányai bontakoznak ki, diszciplínánk irodalomközi együttesei, amelyekben a világirodalom irányába mutató irodalomközi folyamatok járják kanyargós pályájukat. Galícia „Literaturlandschaft"-ként kiváltképpen alkalmasnak bizonyult irodalomközi folyamatok fölnevelésére, azok tanulmányozása Közép-Európa irodalmainak jobb megismeréséhez segíthet.

FRIED ISTVÁN

Erzsébet Hanus: La Littérature hongroise en France au dixneuvième siècle. Paris – Pécs, A.D.É.F.O. – JPTE 1996. 275.

Ez a könyv nem egészen az, aminek látszik. Címével ellentétben *(A magyar irodalom Franciaországban a XIX. században)* külön bevezető fejezet tekinti át a magyar vonatkozású francia irodalmat a kezdetektől a XVIII. század végéig. A XIX. századi részben előfordulnak nem francia vagy magyar művek is – szó esik például az *Ezeregyéjszakáról* (31) vagy Richard Bright angol nyelvű, franciára soha le nem fordított népszerű magyarországi útikönyvéről (50), s mint ez utóbbi példa mutatja, a könyv nem is csupán a szűkebb értelemben vett (szép)irodalomról szól. Hagyományos recepciófeldolgozással van tehát dolgunk, s bizonyára akad, aki felteszi a kérdést, vajon van-e létjogosultsága a posztmodern és a multikulturalizmus korában egy ilyen „ódivatú" pozitivista kötetnek. Ha a szerző képes elszakadni a korábbi időszakok nem egy recepciófeldolgozásának elfogult szemléletmódjától, és a kötet a legújabb kutatási eredmények feldolgozásával összegezi, amit a témáról tudhatunk, akkor mindenképpen. Sőt, különösen indokolttá teszi a könyv megjelentetését, hogy a Függelékben bibliográfiát ad közre, mely tekintve, hogy a magyar irodalomtörténet bibliográfiáját feldolgozó kötetetek az egyes irodalmak magyar vonatkozású anyagának ismertetésére (nem utolsó sorban pénzhiány miatt) nem vállalkozhattak, hiánypótló. Annak ellenére, hogy a Hanus Erzsébet által összeállított tematikus bibliográfiában csak a XIX. században franciául megjelent magyar szépirodalom, illetve a rá vonatkozó XIX. és XX. századi francia nyelvű művek szerepelnek. A bibliográfia a magyar történelemről szó-

ló francia nyelvű tanulmányokat is feldolgozza, de itt már minden korszakét, aképpen, hogy az általános művektől különválasztja a XIX., illetve a XX. században keletkezett írásokat. Ez a felosztás nem mindig vezet szerencsés megoldáshoz: nem világos például, hogy Raoul Chelard *La Hongrie contemporaine* című, 1891-ben megjelent műve miért került a Généralités kategóriába, ugyanannak a szerzőnek *L'Autriche-Hongrie. II. La Hongrie millénaire* című, 1896-ban kiadott könyve pedig az Etudes historiques du XIX^{ème} siècle tételei közé. A címleírások egyébként hol annotáltak, hol nem, néhol azonban az annotáció nem kielégítő vagy felesleges, mint például A *Notes sur la littérature hongroise et sur ceux qui la cultivent* című, 1835-ben megjelent cikkhez tartozó megjegyzés – Écrivains contemporains. Hogy a tanulmány „kortárs írókról" szól, a címből kiderül, értelme annak lett volna, ha Hanus Erzsébet megosztja tudását az olvasóval, személy szerint kikről. A XIX. századi magyar irodalomra és irodalmi életre vonatkozó XIX. és XX. századi francia nyelvű tanulmányok listája meglepetéssel szolgál. Ha az 1945 utáni Franciaországban (és Belgiumban) publikált cikkeket, tanulmányokat és önálló könyveket összeszámoljuk – figyelmen kívül hagyva a Magyarországon megjelenteket, de ideszámítva az olyan, feltehetőleg nem túl széles olvasóközönségnek szánt rejtélyes című kiadványokat, mint a *Cahiers du C.E.R.M.* vagy az *Annales ESC* –, akkor az derül ki, hogy a második világháború után mindössze negyvenegy francia (nyelvű) írás született a múlt századi magyar irodalomról (ebből tizenöt Petőfiről). 1848–1900 között a tételek száma negyvenkilenc, azaz a XX. század második felében, 1945-től a közelmúltig kevesebb írást publikáltak francia nyelvterületen és nyelven a XIX. századi magyar irodalomról, mint abban a múlt századi időszakban, melyet ugyan a Magyarország iránti érdeklődés megnövekedése jellemzett, de reményeink szerint a francia recepciónak csak a kezdete volt. A feltételezést, hogy talán az érdeklődés hanyatlásáról van szó, persze csak akkor támaszthatnánk alá, ha a bibliográfia a XX. századi magyar irodalomról szóló írásokat is tartalmazná, illetve ha Hanus Erzsébet a XX. században írt, minden XIX. századi vonatkozású cikket, tanulmányt, kötetet felvett volna. Ez azonban máris cáfolható, hiszen éppen a kötetéhez fülszöveget író neves bibliográfusnak, Henri Toulouze-nak egyik tanulmánya, melyre pedig Hanus lábjegyzetben hivatkozik is, az *Un événement parisien en 1883: la grande délégation hongroise* című (*Cahiers d'études hongroises* 1993. 5. 145–154) kimaradt.

Sőt, Hanus Erzsébet az Írók és Művészek Társasága 1883-ban Párizsban tett, a francia kedélyeket több szempontból is felborzoló látogatásáról írt fejezetrészben (Troisième sous partie A/3. „1883: la délégation des écrivains hongrois"), mely kötetének egyik legérdekesebb alfejezete, idézi is a francia bibliográfust, de nem eleget. E rész és Henri Toulouze tanulmányának összevetéséből ugyanis kiderül, hogy Hanus Erzsébet eljárása sajnos kimeríti a plágium fogalmát. Mindössze két lábjegyzetben hivatkozik a francia szerzőre, miközben gondolatmenete, az anyag feltárásának érdeme Toulouze-é. Hanus azonban tartózkodik az idézőjelek használatától, illetve az idézetek jelölésére szolgáló kurziválástól, pedig szó szerint vesz át összefüggő mondatokat az eredetiből. „Si on excepte Ferenc Pulszky, le président de cette delegation, on compte peu d'hommes connus parmi les 142 participants. 106 viennent de Budapest, les autres de province. Une trentaine seulement représentent les arts et les lettres. Les autres sont ingénieurs, médecins, avocats, militaires, enseignants, etc." Ezek a magyar „író"-delegáció összetételére vonatkozó mondatok Toulouze tanulmányának a 147., Hanusének 162. oldalán olvashatók, az utóbbiban is idézőjelek, illetve kurziválás nélkül. Hanus Erzsébet szövegében mindössze annyi az újdonság, hogy ahol Toulouze csupán utal rá, egyes francia újságok nem nézték jó szemmel a magyar delegációt (csak a rokonszenvező megnyilatkozásokból ad közre részleteket), ott a magyar szerző több esetben idéz is a cikkekből.

Az íródelegáció körüli indulatokat, melyek kiváltó oka az volt, hogy épp a tiszaeszlári antiszemita vérvád idején került sor rá, illetve hogy a 142 küldött közt Pulszky Ferenc kivételével még a Magyarországgal kapcsolatban tájékozott fogadóbizottság sem talált ismert személyiséget, Madame Adam csitította le. Az irodalmi szalont is fenntartó, folyóiratot szerkesztő Madame Adam, aki a *La Nouvelle Revue* című „politikai, gazdasági, tudományos és irodalmi" kétheti lapjában maga írta a külpolitikai cikkeket, a nyolcvanas években a magyar irodalom egyik fő támogatója volt, ám merőben politikai megfontolásból: az Osztrák–Magyar Monarchiát akarta megnyerni a németek

ellen. Ennek köszönhető, hogy Jókai neve az 1879. évben folyóiratának munkatársai közt szerepelt, s hogy *Székely asszony* című elbeszélése megjelent az 1894. februári számban. (Megjegyezném: a *Femmes Sicules*-t Hanus Erzsébet bibliográfiájában nem Jókai, hanem a fordító Horn Emil neve alá sorolta be, aki 1895-ben *Jókai* című, fordításokat közreadó kötetében újra kiadta – pedig a *La Nouvelle Revue*-beli fordítás már a Jókai műveinek idegen nyelvű fordításairól bibliográfiát összeállító Ferenczi Zoltán 1926-ban megjelent könyvében is szerepelt.) Madame Adam magyarbarát tevékenysége már a kortársakban megerősíthette a '48-as forradalom és szabadságharc kapcsán szerzett tapasztalataikat, hogy alapvetően a francia politikai érdek határozta meg a magyar irodalom és kultúra iránti érdeklődést.

Hanus két olyan információt is átemelt Toulouze-tól – melyeket, mivel nem tartozott szorosan a tárgyhoz, a francia bibliográfus nem fejtett ki bővebben. A francia szerző megemlíti például, hogy a magyar írókat fogadó bizottság egyik tagja, Albert Millaud, a *Paris Journal* munkatársa 1872-ben felkereste Magyarországot, s élményeiről az újságjának küldött levelekben számolt be (Toulouze, 148). Hanus Erzsébet ezt csupán annyival egészíti ki, hogy Millaud írásai később *Voyage d'un fantaisiste (Egy komikus utazása)* címel kötetben is megjelentek (163). A XIX. századi francia–magyar kapcsolatokat feldolgozó kötet jó alkalmat nyújthatott volna arra, hogy valamit megtudjunk e könyvről és a szerzőről, aki mellesleg, nyilván azért, mert e művéről Toulouze tanulmánya előtt nem tudott a filológia, még a 18 kötetes *Világirodalmi Lexikon*ban sem szerepel. Hanus Erzsébet ugyanúgy jár el a küldöttséget versben köszöntő Henri de Bornier esetében is, aki *Les Noces d'Attila (A. menyegzője)* címmel 1880-ban négy felvonásos színdarabot írt az Odéon Színház számára (Toulouze, 151, Hanus, 166). Pedig a „nemzeti önérzet hangjait az 1870-es vereség után megszólaltató" költő *(Vil. Lex.)* színművének és sajtóvisszhangjának ismertetése jó alkalom lehetett volna arra, hogy a kötet szerzője megvizsgálja: a magyar irodalmat és kultúrát számos múlt századi francia irodalmár törekvése ellenére is körülvevő gyanakvó idegenkedésben milyen szerepet játszott az állítólagos hun–magyar rokonság mítosza – hiszen a francia nemzeti mitológia szerves része volt a félelmetes és barbár hunok elleni harc.

Annak kimutatása, hogy a magyaroknak a hunok leszármazottaiként való azonosítása miként befolyásolta a francia irodalmárokat és olvasókat (ebben a sorrendben), talán azt a feltételezést igazolta volna, hogy a francia–magyar kapcsolatok nem csupán a „geopolitikai helyzettől" függtek; a nemzetállami identitásukat az európai történelmi múlt egy állomásának szögesen ellentétes értelmezésével megerősítő két ország kapcsolatát még ez az ideológiai ballaszt is megterhelte.

Nem sorolom tovább a kötet fogyatékosságait, már csak azért sem, mert úgy vélem, nem elsősorban Hanus Erzsébet hibája, hogy a fa, melybe fejszéjét vágta, idővel túl nagyra terebélyesedett. A korszerűtlennek tekintett recepciókutatás évtizedek óta kikerült a magyar irodalomtörténet-írásból, a régi, sokszor valóban avított szemléletű tanulmányok helyén alig születtek újak, s a pécsi egyetemen tanító Hanus Erzsébet, bár kötete több év kutatásának eredménye, egymagában nem végezhette el az összes feladatot. Az összehasonlító irodalomtörténeti tanszékeknek épp elég munkát ad, hogy az utóbbi évtizedek külhoni irodalomelméleti irányzatait meghonosítsák. Így, bármilyen kívánatos lenne is, alig hiszem, hogy Hanus Erzsébet rengeteg új adatot tartalmazó munkáját kiindulópontnak véve egyhamar megszületne egy pontosabb, alaposabb, és korszerűbb módszereket (például összehasonlító fordításelemzést) alkalmazó tanulmánykötet, mely a fölénytudatot elutasító, más kultúrák iránt toleráns multikulturalizmus alapján vizsgálná a magyar irodalom és kultúra XIX. századi franciaországi fogadtatását.

KÁDÁR JUDIT

Littérature maghrébine d'expression française. Ed. Charles Bonn. Vanves, Edicef/Aupelf 1996. 272.

A neves magrebi irodalomkutató által szerkesztett könyv a francia nyelvű magrebi irodalom jelenlegi állapotát mutatja be, hagyományos sorrendbe szedve szerzőket, műveket, irányzatokat. Ezt a már megszokott kronológiai vizsgálatot beárnyékolhatja az, hogy „francia olvasathoz" köti ezt az irodalmat, hiszen a Magrebet az „algériai háború prizmáján keresztül látja", ez viszont olyan fontos eseményeket, tényeket rejt-

het el az olvasók elől, mint a gyarmatosítás és a kivándorlás ténye.

Bevezetőjükben a szerzők a francia nyelvű magrebi irodalom születését helyileg Algériához, időben az 1930-as évekhez kötik. A XIX. sz. végén a francia nyelv bevonult a magrebiek mindennapi életébe, többek között az oktatásba is. Az új típusú, művelt algériai értelmiségiek óriási része kétnyelvű (arab és francia) lett. A kulturális élet területén pedig uralkodóvá váltak az európai (elsősorban francia) minták. A két világháború közötti években jelentek meg az első francia nyelvű, algériaiak által írt irodalmi művek, amelyek közül az algériai regény ideológiai tartalmával tűnt ki. Az 1950-es évektől kezdve jelent meg egy individualizálódott autonóm nyelvezet. A francia kultúrát magukévá tett írók nem hazájukban, hanem Franciaországban, a francia értelmiségi körökben legitimizálódtak. Igaz, a francia nyelv azután a nemzeti függetlenségi harc egyik hatékony eszközévé is vált. Tunéziában és Marokkóban a francia nyelv behatolása nem volt olyan erőszakos, mint Algériában, ezért e két országban az arab nyelvű oktatás is fejlett maradt. Az 1970-es években az irodalom egyre inkább a fennálló politikai rendszerek ellenzékeként lépett föl. Az 1980-as évek generációja még kétségbeejtőbb politikai realitással találta szemben magát: újra fölbukkant a realizmus. Erre a korszakra tehető az emigráns irodalom megjelenése is, amely alapjaiban véve dokumentalista elvárásoknak felel meg.

Az I. részben az *algériai francia nyelvű irodalom*mal ismerkedhetünk meg, amelynek elindítói *J. Amrouche, A. Greki, J. Sénac, M. Dib* voltak. Kiemelkedő közülük *Anna Greki*, aki az egyik legelső algériai költő*nő*, az algériai függetlenség elkötelezett harcosa. *Jean Sénac* (nem 1956-ban, hanem 1926-ban született!) költészetére a személyes problémák (homoszexualitása, „fattyú" származása) és a függetlenségi harc iránti elkötelezettsége nyomta rá bélyegét. *Jean Amrouche* a francia nyelvű algériai irodalom úttörője, aki egész életében minden erejével megpróbálta saját magában, valamint algériai és francia olvasói előtt összebékíteni a francia és az algériai kultúrát. *Mouloud Feraoun* klasszikus nyelvezetű regényeiben az algériai népnek állított emlékművet (az OAS végzett vele). *Mouloud Mammeri* költői képekkel illusztrált regényeiben Kabília tradicionális világát jelenítette meg. *Mohammed Dib* a francia intelligencia szemében a „harcban álló Algéria egyik élő lelkiismerete": műveiben az arab–muzulmán és a görög–latin civilizáció mítoszai ötvöződnek. *Yacine Kateb Nedjma* című regénye a függetlenségek elnyerése előtti korszak legjelentősebb műve. *Assia Djebar* regényei, novellái részben önéletrajzi ihletésűek, részben a magrebi társadalom tükre, amelyekben jelentős szerep jut a „bezárt asszonyoknak". *Tahar Djaout* az obskurantizmus és a vallási türelmetlenség áldozata: 1993-ban iszlám szélsőségesek megölték. A fiatal magrebi írónemzedék kiemelkedő alakja volt *Rachid Mimouni;* mint oly sok más algériai értelmiségi, ráadásul hazája realitását ostorozó író, száműzetésben, Marokkóban halt meg.

A II. részben *Marokkó* irodalmát tekinthetjük át. Fejlődésében kiemelkedő szerepet játszott a *Souffles* című folyóirat és a köré csoportosult írók, költők: *A. Laâbi, T. Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, A. Khatibi.* Ez utóbbi az írással és a gondolkodással igyekezett megvalósítani annak a Magrebnek a felépítését, amelyet a „gondolkodás horizontjának" nevezett. *Driss Chraïbi* egyike azon francia nyelvű marokkói íróknak, akik legtöbbet tettek a magrebi irodalom széles körű terjesztése érdekében. *Khaïr-Eddine* a magrebi irodalom „enfant terrible"-je, aki a száműzetést, a bolyongást örökítette meg: csak elkötelezett irodalmat ismert. *Abdellatif Laâbi* a *Souffles* egyik alapítója, legodaadóbb lelkesítője volt: évekig börtönben tartották politikai nézeteiért. *Tahar Ben Jelloun* „oeuvreje kötelező referencia", benne mese, rítusok, mítoszok, legendák ötvöződnek. Az új generáció érdekes alakja *A. Serhane,* aki a mindenható patriarchális arab–muzulmán rendszer gyermekekre és nőkre gyakorolt hatását leplezi le.

A III. rész – *Tunézia* francia nyelvű irodalma, amely a 80-as években érett teljessé. *Albert Memmi* autobiografikus művei közül a *Statue de sel* ma már a magrebi irodalom egyik klasszikusa. *Mustapha Tlili* regényeiben a halál az egyik kikerülhetetlen téma, de az elszakadás okozta neurózis is felbukkan. Teljesen újszerű hang *Abdelwahab Meddebé,* akit nem a realitás érdekel, hanem a misztikum: nyelvezetét nagyon nehézkessé teszik az idegen nyelvekből kölcsönzött kifejezések, szavak. A tunéziai francia nyelvű költészet – amely szívesen fordul *Salah Garmadi* felé – nem adott igazán jelentős alkotásokat. A

szerzők megemlítik *M. Ghachem, A. Kacem, H. Bouraoui* nevét. Néhány költő „műve" pedig egyenesen „téves elhivatottság"-ot tükröz.

Az Összefoglaló sorai kiemelik: a leggyakrabban idézett, leginkább újító szerző kétségtelenül *Yacine Kateb* algériai író. Mellette – illetve halála után – *Mohammed Dib* a másik legjelentősebb élő író. *Driss Chraïbi* Marokkóból pedig a magrebi irodalom harmadik „oszlopa". Ez az irodalom már indulásakor a „politikai aktualitás" kifejezése volt. Az olvasók által természetesen elvárt tiltakozásra, tanúságtételre, „harcos elkötelezettségére a legtöbb magrebi szöveg erőszakossága tekinthető válasznak. De nem mindig maguk a szövegek erőszakosak: gyakran a „nem konvencionális írásmód az erőszakos".

Az Utószó megemlíti az algériai szélsőséges iszlámisták cselekedeteit: az ő szörnyű tetteik tükröződnek a magrebi irodalmi alkotásokban is, ami azok aktualitását biztosítja. Ugyanakkor megjelent az emigráció második generációjának irodalma (elsősorban természetszerűleg Franciaországban), amely jelentős eredményekkel büszkélkedhet. Az európai könyvkiadók pedig örömmel veszik az algériai realitásnak szentelt írásokat: ezek közül ma már egyre több nőktől származik. A szerzők megemlítik *N. Aba, T. Ben Jelloun, R. Boudjedra, D. Chraïbi, M. Dib* 80-as, 90-es években írt műveit, közülük *M. Dib*et tartják a legjelentősebb élő magrebi írónak.

A könyvet szerzői (huszonhatan vannak) egyetemistáknak, tanároknak, valamint mindazoknak a „kultúrával foglalkozó nőknek és férfiaknak szánják, akik szeretnék jobban megismerni a francia nyelvű modern magrebi kifejeződést." A könyv végén névmutató és szelektív bibliográfia található.

Kétségtelen, hogy érdekes, rengeteg hasznos információt felvonultató, sok tekintetben hiánypótló műről van szó. Sajnos az alkalmazott irodalomtörténeti és nyelvészeti vizsgálódási módszerek olyan zavarodott alkalmazásával állunk szemben, amely elképesztő szóvirágaival, nyelvi-nyelvészeti bűvészmutatványaival, terminus technicusaival egyáltalán nem könnyíti meg a kitűzött célok elérését. E sorok írójának mindvégig az volt a benyomása, hogy nem is az elemzett író, mű, korszak vagy irányzat állt az illető cikk szerzőjének látóterében, hanem saját maga módszereinek fitogtatása.

KUN TIBOR

TARTALOM

Kánonok a kis népek irodalmában

TANULMÁNYOK

KÁLMÁN C. GYÖRGY: A kis népek kánonjainak vizsgálata. Néhány módszertani megjegyzés 251
BEZECZKY GÁBOR: Kánon és trópus 261
SZILI JÓZSEF: A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja 268
MARKO JUVAN: A romantika örökségének meghaladása? A Keresztelő a Savicánál mint a modern és posztmodern szlovén irodalom kulcsszövege (Fordította: *Kádár Judit*) 289
SIRATÓ ILDIKÓ: Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakult kétnyelvűségre 300
BERKES TAMÁS: A cseh újjászületés mint irodalmi kánon 309
VERES ANDRÁS: Molnár Ferenc, a kánonalakító 319
BALOGH TAMÁS: A holland kánon A középkor alkonya árnyékában 326
ODORICS FERENC: Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában 341
KRASZTEV PÉTER: A téma halála. A posztmodern utáni prózáról Közép- és Kelet-Európában 345

RÖVID KÁNONBIBLIOGRÁFIA 355

KÖNYVEK

JULIA KRISTEVA: Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire / *Bónus Tibor* 367
VOIGT VILMOS: Irodalom és nép északon. (A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része. Tanulmányok) / *Bojtár Endre* 369
BOJTÁR ENDRE: Bevezetés a baltisztikába. (A balti kultúra a régiségben) / *Gránicz István* 372
UMBERTO ECO: Kant e l'ornitorinco / *Szilvássy Orsolya* 375
LESLIE BODI: Weltbürger – Textwelten: Helmut Kreuzer zum Dank / *Ujvári Zelenai Hedvig* 378

Múlt számunk tartalomjegyzékében sajnálatos módon két fordító: KISS GÁBOR ZOLTÁN és BAGI ZSOLT nevét felcseréltük. A fordítóktól és az olvasóinktól elnézést kérünk. – A szerk.

Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weissenfels. Die preußischen Mitglieder Martin Kempe (der Erkorne) und Gottfried Zamehl (der Ronde). – Süddeutsche und österreichische Mitglieder 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
Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von *Knut Kiesant – Winfried Schulze – Christoph Strosetzki.* Hrsg. von *Wolfgang Adam / Németh S. Katalin* 382
HOLGER TH. GRÄF–RALF PRÖVE: Wege ins Ungewisse. Reisen in der Frühen Neuzeit 1500–1800 / *Németh S. Katalin* 386
Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von *Helmut de Boor–Richard Newald.* Bd. 3.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Teil 1.: 1250–1350. Neubearb. von *Johannes Janota / Lőkös Péter* 387
JASMIN HERMANN-HUVE: 'Pathologie und Passion' in Goethes Roman die Leiden des jungen Werther / *Kiséry Pálné* 388
Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses. Ed. by *Lieve Spaas–Brian Stimpson / Szaffner Emilia* 389
Europa erlesen Galizien. Hrsg. von *Stefan Simonek–Alois Woldan / Fried István* 392
ERZSÉBET HANUS: La Littérature hongroise en France au dixneuvième siècle / *Kádár Judit* 393
Littérature maghrébine d'expression française. Ed. *Charles Bonan / Kun Tibor* 395

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

SOMMAIRE

Les canons dans la littérature des petites nations

ÉTUDES

GYÖRGY C. KÁLMÁN: L'analyse des canons des petites nations quelques observations méthodologiques 251
GÁBOR BEZECZKY: Canon et trope 261
JÓZSEF SZILI: L'épopée nationale comme genre canonique de la conscience nationale 268
MARKO JUVAN: Le dépassement de l'héritage du romantisme? Le baptême à Savica comme le texte-clé de la littérature slovène moderne et postmoderne (Traduit par *Judit Kádár)* 289
ILDIKÓ SIRATÓ: La littérature nationale de la Finlande – l'exemple du bilinguisme de la périphérie européenne 300
TAMÁS BERKES: La renaissance tchèque comme canon littéraire 309
ANDRÁS VERES: Ferenc Molnár, le formateur de canon 319
TAMÁS BALOGH: Le canon hollandais à l'ombre du Déclin du moyen âge 326
FERENC ODORICS: Mouvements canoniques de la littérature hongroise da la fin de millénaire 341
PÉTER KRASZTEV: La mort du thème (la prose à la suite du postmoderne en Europe de l'Est et en Europe Centrale) 345

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIONNÉE DE CANON

LIVRES

SUMMARY

Canons in the Literatures of „Small" Nations

STUDIES

GYÖRGY C. KÁLMÁN: The Inquiry into the Canons of the „Small" Nations – Some Methodological Remarks 251
GÁBOR BEZECZKY: Canon and Trope 261
JÓZSEF SZILI: National Epic as a Canonized Genre of the National Awareness of Identity 268
MARKO JUVAN: Transcending the Heritage of Romanticism? The „Baptism at the Savica" as the Key Text of Modern and Post-Modern Slovenian Literature 289
ILDIKÓ SIRATÓ: The National Literature of Finland – An Example of Bilingual Literatures on the Periphery of Europe 300
TAMÁS BERKES: Czech Revival as a Literary Canon 309
ANDRÁS VERES: Ferenc Molnár as a Former of the Canon 319
TAMÁS BALOGH: The Dutch Canon in the Shade of the Twilight of the Middle Ages 326
FERENC ODORICS: Canonical Shifts in the Hungarian Literature of the End of the Millenium 341
PÉTER KRASZTEV: The Death of the Topics – On the prose After the Post-Modern in East and Central Europe 345

A SHORT BIBLIOGRAPHY OF THE CANON

BOOK REVIEWS

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. – előadásaiból)
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 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 stilisztika

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. Szájhagyomány 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 művelődéselmélet

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

Folyóiratunknak ez a száma a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelent meg.

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Szedte az Argumentum Kft.
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 1998
Terjedelem: 14,3 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 az W. K. *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 138-2440) könyvesboltjában, az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég* Könyvklubjában és könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesbolt*ban (1051 Budapest, Mérleg u. 6., tel.: 317-2853), a *Sziget Könyvesbolt*ban (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesbolt*ban (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-1300 Budapest, 3 Pf. 290., tel.: 351-0079), 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

307204

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Textológia vagy textológiák?

1998

4

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
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

HOPP Lajos
társszerkesztő / rédacteur associé

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. 166–4819/12 Fax 1853–876

1998/4 — LXIV. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

1998/4 — XLIV. année
Revue trimestrielle

307204

Textológia vagy textológiák?

A *Helikon* legutóbb 1989. 3–4. számában tekintette át a textológia időszerű kérdéseit. A mostani, kilenc évvel későbbi helyzetfelmérés során a széttartó-elkülönülő tendenciákat tapasztaltuk erősebbnek, ezért fogalmazódhatott meg a szám címében foglalt kérdés.

A nagy nyelvterületek közül az iskolává szerveződő francia szöveggenetika 15 évét tekinti át Pierre-Marc de Biasi; Proust kapcsán általában a feljegyzések genetikus vizsgálatának lehetőségeiről értekezik Anne Herschberg-Pierrot. Karl Konrad Polheim a szöveghiba fogalmában találta meg azt a gyűjtőpontot, amely köré a német textológia erős hagyománytudatra épülő gyakorlatát áttekintő tanulmányát szervezhette. Stanley Cavell Shakespeare-olvasata (Kállay Géza bevezető értekezésével) szöveg és filozófia kapcsolatát tárja fel mint a textológia lehetséges határterületeinek egyikét.

A Szemle-rovatban Kovács Ilona a szöveg és a könyvpiac, a szöveg és a hatalom szempontjából készített vitaírást közöl; Tóth Réka és Lőrinszky Ildikó a szöveggenetikáról való ismereteinket bővíti tovább.

A lapszámot ezúttal is könyvismertetések és a más nyelvterületekre és nemzeti irodalmakra is kitekintő bibliográfia teszi teljesebbé.

Számunk textológiai szövegeit KERÉNYI FERENC szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Textologie ou textologies?

C'était dans le numéro 3–4. 1989. que la revue *Helikon* a donné la dernière fois un résumé sur les problèmes actuels de la textologie. Établissant le bilan de la situation d'aujourd'hui neuf ans plus tard, les tendances divergentes nous semblent être plus dominantes; c'est ce qui explique le pluriel du mot textologie dans le titre.

Pierre-Marc de Biasi résume les quinze ans de la génétique textuelle française qui s'est constituée en école; l'étude d'Anne Herschberg-Pierrot traite les possibilités des analyses génétiques des notes en général à propos de Proust. Karl Konrad Polheim présente le problème de l'erreur textuelle qui est une notion centrale dans la textologie allemande fortement traditionnelle. La lecture Shakespeare de Stanley Cavell (précédé de l'introduction de Géza Kállay) met à jour le rapport entre texte et philosophie comme une des régions virtuelles frontalières de la textologie.

Dans la rubrique Revue Ilona Kovács traite les questions du texte et du marché de livre et aussi du texte et du pouvoir; Réka Tóth et Ildikó Lőrinszky élargissent nos connaissances sur la génétique textuelle.

Le numéro se complète par des compte rendus et par une bibliographie d'ouvrages de textologie publiés dans des diverses langues.

Les textes de ce numéro ont été publiés par FERENC KERÉNYI.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

Textology or Textologies?

It was nine years ago that we last gave an overview in *Helikon* (1989. 3–4.) of the then recent issues of textology. Observing the terrain of this discipline anew, we now found it to be characterised most strongly by diverse and isolated tendencies – hence the question in the title of our present issue.

Of the scholarship in the major languages, Pierre-Marc de Biasi gives an account of the last fifteen years of the French school of textual genetics, while Anne Herschberg-Pierrot discusses the general possibilities of the genetic study of notes through the particular case of Proust. Karl Konrad Polheim focuses on the concept of textual error in his study which examines the strongly tradition-conscious practice of German textual criticism. Stanley Cavell's reading of Shakespeare (introduced by Géza Kállay's essay) reveals the relation of text and philosophy as a possible margin or borderland area of textology.

In the Review section Ilona Kovács presents a debate-provoking article on the relations of the book-market, the text, and power, while papers by Réka Tóth and Ildikó Lőrinszky further our knowledge of textual genetics.

The issues, as usual, is completed by book-reviews and a bibliography which help orientation in languages and national literatures other than those discussed in the articles.

The textological texts in our present issue were edited by FERENC KERÉNYI.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KERÉNYI FERENC

Textológia vagy textológiák?

„Textológus vagyok – mit érdekelne / engem a textológia maga?" – silányítja prózává József Attilát egy olyan sajtó alá rendező, aki rendszeresen szokott kritikai és/vagy népszerű kiadásokat gondozni a saját érdekeiket védeni már nem tudó klasszikus szerzők szövegeiből. Hiszen gyakorlatból tudja, hogy nemcsak korszakonként, irányzatonként, de egy-egy életművön belül is gyakran szükséges eltérő módszereket alkalmaznia, új metódusokat keresnie, hogy elérhesse vagy legalább megközelíthesse az alapvető célt: hidat építsen a mélyülő-szélesedő szakadékon át az időben szöveg és olvasója/elemzője/oktatója között. Ahhoz azonban, hogy a leginkább célravezetőt ki tudja választani, módszertani kínálatnak kell lennie, adaptálható ismereteknek, tapasztalatoknak az elérhető közelségben.

A *Helikon* kilenc év elteltével vállalkozik ismét arra, hogy a kedvező fogadtatású 1989. 3–4. száma után újra textológiai áttekintést készítsen. Akkor egy paradigmatikus kiadás, James Joyce *Ulysses*ének Hans Walter Gabler és csapata által készített szinoptikus edíciója (*A Critical and Synoptic Edition.* I–III. New York–London, 1984.) szolgálhatott a folyóiratszám alapjául, mintegy a markáns változások szimbolikus, már megjelent megtestesítőjeként.

Most más a helyzet. Az áttekintett nyelvterületeken szintén összetéveszthetetlen, de egymástól távolodó, széttartó tendenciák érvényesülnek, amelyek egyfelől már a textológia hagyományos, egyneműnek érzett fogalmát is elérték (elég ehhez hívószóként beütni azt egy-egy nyugat-európai vagy amerikai egyetemi könyvtár elektronikus katalógusába lépve), másfelől viszont ugyanez a helyzet új kapcsolatrendszerek kialakítását tette lehetővé más, mind jobban önállósodó részdiszciplínák felé. Ezért volt célszerű folyóiratszámunknak ezúttal szokatlanabb, vitára ingerlő kérdés-címet választani, a szerkesztés szempontjául pedig e könnyen felismerhető sokféleséget felvenni.

A német textológia mindig is erős hagyománytudatával tűnt ki, a pozitivista alapokig, akár Karl Lachmannig és az 1840-es évekig visszamenően. A jelenség érthető: olyan életművek gondozásáról és kiadásáról (sőt: kritikai kiadásairól) van szó Lessingtől Schilleren át Goethéig, amelyek a modern értelemben vett „világirodalom" fogalmának kialakításában is máig meghatározó szerepet játszottak. (Jellemző módon: mostani, közlendő tanulmányunk példái Eichendorfftól és Goethétől valók.) A *szöveghiba* – léte, nemléte, meghatározása nyomán az emen-

dálás értelmezésével és gyakorlati feladataival – kiváltképp alkalmas arra, hogy köréje szerveződjön a német nyelvterületi áttekintés, felmutatva egyszersmind azokat az erényeket, amelyeket e hagyománytudat fölhalmozott: törekvést a pontos fogalomhasználatra, a szöveghagyomány bizonyító erejének megőrzését, szövegkritika és értelmezés kölcsönös feltételezettségének ismételt leszögezését.

Úgy tűnik, a francia genetikus módszer művelői eljutottak az iskolateremtés fázisába, annak minden örömével és gondjával együtt. Ennek számos jele van, mint példának okáért az egyéni terminológiák összekapcsolása, egyeztetése (így jól megfigyelhető az is, hogy az írásfolyamat dinamizmusának érzékeltetésére milyen előszeretettel kölcsönöznek terminusokat a színház, a mozgásművészet és a mozgókép szakkifejezései közül) vagy éppen az a törekvés, amelynek során a textológiai irányzat atyamesterének tekintett Pierre-Marc de Biasi megteremti a szöveggenetika történetét, sőt mitológiáját; a módszert pedig kiterjeszteni igyekszik más művészeti ágakra is. E majdnem két évtized komoly szellemi hozadékkal számolhat el: akár horizontális, akár vertikális (azaz a szöveggenezis egy fázisát feldolgozó vagy a keletkezéstörténet egészét feltérképező) kiadásokról van szó, a módszer ösztönöz a változatok minél teljesebb feltárására, ennek háttértevékenységeként a más-más közgyűjteményekben őrzött dokumentumok feldolgozására és egyesítésére, a feljegyzések-vázlatok-töredékek eddigi perifériikus helyének megváltoztatására, beemelésére az alkotófolyamatba. A módszert itt is világirodalmi rangú életművek és hagyatékok, Victor Hugo, Flaubert, Zola, Proust nevei fémjelzik.

Stanley Cavell – főművében kifejtett és általunk is idézett – véleménye szerint a filozófiát nem bizonyos problémák, hanem szövegek alkotják. Itt közölt Shakespeare-olvasatai a textológia interdiszciplináris határterületeinek egyikét térképezik fel. Az így indított értelmezés evidenciának veszi, tételezi föl mindazt, amit az önálló tudományágnak is elfogadható Shakespeare-textológia és -filológia egybegyűjtött, megvitatott és kiértékelt. Nem is hivatkozik egyes részletekre, nem bocsátkozik vitába megállapításaival (mondjuk, a szöveghibák kérdésében). Ha azonban elfogadjuk, hogy számára a szövegképzés egyik tétje a textus megfogalmazásához vezető beállítódás követése, rekonstrukciója, valamennyit megértettünk talán abból, hogy a textológia ma észlelhető sokfélesége, már-már áttekinthetetlensége mögött ott rejlik az egyes szám használatának indokoltsága; nem annyira a textológia lexikológiai egyneműségében, mint inkább egy olyan sajátos problémalátásban, ahol a kezdőponton a szöveg áll – nem reflexióiban, hanem valóságában.

A magyar textológus persze – mint az itt közölt ismeretek haszonélvezője – azonnal saját, kis nyelvterületére és nemzeti irodalmára gondol. Ahhoz méri, alakítja az olvasottakat, ahogyan Kállay Gézának is a wittgensteini–cavelli értelemben vett hétköznapiságról egy József Attilától való komplex költői kép ötlik eszébe. A szöveggenetika kapcsán eltűnődhet a „delfinológia" tanulságain, a cenzúra és az öncenzúra látványos esetein, az „ultima manus" megkérdőjelez-

hetőségén, ám kétségei is támadhatnak. Például arról, hogy a genetikus dossziék összeállítására alkalmas írói hagyatékok felértékelődése együttjárhat-e egyfajta értékhierarchia-átrendeződéssel? Az aggályosan javítgató, notóriusan átíró Vörösmarty Mihály jobban megfelel-e, mint Petőfi Sándor vagy Ady Endre (vajon náluk mit jelent az írásdinamizmus?); József Attilától valóban a *Szabad-ötletek jegyzéke* érdemli meg leginkább a figyelmet? Nem is szólva most a kelet-európai szellemi éghajlatnak a hagyatékokra gyakorolt hatásáról. Vagy: szöveghibának tekinthetők-e a hagyományosan egyművesnek nevezett és minden kezdő kritikus által legalább egyszer „dilettáns"-nak aposztrofált magyar klasszikusok, például Katona József és Madách Imre „zordonságai" (Arany Jánost idézve)?

Ha mindez így történik, ez a lapszám nem készült hiába, és a célravezető, leghatékonyabb módszer ügyében nyújtott információk után talán egyszer olyan tabuk megtárgyalására is sor kerülhet, mint az egyetlen módszert ismerő és rögzítő akadémiai szabályzat (*Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*. Budapest, 1988.) újraírása, vagy amiről itt és most Kovács Ilona ejt szót: szöveg és piac, tágabb körben szöveg és hatalom összefüggéseiről.

PIERRE-MARC DE BIASI

Horizontális kiadás, vertikális kiadás

– A GENETIKUS KIADÁSOK TIPOLÓGIÁJÁNAK VÁZLATA – (A FRANCIA TERÜLET, 1980–1995)

A kéziratok kiadása, különösen a szerzők munkapéldányainak megjelentetése, amelyek jellegük és kidolgozottságuk szempontjából egyaránt lényeges eltéréseket mutatnak, több olyan problémát is felvet, amelyekkel nem találkozunk a hagyományos szövegkiadás során, sem a nagyközönség számára készült kötetek, sem a komoly tudományos eszköztárral dolgozó kritikai kiadások esetében. Alapvetően ezekkel a nehézségekkel magyarázható, miért van az, hogy a saját kezű kéziratkiadásokat az olvasók egy része az átlagember számára megközelíthetetlen, ezoterikus jelenségnek tekinti; tévedés volna azonban azt gondolni, hogy ez a hermetikus jelleg sorsszerű és elkerülhetetlen: a kéziratkiadások egy része egyáltalán nem „olvashatatlanabb" egy hagyományos kritikai kiadásnál. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a kéziratkiadás – ha sok szempontból hasonlít is a szövegkiadáshoz – egy másik kiadói univerzum része. Nem a művet kínálja olvasásra, hanem azt, amiből a mű létrejött: az írást mint lezáratlan folyamatot jeleníti meg, amely még nyitott a variációk végtelen tárháza előtt. Nem a szöveg helyreállítására törekszik, hanem a szöveg születésének egy adott fázisát próbálja megvilágítani, vagy e folyamat egészét eleveníti fel. A szövegkiadásnak és a kéziratkiadásnak tehát sem a célja, sem a tárgya nem teljesen azonos. Az elmúlt tizenöt év során kibontakozó szöveggenetikai iskola ezt a különbséget kívánta érzékeltetni a *genetikus kiadás* terminusával. Ez a ma már általánosan elfogadott kifejezés világosan körülírja a kiadás egy adott területét, és kétségtelen, hogy egyfajta szellemi közösséget fémjelez. A terminus mögött azonban gyakran igen eltérő kiadói munka húzódik meg. A franciaországi genetikus kiadások összességükben igen változatos képet mutatnak: a feldolgozott korpuszok, a megjelentetett dossziék jellege, terjedelme, a választott átírási módszer vagy a kiadó által fontosnak tartott szempontok igen sokfélék lehetnek, s a feldolgozás célja sem mindig azonos. E változatosságot szemléletesen példázzák az utóbbi tizenöt év során megjelentetett Flaubert-kéziratok. Ha e kéziratkiadásokat típusuk szerint próbáljuk osztályozni, találunk közöttük olyan kritikai kiadásokat, amelyek mármár a hagyományos szövegkiadásra emlékeztetnek, mint például a *Par les Champs et par les Grèves*[1] és a *Voyage en Égypte*[2] vaskos kézirathív kiadásokat linea-

[1] GUSTAVE FLAUBERT–MAXIME DU CAMP: Par les Champs et par les Grèves. Kiad. *Adrianne Tooke.* Genf, Droz 1987. 835. – Kritikai kiadás.

[2] GUSTAVE FLAUBERT: Voyage en Égypte. Az eredeti kéziratot s. a. rend. *Pierre-Marc de Biasi.* Párizs, Grasset 1991. 464.

rizált genetikus átírással és rendkívül bonyolult jelrendszerrel, mint például az *Un coeur simple* vagy a *Hérodias* piszkozatainak kiadása;[3] ehhez hasonló, de nem egészen kézirathív kiadásban jelent meg a *Hérodias* első fejezete;[4] rendkívül aprólékos kiadás készült a *Bovaryné* „gazdaünnep"-éről, amely az eredeti kézirat hiteles átiratát adja közre;[5] impozáns kézirathív kiadás jelent meg a *Bovaryné* szerkezeti vázlataiból és kidolgozott vázlataiból (scénarios), a kéziratlapok eredeti formáját tükröző fakszimilékkel,[6] és napvilágot látott az író jegyzetfüzeteinek részben kézirathív (semi-diplomatique) kiadása, egy meglehetősen vaskos kötet, viszonylag egyszerű átírási rendszerrel és bőséges jegyzetanyaggal.[7] E kötetek hátterében alighanem felesleges volna bármiféle egységes kiadói koncepciót keresnünk: egyedi vállalkozásként jöttek létre, s a feldolgozás módszerét mindig az adott kéziratanyag jellege határozta meg. A genetikus kiadások e sokfélesége természetesen nem maradt észrevétlen, s voltak, akik úgy vélekedtek, az irányzat egyszerűen alkalmatlan egységes kiadói koncepció kidolgozására. A bírálatok – érthető módon – főleg az irányzat becsmérlőinek táborából érkeztek, de az előszöveg (avant-texte) szakértői is több ízben megfogalmazták fenntartásaikat. Mivel magyarázható vajon a genetikus kiadások e sokfélesége? Fogjuk fel úgy, mint az adott kiadói terület jellegzetességét, mondván, hogy a mindig egyedi és megismételhetetlen kéziratból csakis egyedi kiadások jöhetnek létre? Vagy inkább a kiadói munka fogyatékosságáról volna szó, arról, hogy a kiadók képtelenek összehangolni a munkát, és egységes elvek szerint sajtó alá rendezni a különböző dossziék anyagát? Nem kizárt persze, hogy másként kell feltennünk a kérdést. Elképzelhető ugyanis, hogy ez a látszólagos sokféleség egyszerűen illúzió: a tévedés onnan ered, hogy a felületes szemlélő képtelen a módszer és a tárgy sokféleségén túllépve felfedezni azt a néhány lényeges szempontot, alapelvet, amelyek mentén a genetikus kiadások jól elkülöníthető csoportokba sorolhatóak. A tipológiai besorolás iránti igény talán még soha nem jelentkezett olyan égetően, mint ma. Hogyan jellemezhető a jelenlegi helyzet? Bár nem nagy számban, de vannak olyan elemzések, amelyek kifejezetten a genetikus kiadásokkal foglalkoznak. Ha ezeket röviden áttekintjük, nemcsak a kérdés jelenlegi állásáról kapunk képet, hanem a genetikus kiadás fogalmát is pontosabban körül tudjuk határolni.

[3] GUSTAVE FLAUBERT: Un Coeur simple, Corpus flaubertianum I. Kiad. *Giovanni Bonaccorso* et al. Párizs, Les Belles Lettres 1983. 586. – Betűhív és genetikus kiadás; Hérodias, Corpus flaubertianum II. Kiad. *Giovanni Bonaccorso* et al. 1. köt. Párizs, Nizet 1991. 398. – Kézirathív és genetikus kiadás.

[4] O Manuscrito em Gustave Flaubert. Transcriçào, classificaçào e interpretàçao de prototexto de 1. o capitulo do conto „Hérodias". S. a. rend. *Philippe Willemart*. Universitade de Sào Paulo 1984.

[5] GUSTAVE FLAUBERT: Les comices agricoles. 1–2 köt. Kiad. *Jeanne Goldin*. Genf, Droz 1984. – Kézirathív kiadás.

[6] GUSTAVE FLAUBERT: Plans et scénarios de „Madame Bovary". A kéziratokat átírta, jegyz., s. a. rend. *Yvan Leclerc*. Párizs, Zulma/CNRS 1995. /Manuscrits-sorozat./

[7] Carnets de travail de Gustave Flaubert. A jegyzetfüzetek anyagát átírta, a kéziratot s. a. rend. *P.-M. de Biasi*. Párizs, Balland 1988.

A GENETIKUS KIADÁSOK TIPOLÓGIÁJA: A JELENLEGI HELYZET

Az elmúlt tíz év során több szintézis értékű cikk jelent meg a genetikus kiadásokról, ezek azonban nem vezettek el az osztályozás egyértelmű szempontjainak kidolgozásához. Ennek egyrészt az az oka, hogy közben folyamatosan új kiadások láttak napvilágot, amelyek nemritkán teljesen felborították a korábban kialakított tipológiai rendet, másrészt pedig az, hogy folyamatosan változott a szöveggenetika és a genetikus kiadások hatókörének meghatározása is. Az én 1985-ben megjelent első tipológiai vázlatom[8] után a második legrégebbi tanulmány Claudine Gothot-Mersch tollából származik: a szöveg 1987-ben hangzott el egy nemzetközi konferencián, majd 1989-ben nyomtatásban is megjelent.[9] Claudine Gothot-Mersch gondolatgazdag elemzése számos olyan megállapítást tartalmaz, amely mindmáig érvényes, a tanulmányban felállított tipológiai rendszer azonban sok szempontból kiegészítésre szorul, mindenekelőtt azért, mert a genetikus kiadás fogalmát – nem kis mértékben éppen az ő cikkének köszönhetően – azóta sokkal pontosabban definiáljuk. Az akkori meglehetősen kaotikus viszonyok rendezése érdekében Claudine Gothot-Mersch a genetikus kiadások területén két fő csoport („A" és „B") megkülönböztetését javasolta. Az „A" típusba sorolta a szó szoros értelmében vett kéziratkiadásokat, a „B" típusba pedig azokat a szövegkiadásokat, amelyek a mű genezisének szerves részét képező dokumentumokat is közre adnak. Egy olyan időszakban, amikor a genetikus kiadás kifejezés még épp hogy csak polgárjogot nyert, ez az elkülönítés nélkülözhetetlen volt, ám hamarosan kiderült, hogy csupán az első lépést jelenti egy átgondolt tipológia kidolgozásához. A két fő csoport elkülönítése ugyanis lehetővé teszi, hogy világosan elhatároljunk egymástól két alapvetően eltérő kiadói területet, továbbra is megoldatlan viszont a két fő csoporton belüli osztályozás kérdése. Különösen fontos ez az „A" csoport esetében, hiszen ide Claudine Gothot-Mersch éppen azokat a kiadásokat sorolja, amelyeket ma a genetikus kiadás terminusával jelölünk. A mai helyzet jellemzésekor tehát vissza kell térnünk Claudine Gothot-Mersch tipológiai vázlatához, de a javasolt két fő csoportból csak az egyiket kell figyelembe vennünk. A genetikus kritika célja egyfelől a művek előszövegének (avant-texte) megjelentetése, másfelől e dokumentumok kritikai olvasata, értelmezése. Az irányzat a vizsgálat körébe bevonja a befejezetlenül maradt művek anyagát és azokat az írói jegyzetfüzeteket is, amelyek sokszor nem köthetőek egy konkrét mű megírásához. A genetikus kritika képviselői tehát két megközelítési módszer között választhatnak: vagy az előszövegben kibontakozó írásfolyamatra helyezik a hangsúlyt, és ehhez az előszöveg egészét vagy egy darabját adják

[8] PIERRE-MARC DE BIASI: L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre. = Encyclopaedia Universalis. Symposium 1985.

[9] CLAUDINE GOTHOT-MERSCH: L'édition génétique, le domaine français. = La naissance du texte. Szerk. *Louis Hay*. Párizs, Corti 1989. 63–88.

közre; vagy pedig a művek újfajta megközelítését tűzik ki célul, és a genezis részét képező dokumentumokból készített válogatással kívánják megvilágítani a szöveget. Mindkét módszernek megvan a létjogosultsága, és az utóbbi, amely számos genetikus szempontokat is érvényesítő szövegkiadást hozott létre,[10] jelentős mértékben hozzájárult a kéziratkutatás területén született új eredmények széles körű elterjesztéséhez, illetve – a genezis folyamatának megvilágításával – a szövegek újszerű értelmezéséhez. Az említett kiadástípus esetében azonban a fő problémát nem is annyira a kéziratok kiadása és a genezis nyomtatásban való megjelenítése okozza, mint inkább az, hogyan lehet a hagyományos kritikai eszköztárat alkalmassá tenni a szöveg újszerű megközelítésére. A genetikus szempontokat is érvényesítő szövegkiadások olyan önálló területet alkotnak, amely szorosan kötődik a genetikus kiadásokhoz, ám ugyanakkor világosan el is határolódik tőlük. Ez az elkülönítés a tipológiai osztályozás egyik első eredménye; jelentősége abban áll, hogy a genetikus kiadások területéről így kizárhatunk egy rendkívül népes és igen sokszínű csoportot.

Maradnak tehát a szó szoros értelmében vett kéziratkiadások („A" típus). Ezzel a csoporttal kapcsolatban Claudine Gothot-Mersch néhány lényeges kérdést fogalmazott meg, de nem dolgozta ki a tipológiai osztályozás szempontjait. Egyszerűen – és igen szellemesen – lajstromba vette azokat a tipikus ellentmondásokat, amelyeket nap mint nap tapasztalunk e téren. Így például nemegyszer jelentős különbség van a meghirdetett kiadói szándék és a megvalósult eredmény között, a módszerek nem mindig megfelelőek a kitűzött cél eléréséhez stb. A hiányosságok között természetesen első helyen emelte ki az alkalmazott átírási rendszerek sokféleségét: a kiadások egy része linearizált genetikus átiratban reprodukálja a kéziratok anyagát, hol viszonylag egyszerű, hol igen bonyolult jelrendszert alkalmazva; az átírási rendszer néha annyira komplikált, hogy nehezebb eligazodni rajta, mint az eredeti kéziraton; mások a kézirathív kiadáshoz közelítenek, vagyis az alkalmazott átírási módszer nem teljesen linearizált: ez megkönnyíti az olvasást, a kiadott kézirat azonban sokszor szövegszerű, és igenigen leegyszerűsíti az eredetit. Vannak továbbá teljesen kézirathív kiadások, amelyek a kézirat eredeti formájának visszaadására törekednek, s amelyek időnként még a kéziratlapon látható tintafoltot is feltüntetik (amivel rettenetesen megnehezítik az olvasó munkáját, aki aligha képes eligazodni a legapróbb jellegzetességeivel együtt reprodukált dokumentumon). Claudine Gothot-Mersch az imént felsorolt kiadási módszerek mindegyikét górcső alá vette, rávilágított erényeikre és fogyatékosságaikra, ám óvakodott attól, hogy az átírási rendszer

[10] A franciaországi könyvkiadói palettán több illusztris sorozat követi azt az elvet, hogy a kritikai kiadásban megjelentetett mű szövegét genetikus dokumentumokkal együtt adja közre. Ilyenek például a Pléiade (Gallimard, NRF) vagy a Classique Garnier-sorozatban megjelent kötetek, de több olyan nagy példányszámban kiadott sorozat is, mint a Folio, a Garnier-Flammarion, a Livre de poche stb.

alapján próbálja meg osztályozni a kiadásokat, és igaza volt. Miért? Az igazság az, hogy az átírási módszer önmagában még nem biztosít megfelelő eszközt a genetikus kiadások osztályozásához, hiszen az átírás csak más kritériumokkal együtt értelmezhető, mint például: milyen típusú kéziratról van szó? Milyen dokumentum-együttest kell feldolgozni? Milyen szempontok szerint különítették el a kiadásra szánt anyagot? A kiválasztott anyag a genezis mely fázisához tartozik? Az átírási módszer alapján tehát nem tudunk világos tipológiai rendszert kidolgozni: a logikus osztályozás helyett az a káosz és sokféleség volna a végeredmény, amelyről a bevezetőben beszéltünk. A kéziratkiadások egyedi sajátosságokkal teli világában ez a kizárólag technikai szempontra épülő osztályozás atomizálódáshoz vezet, és legfeljebb a fogyatékosságok lajstromba vételét eredményezheti. Ha alaposabban megvizsgáljuk a kérdést, könnyen belátható, hogy legalább annyiféle átírási módszer van, ahány kiadás, hiszen az összes kiadó igyekszik kialakítani a saját elképzeléséhez leginkább megfelelő formát. Mindegyiknek megvannak a maga előnyei és hátrányai, legfeljebb az arányok különbözőek. Az összes módszer nem egyenértékű, de mindegyiket csak egy-egy konkrét kiadói koncepcióhoz kötve, a feldolgozott kézirat szempontjából lehet értékelni, és egyiket sem emelhetjük az általánosan alkalmazható modell rangjára. Ami egyúttal azt jelenti, hogy a jelenlegi kiadások – ha kizárólag az átírási technika szempontjából értékeljük őket – kivétel nélkül fogyatékosak, tökéletlenek. E fogyatékosságok különösen feltűnőek és zavaróak akkor, ha az elektronikus kiadás napjainkban elénk táruló lehetőségeire gondolunk.[11]

Az átírási módszerek alapján tehát nem tudjuk osztályozni a genetikus kiadásokat. A legújabb tipológiai kísérlet szerzője, Almuth Grésillon[12] éppen ezért más szempontot választott a rendszerezéshez. Tanulmánya első részében logikus módon azt javasolja, hogy különböztessük meg a „fakszimile-kiadásokat" (amelyek nem tartalmaznak semmilyen genetikus elemet, egyszerűen az eredeti kéziratot reprodukálják, a könyvkedvelőknek szánt kiadások régi hagyományát követve[13]) és a „szó szoros értelmében vett genetikus kiadásokat". E második kategórián belül azonban elkülönít egy egészen kis csoportot, amelynek az „olvasmány" címet adja – az ide sorolt három példa között az egyetlen közös vonás az, hogy a

[11] Ld. LOUIS LEBRAVE: L'édition génétique. = Les Manuscrits des écrivains. Szerk. *Louis Hay*. Párizs, Hachette–CNRS 1993. 206–223. – A tanulmány konklúziói igen meggyőzőek, a lineáris átírás elleni vádbeszéd azonban már annál kevésbé: a cikkben megfogalmazott kritikák egyike sem vonatkozhat ugyanis a felhozott példára, amely minden szempontból kivételnek számít. – Ld. még LOUIS HAY: Passé et avenir de l'édition génétique. = Cahiers de textologie. 2. Szerk. *Michel Contat*. Párizs, Minard 1988. 5–22.

[12] ALMUTH GRÉSILLON: L'édition génétique. = Éléments de critique génétique. Párizs, P.U.F. 1994. 188–202.

[13] Ilyen kötetek például a Ramsay gondozásában megjelent Le Manuscrit autographe des POÉSIES de Stéphane Mallarmé. 1981. vagy a Manuscrits autographes des ILLUMINATIONS d'Arthur Rimbaud. 1984.

kötetek látszólag könnyen olvashatóak. Az összes többi genetikus kiadás a „kutatási eszköz" meglehetősen tág kategóriájába kerül. Vajon milyen tipológiai szempontnak felel meg az „olvasmány" kategóriája? Nehéz válaszolni a kérdésre, hiszen sokkal inkább normatív és pedagógiai, mintsem tipológiai fogalomról van szó, ráadásul az sem egyértelmű, pontosan mely kiadásokra vonatkozhat. Almuth Grésillon nyilvánvalóan arra törekedett, hogy az olvasó szempontjából közelítse meg az osztályozás problémáját, és a kiadásokat aszerint rendszerezze, mennyire széles, illetve szűk szakmai közönség érdeklődésére számíthatnak, de a megcélzott közönség távolról sem homogén, nehéz tárgyszerűen leírni, és így aligha jelenthet használható osztályozási szempontot. Ha közelebbről megvizsgáljuk a kérdést, ez a hipotézis inkább megnehezíti, mintsem megkönnyíti az osztályozást, ahogy ezt már a kategóriák meglehetősen problematikus megnevezésénél is láthattuk. Ha az „olvasmány" kategóriába a nagyközönség érdeklődésére számot tartó, könnyen olvasható genetikus kiadásokat soroljuk, miért ne tartoznának ide azok a kötetek is, amelyek szintén viszonylag könnyen olvashatóak, ugyanígy a nagyközönség számára készültek, ám a tanulmány meglepő módon mégis a „kutatási eszköz" kategóriájába sorolja őket? A kérdést megfordítva, nem volna egyszerűbb, ha ezeket az úgynevezett „olvasmányokat" a „kutatási eszközök" közé sorolnánk, és az adott kiadást a megcélzott közönség és a kiadói koncepció szerint további alkategóriák szerint csoportosítanánk? Ennek a megoldásnak az volna az előnye, hogy a genetikus kiadásokat egy már létező és megfelelően kidolgozott tipológiai rendszerbe illesztenénk. A „kutatási eszköz" kategóriájának meghatározásakor Almuth Grésillon ugyanis ahhoz az osztályozáshoz nyúl vissza, amelyet én javasoltam az *Encyclopédia Universalis*-ban,[14] amikor megkülönböztettem a genezis egy adott fázisát feldolgozó[15] és a keletkezéstörténet egészének feltérképezésére törekvő[16] kiadásokat. Ezzel a tipológiai elkülönítéssel lényegében ma is egyetértek, ám néhány fontos kérdés tisztázásra vár – a továbbiakban ezekre szeretnék kitérni.

Az előbbi rövid áttekintésből már kiderült, hogy az 1980-as évek óta nem történt komoly előrelépés a genetikus kiadások tipológiája terén. Röviden összefoglalva tehát, a genetikus kiadás tárgya a szó szoros értelmében vett kézirat, és ezáltal világosan megkülönböztethető azoktól a kiadásoktól, amelyek tartalmaznak ugyan genetikus elemeket, ám alapvetően a szövegre koncentrálnak. A genetikus kiadás hátterében hosszadalmas kutatás és aprólékos kiadói munka áll, tehát nem azonos az egyszerű fakszimile kiadásokkal sem. A genetikus kiadásokat nem lehet megfelelően osztályozni sem az alkalmazott átírási rendszer, sem a megcélzott közönség szerint, hiszen ezeket az osztályozási szempontokat csak akkor tudjuk alkalmazni, ha már rendelkezünk egy átfogó tipológiai rendszerrel,

[14] Ld. a 8. jegyzetet: L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre. = i. h., 1989. – új, jav. kiad.
[15] Ezt neveztem az idézett cikkben *horizontális kiadás*nak. (i. h., 934.)
[16] Ezt neveztem *vertikális kiadás*nak. (Uo.)

ezt pedig csak akkor tudjuk kidolgozni, ha a kéziratok jellegéből és a kiadás céljából indulunk ki. Az összes genetikus kiadást besorolhatjuk viszont abba a két nagy funkcionális egységbe, amely a két fő kiadói irányvonalnak felel meg: a horizontális kiadások a genezis folyamatának egy adott mozzanatára koncentrálnak, a vertikális kiadások pedig e folyamat többé-kevésbé teljes rekonstrukciójára törekednek. Végezetül pedig, ha a genetikus kiadások tipológiájának kérdése csak a könyvekkel kapcsolatban vetődött is fel (hiszen egészen mostanáig az összes genetikus kiadás könyvformában jelent meg), feltétlenül gondolnunk kell az elektronikus kiadás által nyújtott új lehetőségekre. E rövid áttekintés után arra térünk rá, milyen kontextusban vethető fel ma a tipológia problémája, és mi a kérdés valódi tétje.

Franciaországban az 1980-as évek elején a szöveggenetikai kutatások fellendülésével hamarosan megjelent az igény, hogy az elméleti kutatás a genetikus dossziék rendkívül gazdag és sokszínű anyagára is kiterjedjen. Ehhez mindenekelőtt hozzáférhetővé kellett tenni az anyagot, vagyis meg kellett jelentetni a kéziratokat. Ez a kiadói munka alkalmat teremtett arra, hogy a szöveggenetikai iskola a gyakorlatban igazolja hipotéziseit és dolgozza ki saját fogalomkészletét. A kéziratkiadások megjelentetése azonban sokkal jelentősebb eredményeket hozott, mint azt a kutatók eredetileg gondolták. Az elméleti kutatás – a várakozásoknak megfelelően – korábban kiaknázatlan nyersanyaghoz jutott; hamarosan kiderült azonban, hogy a kiadás már önmagában a kutatómunka lényegi részét alkotja, nemcsak a dokumentumok elolvasása és nyomtatott formába való átültetése közben felmerülő nehézségek miatt, hanem azért is, mert a kéziratok megfelelő osztályozásához a teljes anyagot ismerni kell. Ahhoz, hogy a kiadásra szánt kötetben az írói munka során felhalmozott kéziratokat a megfelelő sorrendbe tudjuk állítani, rendkívül alaposan tanulmányoznunk kell a külső információforrásokat: a levelek, a visszaemlékezések, a korabeli dokumentumok segítségével megismerhetjük azt a személyes élethelyzetet, társadalmi, irodalmi stb. kontextust, amelyben az adott írás született, és keltezni tudjuk a kéziratokat. Ugyanígy minden egyes kéziratoldalt külön-külön elemeznünk kell, hogy lépésről lépésre rekonstruálni tudjuk az írói munka folyamatát; meg kell találnunk a kulcsot, amelynek segítségével minden egyes darabot a helyére illeszthetünk, és pontosan követni tudjuk az előszöveg különböző fázisait, vagyis a dossziét az írásfolyamat szempontjából is elemeznünk kell. Ezután még további hosszas munka vár a kiadóra: jegyzetek vagy függelék formájában hozzáférhetővé kell tennie a fontosabb forrásokat, a kéziratban fellelhető intertextuális kapcsolatokat, fel kell tüntetnie a legjelentősebb egyezéseket az előszöveg különböző fázisai és a végleges szöveg, illetve az életmű egyéb darabjai (korábban kiadott művek, illetve korábban írt művek kéziratai; későbbi tervek, írások) között, nem szólva azokról a történelmi és enciklopédikus ismeretekről, amelyeket minden kiadásnak tartalmaznia kell, hogy az olvasó értelmezni tudja a homályos vagy ma már nehezen visszakereshető utalásokat. Hozzá kell tennünk, hogy mindehhez több

száz, nemegyszer több ezer oldalas dossziékat kell feldolgozni, hiszen a kéziratok rendszerint sokkal terjedelmesebb korpuszt alkotnak, mint a szövegkiadás során megjelentetett anyag. Egy olyan írónál, mint Flaubert, az aránykülönbség körülbelül 5 : 1, ha csak a szerkesztett kéziratokat vesszük számításba, de ez akár 10 : 1-es különbséggé is nőhet, ha a vizsgálatba bevonjuk a dokumentációs anyagot tartalmazó dossziékat is. Ha a kiadó egy ilyen sokrétű és terjedelmes kéziratanyagot kíván megjelentetni, az imént felsorolt feladatok igazi kutatási programmá nőnek, amelyet olykor csak sokéves munkával lehet megvalósítani. Igaz, az ilyen jellegű kutatómunka során elért eredmények rendszerint messze túllépnek azon, amit egy kiadástól általában elvárhat az ember. A hosszú éveken át tartó munka végeztével ugyanis nemcsak korábban kiadatlan dokumentumokkal rendelkezünk, hanem egy olyan értelmezői stratégiával is, amelynek segítségével a kéziratokat egy meghatározott időfolyamat különböző fázisaihoz tudjuk kapcsolni, értelmezni tudjuk bizonyos részletek eltűnését vagy átalakulását, és képesek vagyunk rekonstruálni azt az alkotófolyamatot, amely bizonyos esetekben a nyomtatott formában ismert mű végleges szövegéhez vezetett. A genetikus kiadást tehát nem lehet elválasztani sem a kézirat-kutatástól, sem a szöveggenetikai vizsgálatoktól: a genetikus kritika elméletének legalapvetőbb fogalmai szinte kivétel nélkül a kiadói munka során alakultak ki, s fejlődnek tovább napjainkban is.

A GENETIKUS KIADÁSOK KÉT FŐ TÍPUSA

A genetikus kritika fejlődésével polgárjogot nyert az irodalmi kéziratok megjelentetése. A kéziratok kiadása és értelmezése lehetővé teszi, hogy belülről világítsuk meg az író munkáját, az írásfolyamatot és a művek genezisét. A szöveggenetikai iskola képviselői nem tulajdonítanak kivételes státuszt a végleges szövegnek, amelyben – ha egyáltalán létezik – nem látnak mást, mint a korábbi átalakulások végeredményét vagy olyan önálló egységet, amely az előszöveg szféráján kívül esik. A kiadás területén ez a tudományos program két fő irányvonalat jelölt ki: az egyik csoportba azok a kiadások tartoznak, amelyek a genezis egy adott fázisára koncentrálnak, és csak azokat a dokumentumokat adják közre, amelyek e kiválasztott mozzanathoz tartoznak, vagyis nem törekednek a genezis teljes folyamatának értelmezésére. A másik csoportba sorolható kiadások a keletkezés kronológiai sorrendjében megjelentetik az összes olyan kéziratot, amelyek egy adott irodalmi vállalkozáshoz tartoznak, a terv első megjelenésétől, elnagyolt vázlataitól a kiadott mű végleges szövegéig, vagyis a genezis folyamatának egészét kívánják feleleveníteni. Az első csoportba tehát azok a kiadások tartoznak, amelyek egy meghatározott kéziratköteg feldolgozásával a genezis egy adott mozzanatát kívánják rekonstruálni; a másikba pedig azok, amelyek a vaskos kéziratos dosszié egészén áthatolva a genezis során végbement összes átalakulásról kívánnak képet adni. Ezt a kettősséget két tengely segítségével viszonylag könnyen szemléltetni tudjuk: az

első típust *horizontális kiadás*nak, a másodikat *vertikális kiadás*nak fogjuk nevezni. A két tengelyt azonban hiba volna egyszerű lineáris vonalként elképzelnünk. A genezis mindig meglehetősen bonyolult időfolyamatokat tükröz, amelyek a dokumentumok konkrét terében játszódnak. A horizontális kiadás tárgya egy meghatározott írásréteg, amelyet úgy tudunk elkülöníteni, hogy a kéziratos dossziéból – a tornyot keresztben elmetszve – kivágunk egy szeletet; ez az írásréteg azonban korántsem egysíkú, hiszen maga is időben és térben játszódó folyamatok eredményeként jött létre. A vertikális kiadás pedig éppen arra törekszik, hogy ezeket az egymás után sorjázó, egymásra rakódó rétegeket a genezis fázisai szerint rekonstruálja, a legkorábbi rétegtől a legkésőbbiig. A genezis összes dokumentumát tartalmazó dossziét tehát úgy kell elképzelnünk, mint egy olyan dossziékból felépülő tornyot, amelyek meghatározott rend szerint osztályozott és sorba rakott kézirat-kötegeket tartalmaznak: a dosszié egésze tehát egy rétegekből felépülő torony képével modellezhető.

RÉTEGEK ÉS TORNYOK

Az írásrétegek és a rétegek egymásra rakódása

Az egymással ellentétes, ugyanakkor egymást kölcsönösen kiegészítő horizontális és vertikális kiadás csak akkor jöhet létre, ha előzőleg az összes kiadásra szánt dokumentumot leltárba vettük és megbízhatóan osztályoztuk.[17] Ezt a részleges osztályozást csak akkor végezhetjük el, ha a tanulmányozott író lehetőleg teljes kéziratanyagát összegyűjtöttük és kronológiai–keletkezéstörténeti sorrendbe állítottuk őket: ezeket az összegyűjtött és rendszerezett kézirategyütteseket nevezzük genetikus dossziéknak. A genetikus dossziék tartalmazhatnak olyan jegyzeteket vagy vázlatokat, amelyek egyetlen későbbi művel sem állnak közvetlen kapcsolatban, őrizhetik egy később befejezetlenül maradt mű előkészítő munkálatának nyomait, de jelenthetik egy megírt, ám kiadatlanul maradt mű kézirategyüttesét vagy akár egy nyomtatásban megjelent mű genetikus dokumentumainak összességét is. Ezek után minden egyes dosszién belül el kell különítenünk azokat az alegységeket, amelyekbe különböző szempontok (keltezés, funkció stb.) szerint soroljuk a dokumentumokat, s azt is meg kell határoznunk, hogy az adott kézirat a genezis mely fázisához (szerkesztés előtti, szerkesztési, kiadás előtti stb.) tartozik; minden ilyen alegység külön kéziratköteget alkot. Ha az osztályozást befejeztük, és minden kézirategyüttes a helyére került, hogyan fest vajon egy adott író kéziratainak kronológiai látképe? Különböző, alacsonyabb vagy magasabb kézirattornyok sorakoz-

[17] Az osztályozás egy részét az esetek döntő többségében már elvégezték azokban a könyvtárakban, amelyekben a kéziratokat őrzik, a kiadóra azonban még így is hosszadalmas és rendkívül aprólékos munka vár. Ld. P.-M. DE BIASI: La critique génétique. = Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. i. h., 20–23.

nak egymástól bizonyos távolságra azon a képzeletbeli számegyenesen, amely az író pályájának egészét jelképezi.

Ha a dossziékat egyenként vesszük szemügyre, mindegyik egy-egy *kézirattornyot* alkot, amely egymásra rakódó aldossziékból áll; az aldossziék kronológiai és tipológiai sorrendben követik egymást – a torony legtetején találjuk a legrégebbi dokumentumokat, legalján pedig a legkésőbbieket, a kettő között pedig változó számú és vastagságú aldossziék sorakoznak egymás után. Ebben a formában világosan látható a genetikus dosszié réteges szerkezete: egymásra rakódó kéziratkötegek alkotják, amelyek az írásfolyamat különböző szegmenseit, vertikálisan tagolható rétegeit jelenítik meg. Ha a kézirattornyot oldalról vesszük szemügyre, legalább egy tucat különböző írásréteget fedezhetünk fel benne: a jegyzetfüzetek és a tervek, a szerkezeti vázlatok és a kidolgozott vázlatok, az előkészítő munka során gyűjtött dokumentáció, a részletesen kidolgozott vázlat, a piszkozatok, a szerkesztési fázis során gyűjtött jegyzetek, a tisztázatok, a végleges kézirat és a korrektúrák írásrétegeit. A toronymodell lehetővé teszi, hogy a genetikus dossziét a maga egészében lássuk, úgy, ahogy az a genezis folyamata során létrejött: olyan különböző részekből fölépülő egészként, amelyben a maga helyén minden egyes darab az alkotómunka egy-egy lezárt egységét jelenti. A torony a rendszerezett dossziét modellezi, két értelemben is: vagy azt az anyagot jelenti, amelyet a gondos író maga állított össze, miután a művet már befejezte és kiadatta; vagy azt, amelyet a szöveggenetika kutatója állít össze, jóval az író halála után, a fennmaradt dokumentumok feltérképezésével és osztályozásával.

A KÉZIRATTORONY MINT DEKONSTRUKCIÓS JÁTÉK

Ezek a kéziratkötegek születésük pillanatában és akkor, amikor az író még használja őket, természetesen nem hasonlítanak egy tudományos módszerességgel besorolt és összeállított kézirattoronyra. Gyakran előfordul ugyanis (néhány írónál pedig egészen általános jelenség), hogy a már meglévő kéziratköteget újra előveszik, a lapokat szétteregetik az íróasztal kétdimenziós terében, majd újraolvassák és felhasználják őket egy újabb írásréteg megalkotásához. Ilyenkor a korábbi írásrétegek különböző változásokon mehetnek át. Tudnunk kell tehát, hogy a genezis során az egymást követő írásrétegeket bármikor ki lehet emelni a kézirattoronyból, hogy egymás után vagy akár egyidejűleg felhasználják őket egy későbbi írásréteghez, s ilyenkor nemcsak a kéziratkötegek rendje változhat meg, hanem a korábbi írásrétegek maguk is átalakulhatnak a későbbi írásréteg hatására. Megtörténhet például, hogy az író először elkészítette a tervezett szöveg szerkezeti vázlatát, aztán pedig dokumentációs jegyzeteket gyűjtött, amelyeket a szövegszerkesztés során kívánt felhasználni: magától értetődik, hogy a „piszkozatok" rétege e két kéziratköteg mindegyikéből merít formai vagy tartalmi elemeket, s az is nyilvánvaló, hogy az író szerkesztés közben bizonyos módosításo-

kat hajt végre az eredeti vázlaton, vagyis a vázlatnál későbbi piszkozatok rétege visszahat a korábbi rétegre. Ugyanígy az is előfordulhat, hogy az írónak a szerkesztési fázis során újabb adatokra és kutatómunkára van szüksége, s ebből egy újabb jegyzetfüzet, vagyis egy újabb írásréteg születik, amely a piszkozatokkal egyidejű, és bizonyos értelemben beletagozódik a piszkozatok írásrétegébe. Ezek az írásrétegek az érintkezés folytán kölcsönösen feltöltődhetnek vagy számos egyéb formában reakcióba léphetnek egymással. Látnunk kell tehát, hogy a genetikus dosszié lépcsőzetes felépítése ellenére sem rendelkezik stabil tér- és időszerkezettel: bár az egymásra épülő rétegek jól elkülöníthető kronológiai egységeket alkotnak, amelyek a genezis egymást követő fázisait jelenítik meg, a rétegek kialakulását és átalakulását olyan komplex ok-okozati összefüggések határozzák meg, amelyek nem csak a közvetlenül egymás mellett fekvő rétegekre hatnak (egy adott írásréteg egy tőle viszonylag távoli írásréteget is befolyásolni tud), és amelyek megfordítható folyamatokat is létrehozhatnak (egy későbbi írásréteg megváltoztathatja a korábbi írásrétegeket). A formálódó genetikus dosszié egy olyan fokozatosan épülő toronyra emlékeztet, amely csak akkor nőhet tovább és csak akkor működhet, ha folyamatosan lebomlik és újraépül. A toronymodell szemléletesen jeleníti meg, ahogy a különböző funkciót betöltő rétegek sorban egymásra rakódnak; ez a lépcsőzetesen felépülő szerkezet folyamatosan tökéletesedik, ahogy az adott mű az első tervektől eljut a végső megvalósuláshoz. A modell ugyanakkor egyfajta referenciális teret alkot, és azt is láttatni engedi, ahogy a genezis során a torony mozgásban lévő részei szüntelenül módosulnak, lebomlanak és újraépülnek. Az író munka közben folyamatosan átalakítja a szerkesztéshez felhasznált anyagot: újabb írásrétegeket hoz létre, továbbépíti a tornyot vagy éppen kiemel belőle bizonyos részeket, hogy a dosszié különböző elemeit a nekik szánt szerepnek megfelelően hasznosítsa. A genetikus kézirattorony tehát olyan tér- és időbeli képződmény, amely a mű keletkezéstörténetét modellezi, s amely a szó konkrét, kronológiai és logikai értelmében egyaránt egymásra épülő dokumentumok lépcsőzetes szerkezetét rajzolja elénk. A toronymodell alkotta tér azonban virtuális: olyan belülről nyitott szerkezet, amely bizonyos határok között lehetővé teszi a kombinációk szabad játékát, s amely a kisebb-nagyobb átalakulások egész sorát képes befogadni.

Az írásréteg vertikális tagolódása

A genetikus kézirattornyot alkotó rétegek száma és vastagsága dossziék szerint eltérő lehet: van, amelyikben alig néhány kéziratoldal alkot egyetlen vékony réteget, mások több tucatnyi réteget foglalhatnak magukban, amelyek egyenként akár négy vagy ötezer kéziratoldalból is állhatnak. Egy adott tornyon belül a rétegek vastagsága igen különböző lehet, aszerint, hogy a kéziratkötegek a genezis mely fázisához tartoznak, és azon belül pontosan milyen szerepet töltenek be. Minden az író munkamódszerétől és a tanulmányozott mű egyedi jellegzetességeitől függ. Egy

olyan mű esetében például, mint a *Bovaryné*, a közel ötezer oldalas genetikus dosszié döntő részét a szerkesztési fázis kéziratai alkotják: a dokumentációs jegyzetek alig néhány tucat kéziratlapot foglalnak el (ezeket Flaubert később áthelyezte a *Bouvard és Pécuchet* dossziéjába), a szerkezeti vázlatok és kidolgozott vázlatok legfeljebb hatvan oldalt tesznek ki, a végleges kézirat és a szerző javításaival ellátott másolat közül egyik sem haladja meg az ötszáz oldalt, a piszkozatok azonban közel háromezernyolcszáz, kihúzásokkal, satírozással tarkított kéziratlapot foglalnak el, ami az egész kézirattorony 76%-át jelenti. Ezt a hat kötetből álló hatalmas kéziratköteget tekinthetjük-e vajon valamiféle homogén egységnek, amely egyetlen írásréteget alkot? Természetesen nem. Ezek a piszkozatok ugyanis a teljes szerkesztési fázist magukban foglalják, ami a *Bovaryné* esetében több, mint négy éves, gyakorlatilag megszakítatlan munkát jelent. Flaubert esetében a „piszkozat" tipológiai kategóriája önmagában nem alkalmas arra, hogy az írásrétegeket megfelelően elkülönítsük egymástól. Jelenlegi ismereteink szerint[18] a *Bovaryné* „piszkozatai" maguk is több rétegre tagolódnak: meg kell különböztetnünk a részletesen kidolgozott vázlatokat és a már félig-meddig szöveges piszkozattöredéket, amelyeket a szó szoros értelmében vett „piszkozatok" követnek (ezek lépésről lépésre, szegmensről szegmensre haladnak a részletesen kidolgozott vázlatban meghatározott menet szerint) s végül a javított tisztázatokat és a végleges kéziratot – ami összességében legalább negyven különböző írásréteget jelent a szerkesztési fázison belül. Tegyük mindjárt hozzá, hogy az így negyven részre osztott szerkesztési dokumentumegyüttesben egy-egy réteg átlagosan még mindig legalább száz oldalt tesz ki, amelyen az író több, mint egy hónapig dolgozott. Ezek a mennyiségi mutatók egyértelműen jelzik, hogy a dossziéhoz hasonlóan minden egyes rétegnek saját kronológiája, kiterjedése és önálló belső szerkezete van, amely maga is rétegekre tagolódik, vagyis az írásrétegek a kisebb egységek szintjén reprodukálják a lépcsőzetesen felépülő toronymodellt. Az írásréteg tehát maga is leveles szerkezetű, éppúgy, mint a kézirattorony, amelynek a része. A toronyhoz hasonlóan megfordítható folyamatokból áll, szüntelenül épül és lebomlik, elemei módosulnak, felcserélődnek. Tehát a réteg maga is torony. A rétegekből felépülő kézirattorony pedig egymásra tornyozott tornyok együttese.

Elemek vándorlása a tornyok között

Ha egy író munka közben állandóan arra kényszerül, hogy felborítsa a tervezett műhöz összeállított dosszié logikai rendjét, előfordulhat, hogy más tornyokból származó elemeket kell az adott kéziratanyagba illesztenie. Nemritkán olyan

[18] A Bovaryné teljes kéziratanyagának osztályozására még nem került sor, a szerkesztési fázis sajátosságairól tehát igen keveset tudunk. A hatalmas korpusz és a meglehetősen bonyolult genetikus dosszié feldolgozására *Marie Durel* vállalkozott, aki az anyagból doktori disszertációt készít a roueni egyetemen. Fenti megjegyzéseim az ő első kutatási eredményeire támaszkodnak.

dossziéhoz kell nyúlnia, amelyet sok évvel azelőtt állított össze, aztán valamilyen okból félretette az anyagot vagy egyszerűen megfeledkezett róla. Flaubert például 1875-ben, amikor a *Három mese* első darabján dolgozott, az *Irgalmas Szent Julián legendájá*hoz egy közel húsz évvel korábbi dosszié elemeit használta fel. A félkész állapotban hagyott anyagban különböző írásrétegek voltak (egy szerkezeti vázlat és egy kötegnyi dokumentációs jegyzet), ezek 1856-ban születtek, amikor az író először gondolt a mű megírására. A különböző időszakokból származó dossziék közötti kapcsolat kérdése ennél is hangsúlyosabban vetődik fel a *Szent Antal megkísértése* esetében, amelynek első változata 1848–49-ben, a második 1856-ban, a harmadik (végleges) változat pedig 1869 és 1872 között született. A korábbi dossziék együttes felhasználása szisztematikus munkamódszerré válik a befejezetlenül maradt *Bouvard és Pécuchet* esetében: a lélegzetelállító enciklopédikus vállalkozás második kötetéhez, amelynek tárgya a tudás patológiája, Flaubert az összes korábbi dossziéból válogatott anyagot. Magától értetődik, hogy ezek a kölcsönzések időnként a korábbi írásrétegeken is nyomot hagytak: a beavatkozás viszonylag diszkrét formáját jelzik azok az esetek, amikor a kéziratra egyszerűen rákerült a „Másolat" (Copie) felirat, de az is előfordult, hogy Flaubert átírta az eredeti kéziratot vagy kiemelte a helyéről, és egyszerűen áthelyezte a születő mű dossziéjába. A Flaubert-korpuszban számtalan hasonló esetre találunk példát, s ez a munkamódszer más íróknál is megfigyelhető. Mindebből tehát az következik, hogy az egyes kézirattornyok elemei nemcsak az adott tornyon belül változnak, rendeződnek át, hanem más kézirattornyok hatására is módosulhatnak; a torony pedig keletkezése közben más, korábbi tornyok írásrétegeivel is gazdagodhat.

A KIADÁSTÍPUSOK ÉS A GENETIKUS DOKUMENTUMOK TIPOLÓGIÁJA

Akár horizontális kiadásról van szó, amely a genezis egy meghatározott fázisára koncentrál, akár vertikális kiadásról, amely az összes logikai lépés feleleventésével egy adott mű teljes genezisét kívánja rekonstruálni, a genetikus kiadás tárgyát csak akkor lehet pontosan definiálni, ha a megfelelő elméleti háttér segítségével meg tudjuk határozni a kéziratok típusát, vagyis azt, hogy a genezis mely fázisához tartoznak és mi a funkciójuk. A genetikus kiadások tipológiája tehát nem választható el a genetikus dokumentumok funkcionális tipológiájától. Ez utóbbi pedig még nincs megfelelően kidolgozva. A terminológia tisztázatlan, és a részlegesen felvázolt szerkezeti modellt is tökéletesíteni kellene.[19] A tipológiai fogalmak körüli bizonytalanság azonban nem jelent akadályt, hiszen az irodalmi szöveggenetika területén a fogalmi apparátus nem előfeltevésekre épül,

[19] P.-M. DE BIASI: What is a Literary Draft? Towards a functional typology of genetic documentation. = Yale French Studies. „Draft". Szerk. *M. Contat–D. Hollier–J. Neefs*. 1996. április.

hanem kizárólag az elméleti kutatás és a kiadói gyakorlat folyamatos együttműködése révén fejlődik. Igen sokrétű együttműködésről van szó. A genetikus kritika fogalmi apparátusának döntő többsége a kiadói munka gyakorlata során alakult ki, a kiadásra szánt korpuszok feldolgozása, rendszerezése közben: minden egyes esetben meg kellett határozni a rendelkezésre álló dokumentumok kronológiai rendjét, funkcióját, értelmezni az alkotómunka folyamatának fázisait, s mindeközben lassan kirajzolódott az a logikai váz, az a genetikus modell, amely más korpuszokra is alkalmazható, de amely bizonyos szempontból az adott korra jellemző történelmi folyamatok, társadalmi szokások, illetve az író egyéni műveltségének és munkamódszerének, a maga elé tűzött kutatási vagy szerkesztési feladatnak stb. a függvénye. Ezeknek az egyedi jellegzetességeknek a tisztázását, rendszerezését már az elméleti kutatásnak kell elvégeznie. Először is – az adott korpuszon belül – azt kell tisztáznunk, hogy a feldolgozott dosszié munkálatai során kialakított fogalmi apparátus mely elemei alkalmazhatóak ugyanannak a szerzőnek más kéziratanyagaira is; melyek azok, amelyek csak egy bizonyos műtípusra vagy az életmű egy bizonyos korszakára vonatkoznak, és melyek azok, amelyek a korpusz egészét jellemezhetik. Ezután, az általánosabb jellemzők felé haladva azt kell megvizsgálnunk, hogy az adott korpusz feldolgozása közben kialakított fogalmi apparátuson belül melyek azok az elemek, amelyek más kortárs írók kéziratanyagára is alkalmazhatóak – ehhez természetesen világosan meg kell határoznunk a történelmi korszakhatárokat, a vizsgált irodalmi műfajt stb. Röviden tehát, a genetikus dokumentumok tipológiai osztályozása lépésről lépésre halad, és a genetikus kiadás az elméleti kutatással szoros szimbiózisban él: a kiadási gyakorlat az elméleti eredmények függvénye, ugyanakkor nagy mértékben hozzájárul ez utóbbiak fejlődéséhez.

A horizontális kiadás

A horizontális kiadás célja egy olyan kézirategyüttes megjelentetése, amely a genezis egy adott mozzanatát, vagyis az író munkájának egy meghatározott fázisát rajzolja elénk. Ez a dokumentumegyüttes lehet egy olyan dosszié része, amelyből nem született semmilyen végleges szöveg, de származhat egy befejezett vagy befejezetlen, kiadott vagy kiadatlan mű genetikus kézirattornyából is, és az is előfordul, hogy a kiadó különböző művek genetikus dossziéiból válogat. Bizonyos esetekben a horizontális kiadás egy író genetikus korpuszának egészét átfogja. Akár egyetlen dokumentumot, akár vaskos kéziratköteget foglaljon is magába, a horizontális kiadást alapvetően megkülönbözteti a vertikális kiadástól, hogy nem az írásfolyamat egészét kívánja megjeleníteni, hanem e folyamat egyetlen mozzanatát rekonstruálja.

A horizontális kiadás tehát egy adott genetikus dosszié keretén belül nem törekszik a szekvenciális jellegű, csak más dokumentumokkal együtt értelmezhető, diakrón kézirategyüttesek feldolgozására: a mű „piszkozatai", vagyis azok az írás-

rétegek, amelyek csak az egymáshoz kapcsolódás sorrendjében és a folyamat egésze szempontjából értelmezhetőek, természetesen a vertikális kiadás hatáskörébe tartoznak. Néhány kivételes esetben persze elképzelhető, hogy a horizontális kiadás a piszkozatok közül emeljen ki egy réteget, s így az előszöveg valamely változatát a szövegformálás egy meghatározott szakaszában ragadja meg.[20] Mindenesetre ritkán fordul elő, hogy a szerkesztési fázisba tartozó dokumentumok között egymástól teljesen független változatokat lehessen elkülöníteni: a szövegformálás során az írás általában szegmensről szegmensre halad előre, s valójában lehetetlen a kézirattorony vízszintes irányú átmetszésével egy olyan homogén és szinkrón réteget leválasztani, amely a szövegszerkesztési munka egészét elénk vetítheti. Ez a lehetőség csak a tényleges szerkesztési munkát megelőzően, a szerkezeti vázlat és a kidolgozott vázlatok fázisában létezik, illetve később a szerkesztési fázis végén (a tisztázatok és a végleges példány előtti változat esetében) és természetesen a genezis utolsó szakaszában, a kiadás előtti fázisban, amely a végleges kéziratot és a szerző javításaival ellátott levonatokat foglalja magában. E két időhatár között azonban az előszöveget a szintagmatikus folyamatok uralják: az elemek részleges kiválasztása és a szekvenciák összekapcsolódása, állandó kölcsönhatás a születőben lévő egész és a formálódó részek között. Ez az állandó mozgásban, átalakulásban lévő virtuális univerzum a vertikális kiadás tárgya. A horizontális kiadás éppen ezért igyekszik gondosan elkerülni a genetikus dossziénak azokat a részeit, amelyek túllépnek saját hatáskörén, és lehetőség szerint mindig arra koncentrál, ami a piszkozatok előtt és után vagy a piszkozatok mellett jön létre – a szerkezeti vázlatok, az első kidolgozott vázlatok, az első részletesen kidolgozott vázlat vagy az első szöveges piszkozattöredék, a végleges kézirat, a szerző javításaival ellátott levonatok, valamint a dokumentációs jegyzetek, a szerző olvasmányairól, kutatómunkájáról készült feljegyzések anyagát fogja át.

Bár a horizontális kiadás alapvetően olyan dokumentumokra épül, amelyek a genetikus dosszié egy-egy szinkrón szeletét alkotják, valamilyen mértékben mindig tartalmaz vertikális elemet is, vagyis térben és időben lezajló folyamatokat tükröz. A horizontális kiadás tárgyát képező írásréteg, amely a diakrón jellegű genetikus kézirattoronyhoz viszonyítva szinkrón jelenség, maga is térben és időben jött létre. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az írásréteget alkotó kéziratköteg lapjai egy meghatározott időtartam alatt születtek. A kéziratlapok ez alatt az időtartam alatt számtalanszor átrendeződhettek, módosulhattak, más és más alakzatokat formálhattak, s még a későbbiek során is a legkülönfélébb átalakulásokon mehettek keresztül. A kéziratlapok a legkisebb elem szintjén a munkafolyamat egy-egy meghatározott szakaszáról adnak képet, a teljes időfolyamat különböző fázisait tükrözik (ezek

[20] Ez főleg az olyan művek esetében fordulhat elő, amelyeket a szerző többször átírt, s amelyet különböző változatokban ismerünk. Ld. pl. SADE MÁRKI: Les infortunes de la vertu. Előszó *Michel Delon*. A kéziratokat átírta, jegyz. *Jean-Christophe Abramovici*. Párizs, CNRS/Zulma 1995. 336. /Manuscrits-sorozat./

között mindenképpen meg kell különböztetnünk a szövegszerkesztés és a javítás egymást követő fázisait, amelyeket később esetleg további javítási fázisok követnek). A horizontális kiadás tárgyát képező írásréteg tehát igen összetett időfolyamatokat foglal magában, erősen kötődik ahhoz, ami megelőzi, illetve ami utána következik, vagyis alapvetően köztes jellegű, és önmagában nem értelmezhető.

Ha a vertikális kiadással ellentétben a horizontális kiadásnak nem is célja, hogy az írásfolyamatot a maga egészében, az egymásra épülő fázisokon keresztül értelmezze, mindenképpen arra törekszik, hogy a genezis egy adott mozzanatának feleleventésével képet adjon azokról a folyamatokról, kölcsönhatásokról, amelyek a kiválasztott szegmenst az előszöveg korábbi, illetve későbbi szegmenseihez kapcsolják. A horizontális kiadás e köztes dimenziója különösen szembetűnő olyankor, amikor a megjelentetett kéziratok a genezis egy egészen korai és a későbbi felépítést meghatározó, programadó szakaszához tartoznak (mint például az első szerkezeti vázlatok). Ugyanez vonatkozik a szerkesztési fázis bizonyos elemeire is, például azokra a dokumentációs jegyzetekre, amelyekre az írónak a szövegszerkesztés során volt szüksége. A horizontális kiadásban megjelentetett kéziratanyag köztes jellege természetesen kevésbé érzékelhető a kiadás előtti fázis dokumentumai (a majdnem végleges és a végleges változat, a szerzői javításokkal ellátott levonatok) esetében, kivéve persze, ha ez utóbbiak is lényeges módosulásokat tükröznek. Végül pedig, annak ellenére, hogy az írásréteg homogén genetikus egységet alkot, igen bonyolult belső szerkezettel rendelkezhet, amely maga is számos további rétegre tagolódik, s amelyben a kisebb egység szintjén aprólékosan követni lehet a genezis egészére jellemző folyamatokat. Ha például egy regény kéziratiból csak a szerkezeti vázlatot és a kidolgozott vázlatokat jelentetjük meg, a horizontális kiadás a genezis egy kezdeti és világosan elkülöníthető rétegét foglalja magában, ez a réteg azonban maga is különböző változatokból állhat. Az ilyen esetekben a kiadásnak nyilvánvalóan jeleznie kell, hogy ezek az egyre kidolgozottabb vázlatok a genezis kronológiai tengelyén pontosan hol helyezkednek el, és milyen módosulások, cserék vezettek el a legkorábbitól a legkésőbbiig.

A több-kevesebb vertikális elemet is tartalmazó horizontális kiadás a kritikai apparátus segítségével hangsúlyozni tudja, hogy az adott írásréteg csak a genetikus kézirattornyon belül értelmezhető, és lehetővé teheti, hogy az olvasó a feldolgozott kéziratanyagot az előszöveg korábbi vagy későbbi állapotaival is összevesse. A horizontális kiadásban megjelentetett kéziratok, amelyek – jóllehet – a genezis egy meghatározott mozzanatához kötődnek, gyakran csak akkor nyerik el pontos körvonalaikat és teljes jelentésüket, ha tartalmukat a genezis valamely más mozzanatával hasonlítjuk össze. Olyan dokumentációs jegyzetek esetében például, amelyeket az író kifejezetten a szövegszerkesztéshez gyűjtött össze a szerkesztés előtti fázis előkészítő szakaszában, a kiadó mindenképpen arra törekszik majd, hogy a kiválasztott jegyzetanyag nyomtatott formában való közlése mellett azokat a részleteket is megjelentesse, amelyek az első piszkozattöredékekben, a piszkozatokban vagy a végleges szövegben e jegyzetanyag felhasználásáról, átalakításáról stb. tanúskod-

nak. A kritikai apparátus ilyen jellegű információi a kiadás vertikális dimenzióját erősítik, ugyanakkor nemritkán éppen a feldolgozott anyag e vertikális kiterjesztése teszi olvashatóvá és jelentéstelivé a horizontális kiadást. Ugyanez történik akkor is, ha a horizontális kiadás egy regény első vázlatait kívánja közreadni: a kiadó megpróbálja a lehető legpontosabban feltüntetni, melyek azok a részek, amelyek a mű végleges szövegében a vázlatok anyagához kapcsolhatóak, így az olvasó meg tudja állapítani, mi az, ami változatlanul fennmaradt, mi az, amit az író a szövegszerkesztés során feláldozott, és az eredeti séma elemei a genezis fázisai során milyen változásokon mentek keresztül. Ez az eljárás, amely az értelmezés szempontjából sokszor igen értékes adatokkal és tanulságokkal szolgál, valójában a vertikális kiadásra jellemző összehasonlító módszert érvényesíti a horizontális kiadásban. A differenciális olvasás, vagyis a korábbi és a későbbi állapotok összevetése azonban azt jelenti, hogy a keletkezéstörténet egészével szemben sajátos és meglehetősen vitatható kritikai pozíciót foglalunk el: a genezis folyamatát teleologikusan értelmezzük, vagyis a szöveg végső formáját mint *teloszt* tüntetjük fel. Márpedig a szöveggenetikai kutatások alapelvéből következik, hogy ez a kritikai pozíció nem mindig lehetséges (bizonyos esetekben a megjelentetett kéziratnak nem volt semmilyen folytatása, a genetikus folyamat nem zárult le egy véglegesnek tekinthető szöveg formájában), és semmiképpen nem jelentheti a horizontális kiadásban közreadott kéziratanyag egyetlen lehetséges megközelítését. Minden különösebb nehézség nélkül elképzelhető olyan horizontális kiadás (még akkor is, ha a kiadó egy nyomtatásban megjelent mű kéziratairól választ anyagot), amely kizárólag a kiválasztott írásrétegre koncentrál, és nem veszi figyelembe az ezzel szorosan összefüggő korábbi és későbbi rétegeket.

Mivel a horizontális kiadások mindig egy adott kéziratrétegre vonatkoznak, alapvetően meghatározza őket az a fázis vagy műveleti funkció, amelyhez a feldolgozott kéziratok tartoznak. Ugyanígy különböznek is egymástól aszerint, hogy milyen típusú dossziét (nyomtatásban megjelent vagy kiadatlan művet, naplót, jegyzeteket stb.) közölnek, és esetleg aszerint is, hány dossziét és milyen terjedelmű kéziratanyagot foglalnak magukban.

Egy nyomtatásban megjelent mű kéziratainak horizontális kiadása

A horizontális kiadás legegyszerűbb formája egy mű genezisének egy meghatározott fázisát tárja elénk. A kiadott kéziratanyag a szerkesztés előtti fázis dokumentumai közül magában foglalhatja a mű összes vázlatát vagy e vázlatok egy részét, illetve egyéb, az előkészítő munka során született dokumentumokat; vonatkozhat a szerkesztési fázis anyagának egészére vagy annak valamely szeletére, sőt, akár a kiadás előtti fázis anyagára, vagyis a végleges kézirat előtti változatokra is. A Manuscrits (kéziratok)-sorozat[21] kötetei, amelyek a Bibliothèque

[21] A sorozatot *Yvan Leclerc* szerkeszti, a Párizsi ITEM-CNRS és a Bibliothèque Nationale de France kutatóinak közreműködésével.

Nationale de France közreműködésével a Zulma és a CNRS közös gondozásában jelentek meg, ennek a kiadástípusnak a mintapéldányai lehetnek. A sorozat, amely viszonylag kis terjedelmű kéziratok kiadására vállalkozott, igen szép (és meglehetősen költséges) kivitelben jelenik meg: a kötetek mérete a kéziratoldal méretét követi, jobboldalon a kéziratlap színes fakszimiléje látható, baloldalon pedig a betűhív átírás; a kiadás kritikai apparátust, történeti és keletkezéstörténeti bevezetőt is közread. Az első kötetek között ott találjuk a horizontális kiadás főbb típusait, ilyen például az a kiemelkedően magas színvonalú kötet, amely a *Bovaryné* szerkezeti és kidolgozott vázlatait adja közre *(Plans et scénarios de „Madame Bovary")*, s amely első ízben teszi lehetővé, hogy az eredeti kéziratok segítségével rekonstruáljuk a regény eredeti koncepcióját. Nem kevésbé jelentékeny munka a Georges Perec egyik regényének[22] *(La Vie mode d'emploi)* szerkesztés előtti fázisáról képet adó kötet, amely születés közben, rajzok, sémák, verbális paradigmák, számtáblázatok és egyéb listák segítségével jeleníti meg azokat a bonyolult írásstratégiákat, kötöttségeket, amelyekre Perec regénye épül; de idézhetjük Sade márki *Les Infortunes de la vertu (Justine, avagy az erény meghurcoltatása)* című művének már említett kiadását is, amely a kézirat szerkesztett változatainak egyikét dolgozza fel, s amely az eredeti kézirat méreteit megőrizve a mű mese formában való átírásáról ad képet. Más kötetek olyan kéziratokat dolgoznak fel, amelyek eljutottak a végleges vagy a közel végleges formához;[23] ezek a kiadások genetikus szempontból kevésbé érdekesek: a kötetben nyomon követhetőek a szerkesztési munka bizonyos sajátosságai és az utolsó javítások között is felfedezhetünk néhány érdekességet, de a közreadott szöveg alig különbözik a nyomtatásban ismert formától. A közölt reprodukció természetesen hordozza a minden kéziratlapban benne rejlő többletet, érzelmi töltést, az átírás azonban sok esetben felesleges, olyan jól olvasható a mellette közölt fakszimile, s az így összeállított genetikus kiadás nemigen különbözik attól, amit a variánsok közreadásával egy megbízható kritikai kiadás is nyújtani tudna. Ez az utóbbi példa jelzi, hogy a kiadatlan műveket leszámítva, amelyek külön kategóriát alkotnak, a végleges változat előtti (majdnem végleges) példányt nem igazán érdemes genetikus kiadásban megjelentetni. Kivéve persze azt az esetet, amikor ez a végleges változat (vagy a szerző által javított levonat) teljesen váratlanul a mű gyökeres átdolgozásához vezet – ilyenkor azonban egy újabb szerkesztési fázis veszi kezdetét. Az esetek döntő többségében azonban a kiadás előtti fázisban folyamatosan csökkennek, végül pedig teljesen eltűnnek a genezis folyamatát

[22] GEORGES PEREC: Cahiers de charges de „La Vie mode d'emploi". A kéziratanyagot átírta, jegyz. *Hans Gartje–Bernard Magné–Jacques Neefs*. Párizs, CNRS/Bibliothèque Nationale de France/Zulma 1993. 347. /Manuscrits-sorozat./

[23] GUY DE MAUPASSANT: Le Horla. A kéziratot átírta, jegyz. *Yvan Leclerc*. Párizs, CNRS/Bibliothèque Nationale de France, Zulma 1993. 105. /Manuscrits-sorozat/; COLETTE: Sido. A kéziratot átírta, jegyz. *Maurice Delcroix*. Párizs, CNRS/Bibliothèque Nationale de France/Zulma 1994. 347. /Manuscrits-sorozat/.

jellemző átalakulások. Mivel ezeknek a dokumentumoknak per definitionem a genetikus stádiumból a szövegstádiumba való átvezetés a feladatuk, rendszerint csak apróbb pontosításokat és javításokat tartalmaznak. Ezek az utolsó módosulások természetesen helyet kaphatnak egy, a folyamat egészét áttekintő vertikális kiadásban, amely a szövegszerkesztés végső fázisában megfigyelhető jelenségeket a korábbi átalakulásokkal összevetve világítja meg. A genetikus kéziratorony egészéből kiemelve azonban ez az utolsó réteg általában oly kevéssé tér el a nyomtatásban megjelent végleges változattól, hogy önmagában nem képezheti vertikális kiadás tárgyát. Mivel a kéziratok világa az egyedi jellegzetességek világa, soha nem állíthatunk fel egységes hipotézist anélkül, hogy ne kezdenénk rögtön finomítani állításunkat: a jelenlegi esetben is számtalan kivételre bukkanunk. A legnyilvánvalóbb az olyan egyetlen lapból álló kézirat esete, amely egyszerre vázlat, piszkozat és végleges tisztázat. Ez a helyzet akkor áll elő, ha az író egyszeri nekifutásra írta meg az egész művet. Nyilvánvaló, hogy az ilyen esetekben a legkisebb javításnak is jelentős szerepe lehet, s a genetikus kiadás lehetővé teszi, hogy részletesen megvizsgáljuk a kézirat minden olyan pontját, amely a szerkesztési munka nyomait őrzi. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ebben a kivételes esetben a horizontális kiadás nem választható el a vertikális kiadástól: a genezis egyetlen írásrétegre szűkül, amely egymaga alkotja a mű genetikus kézirattornyát. Erre a típusra az egyik legfigyelemreméltóbb példa André Breton és Philippe Soupault *Champs magnétiques* című műve, amelynek kézirata nemrégiben jelent meg.[24] Mint ismeretes, a két szürrealista, aki szemeteskosárba hajította az irodalmi előítéleteket, a műalkotásról szőtt elméleteket, a stílussal és a vele járó végeláthatatlan vesződségekkel együtt, úgy akarta lejegyezni a mondatokat, ahogy azok a tudattalanból előjönnek, bármiféle esztétikai vagy akár nyelvtani szempont mérlegelése nélkül. A *Les Champs magnétiques*, ez a kultikus szöveg, az automatikus írás jelképe – a másodpercek alatt született, egyetlen lapból álló kézirat mintapéldánya. Nem nehéz elképzelni, hogy a kiadóknak micsoda szórakozást és milyen szentségtörő örömet szerzett a kéziratot tarkító javítások és törlések átírása: kitűnő javításokról van szó, amelyek minden bizonnyal kivételes művészi érzékenységről tanúskodnak, s amelyek ugyanakkor puszta létezésükkel véget vetnek a modern irodalom egyik legnagyobb mítoszának.

A kiadatlan művek kéziratainak horizontális kiadása

Claudine Gothot-Mersch a genetikus kiadásokról készített tipológiájában[25] felveti, hogy a piszkozatban maradt, kiadatlan műveket külön kategóriába kellene sorolni. Teljesen egyetértek vele, azzal a kiegészítéssel, hogy nem egy, hanem

[24] ANDRÉ BRETON–PHILIPPE SOUPAULT: Les Champs magnétiques. Kiad. *Serge Fauchereau–Lydie Lachenal*. Párizs, Lachenal és Ritter 1988.

[25] I. h., 70.

három kategóriára van szükség, aszerint, hogy a szerkesztési munka mely fázisáig jutott el a kézirat. Az első csoportba azokat a kéziratokat sorolnám, amelyek tisztázata már szinte végleges változatnak tekinthető, a második csoportot a piszkozatban maradt művek alkotnák, a harmadikba pedig azok tartoznának, amelyek az író munkájának valamely kezdeti fázisáról adnak képet. Az első csoportba sorolt piszkozatok tehát annyira kidolgozottak, hogy szinte a végleges kéziratot megelőző változatnak tekinthetőek, amelyet a szerző valamilyen okból mégsem akart megjelentetni: ide tartoznak például Flaubert egyiptomi útjáról készült jegyzetei *(Voyage en Égypte)*. A második csoportba sorolt piszkozatok még nem képeznek ugyan véglegesnek tekinthető, teljesen egységes kéziratot, de már megfelelően kidolgozottak és rendezettek ahhoz, hogy befejezetlenségük ellenére rekonstruálni tudjunk egyfajta hipotetikus művet, egy látszólag befejezett szöveget: Claudine Gothot-Mersch itt a *Jean Santeuil* és a *Maumort* példáját említi, amelynek kéziratait Florence Callu tanulmányozta. A harmadik csoportba pedig olyan kéziratok tartoznak, amelyek kidolgozottságuk szempontjából lényeges eltéréseket mutathatnak, s amelyek az író műhelymunkájának valamely kezdeti fázisáról adnak képet. Olyan félbeszakított genezisről van szó, ahol világosan látszik, hogy a kéziratok mögött egy egységes szerzői koncepció állt, azt azonban szinte lehetetlen megállapítani, hogy a meglévő kéziratok pontosan milyen formában hozták volna létre a tervezett művet: ebbe a típusba sorolható a *Bouvard és Pécuchet* második kötete. A felsorolt három kategória közül az első kettő a horizontális kiadás hatáskörébe tartozik, hiszen a szükséges kutatómunkát csak néhány írásrétegre kell kiterjeszteni: a kiadói munka célja ilyenkor egy adott „változat" meghatározása. Ezzel szemben az utolsó csoport sajátos módon egyszerre tartozik a vertikális és a horizontális kiadás hatáskörébe, vagy ha tetszik, egy harmadik kiadástípusba, amely a két korábbi kombinációja volna: olyan transzverzális kiadói munkáról van szó, amely nemcsak több írásréteget, hanem több kézirattornyot is átfog.

Az első két csoportba tartozó kiadatlan dokumentumok között találhatunk valamilyen szinten befejezetlen irodalmi műveket (például fiatalkori írásokat[26] vagy az író érett korszakából származó művek befejezetlenül maradt változatait), de olyan személyes dokumentumokat is (naplókat,[27] feljegyzéseket, visszaemlékezéseket, papírra vetett gondolatokat, olvasmányokból készített jegyzeteket, úti jegyzeteket, börtönnaplót stb.), amelyeket a szerző – legalábbis elvben – kizárólag saját használatra szánt, s amelyek írásakor nem gondolt sem a kézirat megjelentetésére, sem arra, hogy később, valamilyen határozott céllal használja fel az

[26] Pl. JEAN-PAUL SARTRE: Écrits de jeunesse. Szerk., jegyz. *Michel Contat–Michel Rybalka*. A 2. sz. Függelék összeállításában *Michel Sicard* is részt vett. Párizs, Gallimard 1990. 560. (Az átírt, nyomtatott formává alakított kézirat számítógépes lemezen is megjelent.)

[27] GUILLAUME APOLLINAIRE: Journal intime 1898–1918. Összeáll. *Michel Décaudin*. Édition du limon 1991. – GEORGES BERNANOS: Cahiers de Monsieur Ouine. Szerk. *Daniel Pézeril*. Párizs, 1991. /Le don de langues-sorozat./

anyagot. Ezek a kéziratok, amelyek életrajzi és irodalmi szempontból egyaránt rendkívül értékes információkat tartalmaznak, sokszor csak az író halála után, az életmű rangjának köszönhetően nyerték el az irodalmi mű státuszát. E személyes dokumentumok egy része olyan hosszadalmas munka során jött létre, amelynek fázisaiban általában felfedezhető egy bizonyos genetikus folyamat, amely – még ha olykor igen kezdetleges is – mindenképpen jelzi, hogy a kéziratok igazi genetikus tornyot alkotnak. Ezt az esetet példázza az a Flaubert-kézirat, amely az író egyiptomi utazásának élményét őrzi. A *Voyage en Égypte (Utazás Egyiptomban)* címen ismert kéziratot Flaubert hazatérése után állította össze a barátainak, hozzátartozóinak küldött levelek és az eredeti helyszíneken készített feljegyzések alapján. A saját használatra szánt kéziratok azonban még ez utóbbi esetben sem igazán alkalmasak vertikális kiadásra: a szerkesztési munka lényegesen gyorsabb és egyszerűbb, a kéziratban lényegesen kevesebb a kihúzás, a javítás, mint az író által kiadásra szánt művekben. A szöveggenetikai kutatások szempontjából nem is e személyes használatra szánt kéziratok saját keletkezéstörténete az igazán érdekes, hanem azok a rendkívül értékes információk, amelyeket a dokumentumok az író munkájáról, gondolkodásáról, lelkialkatáról és a többi mű geneziséről árulnak el. E kéziratok formája (például egy jegyzetekkel teleírt füzet) sokszor a szerkesztett szövegére emlékeztet, így a genetikus kiadásokban nincs is szükség különleges kézirathív átírásra: egy egyszerű, linearizált genetikus átírás is hiteles képet adhat az eredeti dokumentumról. E kéziratok döntő többsége egyébként megjelentethető olyan szövegkritikai kiadásban, amely genetikus elemeket is felhasznál. Bizonyos esetekben azonban e személyes használatra szánt kéziratok olyan egyedi sajátosságokkal rendelkeznek, amelyeket csak a kézirathív átírási módszert alkalmazó horizontális kiadás tud visszaadni: ez vonatkozik például azokra az esetekre, amikor az eredeti oldalformának különleges szerepe van, vagy azokra, amikor a dokumentum grafikákat (rajzokat, sémákat stb.) tartalmaz.

A genetikus kritika a kéziratot nem akarja mindenáron szövegként feltüntetni, hanem éppen ellenkezőleg, a kézirat egyedi jellegzetességeinek megőrzésére törekszik, s ezáltal jelentős mértékben hozzájárult az irodalmi műről alkotott koncepciónk megváltoztatásához, kiszélesítéséhez. A horizontális kiadás, amelynek igényét a mai kor emberét jellemző, újfajta kíváncsiság hozta létre, egy új típusú műalkotást teremt, olyan kézirategyüttesekből, amelyek semmiképpen nem felelnek meg az irodalmi mű hagyományos státuszának: a feldolgozott dokumentumok az író számára sokszor csak kísérleti terepet jelentettek, vagy olyan kutatások nyomát őrzik, amelyek közvetlenül nem kapcsolódnak semmilyen ismert mű koncepciójához; máskor épp ellenkezőleg, a kéziratok a segédeszköz, a dokumentáció szerepét töltötték be, s valójában elválaszthatatlanok attól a szövegtől, amelynek érdekében az író létrehozta őket. Kiadói szempontból az egyik legérdekesebb feladat az írói jegyzetfüzetek feldolgozása: ehhez a munkához nagy terjedelmű, egyszerre több genezist átfogó horizontális kiadásra van szükség.

A nagy terjedelmű horizontális kiadás

A közepes vagy nagy méretű horizontális kiadás több genetikus dossziét fog át: az eljárás lényege, hogy több genetikus toronyból kiemeljük ugyanazt a típusú írásréteget, vagyis azokat a kézirategyütteseket, amelyek a különböző genezisek azonos fázisához, illetve azonos műveleti funkciójához tartoznak (szerkezeti és kidolgozott vázlatok, a szerkesztési fázis előtt gyűjtött dokumentáció, a szöveg szerkesztéséhez felhasznált jegyzetek stb.). Az ilyesfajta kiadói terv vonatkozhat például egy adott szerzői korpuszon belül több olyan mű genetikus kézirattornyára, amelyek műfaji vagy formai szempontból bizonyos hasonlóságokat mutatnak. A nagy terjedelmű horizontális kiadás azonban átfoghatja egy alkotópálya valamely kiválasztott korszakát, sőt, bizonyos esetekben az életmű egészét is, vagyis az összes fennmaradt genetikus kézirattornyot. A legszínvonalasabb kiadói munkák az 1980-as évek végén egy-egy nagy klasszikus „munkafüzeteit", „jegyzetfüzeteit" vagy „vázlatfüzetét" dolgozták fel. Bár ezek a kiadások alapvetően horizontális jellegűek, és a genetikus kézirattorony egy-egy sajátos írásrétegét dolgozzák fel, a megjelent kötetek pótolhatatlan információforrást jelentenek a művek keletkezéséről, az író műhelytitkairól, munkamódszeréről; megtudhatjuk, melyek azok az elemek, amelyek az író egész pályáját jellemzik, és melyek azok az elvek, törekvések, amelyek az idő során lényegesen módosultak. Egymás után láttak napvilágot Zola,[28] Henry James,[29] Paul Valéry,[30] Flaubert[31] vagy a természettudományok területén Pasteur[32] jegyzetfüzeteit közreadó kötetek. Számos más korpuszon hosszú évek óta dolgoznak a kiadók;[33] olyan bonyolult kézirategyüttesekről van szó, amelyek megjelentetéséhez egy egészen különleges horizontális kiadástípusra van szükség. Az írói jegyzetfüzetek ugyanis jóllehet külsőleg könnyen felismerhető kézirattípust alkotnak, szöveggenetikai szempontból nem sorolhatóak egyetlen homogén kategóriába. E kéziratok jellege, funkciója korpuszonként eltérő lehet, de akár egy adott korpuszon belül is jelentős különbségeket mutathat. A különböző írók más és másféleképpen használták fel a jegyzetfüzeteket, melyekben hol egy-egy később megírandó mű tervét vagy ennek alapötletét, hol vázlatokat, rajzokat, dokumentációs jegyzeteket,

[28] ÉMILE ZOLA: Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France par Émile Zola. Összeáll. *Henri Mitterand*. Párizs, Plon 1986. 686. /Terre humaine-sorozat./

[29] HENRY JAMES: The Complete Notebooks. Szerk. *L. Edel–L. H. Powers*. Oxford, Oxford University Press 1987.

[30] PAUL VALÉRY: Cahiers 1894–1914. A kéziratot s. a. rend., jegyz. *Nicole Celeyrette-Pietri*. (Az első három kötet *Judith Robinson-Valéry* közreműködésével készült.) Párizs, Gallimard 1987.

[31] GUSTAVE FLAUBERT: Carnets de travail. Kiad. *Pierre-Marc de Biasi*. Párizs, Balland 1988. – Genetikus kiad.

[32] PASTEUR: Cahiers d'un savant. Szerk. *Françoise Balibar–Marie-Laure Prévost*. Párizs, CNRS/Bibliothèque Nationale de France/Zulma 1995. 255. /Manuscrits-sorozat./

[33] A teljesség igénye nélkül említsünk meg néhányat azokból a jelenleg is folyó kutatásokból, amelyek célja A. Artaud, H. de Balzac, A. Du Bouchet, S. T. Coleridge, André Gide, Victor Hugo, J.-K. Huysmans, J. Joyce, A. Puskin vagy Marcel Proust jegyzet-, illetve munkafüzeteinek megjelentetése.

hol már szöveges piszkozatokat, hol az író által végzett kutatómunka nyomát, hol a művek tisztázatát stb. találjuk. Ráadásul a jegyzetfüzet formája is sokféle lehet: a nagyobb méretű albumtól, amelyet az író mindig a dolgozószobájában tart, a kis alakú noteszig, amely egy kabát zsebében is elfér, s amely a szerzőt elkíséri az anyaggyűjtés céljából szervezett rövidebb utakon, egészen a tartós, keménykötésű jegyzetfüzetig, amelyet távoli utazásokra is magával vihet vagy a kis regiszteres füzetig, amelybe olvasmányairól készült jegyzeteit, illetve a könyvtárazás során talált bibliográfiai adatokat jegyzi fel, a hagyományos iskolai füzettől a jegyzettömbig – a jegyzetfüzet tehát számtalan formában létezhet. A szöveggenetikai kutatások ugyanakkor kimutatták, hogy a felhasználás, vagyis az író munkája szempontjából a sokféle forma mögött ugyanaz a néhány, viszonylag könnyen meghatározható műveleti funkció húzódik meg: minden formához egy adott funkció rendelhető, ami azt jelenti, hogy az írói jegyzetfüzetek döntő többségét tipológiai szempontból minden különösebb nehézség nélkül osztályozni tudjuk.[34] Flaubert „munkafüzetei" például három világosan elkülöníthető csoportba sorolhatóak: az elsőbe azok a füzetek tartoznak, amelyekbe az író ötleteit, gondolatait jegyezte fel, a másodikban a megírandó művek terveit, a harmadikban pedig az író kutatómunkája során készült feljegyzéseket találjuk. Mivel a *Szalambó* megírásától kezdve a rendszeres kutatás és jegyzetelés Flaubert munkamódszerének állandó elemévé vált, ez a harmadik típusú jegyzetfüzet az 1860 és 1880 között született művek szinte kötelező tartozéka. A három felsorolt munkafüzettípus mindegyike a genezis más és más írásrétegéhez kapcsolódik (az első vázlatok, a szerkesztési fázist megelőző kutatások, illetve a szerkesztési fázis során gyűjtött jegyzetek rétegéhez), egyes munkafüzetekben azonban mindhárom esetre találhatunk példát. Másként fogalmazva tehát, a nagy terjedelmű horizontális kiadás, amely olyan bonyolult kézirategyüttes feldolgozására vállalkozik, mint az írói jegyzet- vagy munkafüzetek, végsősoron két vagy három írásréteget is megjelentethet, vagyis bizonyos szempontból hasonlít a vertikális kiadásra. A több művet vagy egy életmű viszonylag nagyobb darabját átfogó horizontális kiadásnak – más kiadói eljárásokkal szemben – az a legnagyobb előnye, hogy lehetővé teszi a különböző írásrétegek módszeres összehasonlító vizsgálatát. Az összes dokumentációs jegyzet vagy az összes elképzelt műről papírra vetett „terv" megjelentetésével (amelyek az életműben sokszor több évtizedet fognak át) a kutató ki tudja mutatni például azokat a tartalmi vagy formai hasonlóságokat, amelyek a művek témájától és a munka jellegétől függetlenül a genezis állandóan visszatérő elemeit alkotják, s gyakran váratlan kapcsolatot teremtenek két, egymástól látszólag teljesen független szöveg között. Az is kiderül, hogy a felhasználatlan dokumentációs anyag hogy bukkan újra elő több évvel vagy évtizeddel később, és eredeti kontextusából kiszakítva, megváltozott funkciójá-

[34] PIERRE-MARC DE BIASI: Les Carnets de travail de Flaubert: taxinomie d'un outillage littéraire. = Littérature 80. „Carnets, Cahiers". Párizs, Larousse 1990. december. 42–55. – Tematikus szám.

val hogyan befolyásolja, inspirálja egy születőben lévő új mű koncepcióját; hogy egy mű, amelynek keletkezéstörténetét nem ismertük, hogyan jött létre egy korábbi vázlat véletlenszerű újraolvasásából, a jegyzetfüzetek valamely odavetett sorából, vázlatából, töredékéből. A nagyobb időszakaszt átfogó horizontális kiadás, amely az egymástól sokszor igen nagy kronológiai távolságra elhelyezkedő genetikus kézirattornyok egy-egy azonos funkciójú írásrétegét teszi láthatóvá és hasonlítja össze egymással, olyasfajta felfedezésekhez vezethet, amelyek egy vertikális kiadás keretében elképzelhetetlenek.

A vertikális kiadás

A horizontális kiadással ellentétben, amely a genezis egy meghatározott mozzanatát kívánja rekonstruálni, a vertikális kiadás azoknak a fázisoknak a láncolatát kívánja megjeleníteni, amelyek egy kiadott vagy kiadatlan, befejezett vagy befejezetlen mű genetikus dossziéjában sorjáznak. A kiválasztott műből vagy annak valamely részletéből azokat a kéziratokat kívánja feldolgozni, amelyek kronológiai sorrendbe állítva a genezis összes fázisáról képet adnak. A vertikális kiadás célja, hogy az írásfolyamat minden lényeges elemét rekonstruálja, a genezis elejétől a végéig: az előszöveg stádiumában a mű koncepciójának első írásos nyomától eljusson a levonatokon látható utolsó javításokig, s ha szükséges, a vizsgálatot a szövegstádiumra is kiterjessze, az első kiadás előtti (preoriginális) kiadásban vagy a mű első kiadásában szereplő javításoktól egészen azokig, amelyeket a szerző saját kezűleg végzett az életében megjelent utolsó kiadásban.

Az írásrétegek és a genetikus kézirattornyok szempontjából a vertikális kiadás tehát azt jelenti, hogy keletkezésük kronologikus sorrendjében jelentetjük meg a genetikus kézirattornyot alkotó írásrétegeket, és a kutatást a genezis közepén található írásrétegekre koncentráljuk, amelyek a horizontális kiadásból kimaradtak (részletesen kidolgozott vázlatok, szöveges piszkozattöredékek, piszkozatok, tisztázatok). Ez a kiadói program azonban két alapvető akadályba ütközik: az egyik terjedelmi, a másik logikai jellegű. A már említett arányokat szem előtt tartva (egy végleges szövegoldalhoz 5–10 kéziratoldal tartozik; egy átírt, nyomtatott formává alakított kéziratoldal két-három oldalt foglal el; vagyis az arány 10–30 az egyhez), egy ötszáz oldalas regény vertikális kiadása 5000–15 000 nyomtatott oldalt foglalna el. A logikai probléma legalább ilyen szédítő: bár – mint mondtuk – a vertikális kiadás arra törekszik, hogy a kéziratokat keletkezésük kronológiai sorrendjében jelentesse meg, nem lehet abban a sorrendben kiadni őket, ahogy az egyes írásrétegek rakódnak egymásra a genetikus kézirattoronyban, hiszen tudjuk, hogy a genezis folyamán ez a rend számtalanszor módosul, akár a torony globális, akár az egyes írásrétegek, sőt kéziratoldalak helyi szintjén. Az is kiderült már, hogy a kronológiai rend teljesen felborulhat, hiszen a korábbi írásrétegek (például az első kidolgozott vázlatok) alapvetően átalakulhatnak egy későbbi réteg hatására (megtörténhet például, hogy valamelyik pisz-

kozat olyan irányba tereli a szerkesztési munkát, amelyet a korábbi vázlatokból nem lehetett előre látni). Azt is tudjuk, hogy bizonyos írásrétegek szorosan összeépülnek (a szerkesztési fázis során végzett kutatások anyagát például nem választhatjuk el a piszkozatoktól). Milyen sorrendben kellene tehát megjelentetnünk a dokumentumokat? Számos érvet felsorakoztathatunk, amelyek mind amellett szólnak, hogy a vertikális kiadás – legalábbis a hagyományos kiadások keretében – egyszerűen lehetetlen. Vertikális kiadások azonban léteznek. Különböző technikák alakultak ki arra, hogyan lehet kijátszani a könyvformával óhatatlanul együtt járó tagoltságot és terjedelmi korlátokat.

A teljes vertikális kiadás

A fent említett terjedelmi korlátok miatt egy genetikus kézirattorony valamennyi írásrétegének *in extenso* megjelentetésére csak olyan rövidebb művek (mesék, novellák, versek) esetében vállalkozhatunk, amelyek genetikus anyaga viszonylag korlátozott. Ilyenkor kétfajta kiadás képzelhető el: egyfelől olyan kronologikus kiadás, amely a genetikus kézirattorony minden egyes lapját feldolgozza, másfelől olyan teleologikus kiadás, amely az írásrétegeket jelenteti meg. Az első eljárást választotta Giovanni Bonaccorso, aki az *Egy jámbor lélek (Un coeur simple)* és a *Heródiás*[35] *(Hérodias)* vertikális kiadását készítette el – erre a kiadástípusra jelenleg nem is tudunk több példát felsorolni. A rendkívül nagy számú diakritikus jel alkalmazása miatt ez a linearizált genetikus átírásra épülő kiadás elég nehezen olvasható. A legújabb kiadások szerkesztői ezért inkább azt a módszert választják, hogy az átírást – a horizontális kiadásokhoz hasonlóan – az eredeti kézirat fakszimiléje mellett közlik. A kéziratlapok sorrendje, amely a kronológiai és szöveggenetikai szempontok kompromisszumából jön létre, természetesen soha nem tökéletes, bizonyos értelemben szubjektív választás eredménye, és gyakran vitatható. A teleologikus kiadás más stratégiát követ: ahelyett, hogy egyenként átírná az összes kéziratlapot, jól körülhatárolható szegmensként dolgozza fel a genetikus kézirattornyot. Ez a kiadástípus a végleges szövegből (vagy ha ilyen nincs, a legkidolgozottabb változatból) kiindulva választja ki és alakítja nyomtatott formává a kéziratlapokat: a végleges változat sorrendjét követve minden szegmenshez hozzárendeli a neki megfelelő változatokat, vagyis a genetikus sor összes darabját, az első vázlatoktól a nyomtatott szövegig. Ez a kiadástípus[36] tehát szétrobbantja a kéziratlapok materiális egységét, és részenként írja át az oldalakat: előnye, hogy ezáltal a mű minden egyes szegmense mögött kiraj-

[35] Ld. i. h., 3. lábjegyzet.

[36] Ld. PIERRE-MARC DE BIASI: Édition critique et génétique de „La Légende de saint Julien l'Hospitalier" de Gustave Flaubert, Histoire, classement, transcription, interprétation des documents de rédaction, texte de l'oeuvre, notes, études de genèse. (5 gépelt kötet, 940 l. – A munka könyvformában nem jelent meg; a szemiológia tudományszakon készített egyetemi doktori disszertációt a szerző a Paris-VII egyetemen védte meg 1982-ben).

zolódik az egész genetikus fejlődési folyamat. Ezek a teleologikus kéziratkiadások tehát kiválóan alkalmasak a mikrogenetikai elemzésre, ugyanakkor alkalmatlanok a makrogenetikai kutatásokra, amelyek az előszöveg strukturális fejlődését vizsgálják. A vertikális kiadás valamennyi típusának előfeltétele, hogy a dosszié egészét (s így a szerkesztési fázis írásrétegeit is) osztályozzuk, és részletes táblázatba foglaljuk, amelyben világosan meghatározzuk a kéziratlapok és az írásrétegek típusát, egymáshoz való viszonyát és kronológiai helyét. Az ismertetett két kiadástípus természetesen kölcsönösen kiegészíti egymást, a könyvforma azonban alkalmatlan arra, hogy a kettő egymás mellett létezzen. A megoldást az elektronikus kiadás jelentheti, amely egy közös adatbázis létrehozásával képes a két rendszer összeegyeztetésére.

A részleges vertikális kiadás

A hagyományos könyvforma korlátai miatt a kutatók egy része a részleges vertikális kiadás mellett foglalt állást. Ez a kiadási forma két igen különböző helyzetre jelenthet megoldást: teljes egészében feldolgozhat egy hiányos genetikus dossziét, illetve válogathat egy teljes, ám túlságosan terjedelmes genetikus dosszié anyagából.

Zola például nem minden kéziratát őrizte meg. A szerkesztési fázisból számos írásréteg hiányzik, viszont rendkívül gazdag a szerkesztési fázisból fennmaradt dokumentációs anyag: vázlatok, a mű koncepciójára és felépítésére vonatkozó szerzői utasítások, a különböző helyszíneken készített dokumentáció, olvasmányokból készült jegyzetek, piszkozattöredékek, címlisták stb. Colette Becker a *Germinal* igen jól sikerült vertikális kiadásában[37] egy ilyen, egyszerre hiányos és túlságosan gazdag dosszié szisztematikus feldolgozása mellett döntött. A kötetben a nyomtatott formává alakított kéziratokat a genezis kronológiája egészíti ki, amelyet a kiadó a levelezés megbízható adatai szerint tudott rekonstruálni.

Bizonyos szempontból a fenti példára emlékeztet Mme de Staël *Delphine*-jének kitűnő genetikus kiadása,[38] amely egyúttal azt is bizonyítja, hogy a hiányosan fennmaradt kéziratos dosszié is értékes kiadói munkát eredményezhet. A *Delphine* kéziratainak nagy része eltűnt, csak a piszkozatokból maradt fenn jelentősebb mennyiség: a regény V. és VI. részének két korábbi változata, és néhány kisebb töredék, amely a mű II. részéhez kapcsolódik. Ha az összes kézirat fennmaradt volna (mint például a *Corinne* esetében), a teljes dosszié legalább háromnégyezer kéziratlapot tartalmazna, ezt a mennyiséget pedig természetesen nem lehet szisztematikusan feldolgozni. A *Delphine* genetikus kiadásában Lucia Oma-

[37] ÉMILE ZOLA: La Fabrique de „Germinal". Dossier préparatoire de l'oeuvre. S. a. rend., bev., jegyz. *Colette Becker*. Lille–Paris, P.U.L.–SEDES 1986. 514.

[38] MME DE STAËL: Delphine. 2. köt. „Előszöveg". Összeáll. *Lucia Omacini*. Genf, Droz 1990. /Textes littéraires français"-sorozat./

cini alig több, mint 400 kéziratoldalt adott közre, a feldolgozott anyag azonban rendkívül értékes információkkal szolgál, és jelentősen elmélyíti a regénnyel és az írónő munkamódszerével kapcsolatos korábbi ismereteinket.

Az olyan nagy terjedelmű művek esetében, amelyek genetikus dossziéja teljes egészében fennmaradt, a kiadók egy része a válogatás mellett döntött. Ezt a módszert követte például Jeanne Goldin, aki a *Bovaryné* gazdaünnepének *(Comices agricoles)*[39] genetikus kiadását készítette el: a kötet az összes olyan kéziratot közreadja, amely a regény e kiválasztott jelenetéhez, vagyis egy viszonylag rövid narratív egységhez kapcsolódik. A kiadó a regény genetikus kézirattornyából tehát kiemel egy szeletet, amely a végleges szöveg egy meghatározott részletéhez tartozik. Az eljárás csábító, ám komoly módszertani problémákat vet fel: hogy lehet egy önkényesen kiválasztott részlet alapján megbízható módon rekonstruálni a genezis folyamatát egy olyan dosszié esetében, amelynek teljes osztályozását még nem végezték el? Márpedig a *Bovaryné* piszkozatait még senki sem rendszerezte. Az anyag egészének osztályozása nélkül honnan tudhatja a kiadó, hogy az összes érintett elemet felhasználta? Elképzelhető-e vajon, hogy a kiválasztott narratív egység az előszöveg többi részétől függetlenül, önálló logika szerint fejlődik? A részleges vertikális kiadás megbízható eredményt csak a teljes egészében feldolgozott genetikus dossziék esetében hozhat.

Akár teljes, akár részleges vertikális kiadásról van szó, mindig az a feladat, hogy logikai úton rekonstruáljunk egy strukturális jelenségeket mozgató, háromdimenziós térben játszódó időfolyamatot. A kézirattorony és az írásrétegek modellje világosan elénk rajzolja a genezis folyamatát, ezt azonban nehéz a hagyományos könyvkiadási formán belül megvalósítani. Nyilvánvaló, hogy a lapokra tördelt, kétdimenziós könyvforma alkalmatlan a genezis háromdimenziós folyamatának megjelenítésére. Az előszöveg-kutatás jövőjét minden bizonnyal az elektronikus kiadás jelenti, a hypertextus és a multimédia szinte korlátlan lehetőségeivel. A hagyományos könyvforma továbbra is rendkívül hasznos lehet a kis- és közepes terjedelmű kéziratok horizontális kiadásához vagy az olyan szűkebb területre korlátozódó genetikus vizsgálatok esetében, amelyek a vertikális kiadás kínálta lehetőségeket csak egy-egy kisebb egységen belül hasznosítják. Ezzel szemben viszont a genetikus kézirattornyok teljes vertikális kiadása ma már csakis olyan formában képzelhető el (pontosabban fogalmazva, csak olyan formában valósítható meg), amely képes felülmúlni a könyvformában áthidalhatatlan terjedelmi és logikai problémákat. A számítástechnika már régóta lehetővé teszi, hogy korábban elképzelhetetlen méretű adatbázisokat hozzunk létre (jóval nagyobbakat annál a tizenöt vagy húszezer oldalnál, amelyet akár egy terjedelmes genetikus dosszié jelent). A hypertextusban rejlő lehetőségek már csak azért is ígéretesek, mert a genetikus kiadás formai sajátosságai (a különböző geometriai formákat alkotó „tornyok" és „rétegek", az elemek rétegek közötti vagy réte-

[39] L.d. i. h., 5. sz. lábjegyzet.

gen belüli átalakulása, vándorlása, a megfordítható folyamatok stb.) csak egy hypertextuális struktúra keretében értelmezhetőek. Nem szabad azonban túlzott illúziókat táplálnunk: az elektronikus kiadás lehetősége önmagában még nem teremti meg a kiadáshoz szükséges elméletet és gyakorlati módszereket. Ez az új lehetőség megint csak arra sarkall, hogy világosan meghatározzuk a genetikus kiadások típusait és célját: minél inkább fejlődnek, minél szélesebb körben alkalmazhatóak és minél változatosabbak lesznek a technikai lehetőségek, annál inkább szükség van erre az elméleti munkára. Az elméleti tisztázás feladatát pedig csak akkor tudjuk elvégezni, ha azokra a kutatási eredményekre támaszkodunk, amelyek az utóbbi tizenöt évben a hagyományos könyvkiadás területén születtek.

(Pierre-Marc de Biasi: Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980–1995). Éditer des mss., PUV 1996.)

(Fordította: Lőrinszky Ildikó)

ANNE HERSCHBERG-PIERROT

Proust feljegyzései

A feljegyzés töredékes, gyakran rövid megnyilatkozás, egyszerű megjegyzés (a jegyzetelés eredménye) vagy egy adott szöveghez fűzött kommentár és glossza (szövegmagyarázó jegyzetek). A kifejezés mindkét értelemben bizonyíthatóan csak a XVII. századtól használatos, de már azt megelőzően is az írott szöveg emlékeztető funkciójára utalt. A XIII. században a feljegyzés egyszerűen írott szöveget jelent („feljegyezni" annyit tesz, mint „leírni, felírni"[1]). A mai értelemben vett, a nyomtatott szöveghez járuló, eleinte lapszéli,[2] majd lapalji, fejezetvégi vagy kötetzáró jegyzetek a szöveget apró betűs glosszákkal körülvevő középkori gyakorlatra vezethetők vissza. A feljegyzés a paratextus egyik formája, határeset, majdnem-szöveg. G. Genette úgy véli, hogy „olyan »műfaj«, amely eredendően helyhez és időhöz kötött, töredékes, legalábbis szemcseszerű, ha nem porszerű, és gyakran annyira szorosan kapcsolódik egy bizonyos szövegrészlethez, hogy szinte nincs is önálló jelentése: ezért olyan nehéz megragadni" (*Seuils*, 293.), és a következő definíciót javasolja:

> „A feljegyzés változó hosszúságú szegmens (lehet egyetlen szó is), amely egy többé-kevésbé meghatározott szöveghelyre vonatkozik, és valamilyen módon (vagy egyértelmű jelzéssel vagy utalással) hozzá is van rendelve. Véleményem szerint a paratextus e válfajának legfőbb jellemzője természetéből adódó részlegessége, s ebből következően lokális jellege. E tulajdonságok alapján különíthető el a paratextus egyéb fajtáitól, többek között az előszótól." (i. h.)

A feljegyzés tehát mindig töredékes, szövegfüggő és szöveghez kötött. A szövegtől elsősorban metanyelvi funkciója különbözteti meg: a feljegyzés tulajdonképpen egy második nyelv (langage), amely a szöveg nyelvét (langage) magyarázza, értelmezi, pontosítja, kifejti...

A feljegyzés mint terminus két értelemben használatos: jelentheti a feljegyzések nyelvét (langage) és a jegyzetek metanyelvét is, amely alá van rendelve egy adott szövegnek. E két különböző írásformát vélhetően csak a mindegyikükre jellemző széttöredezettség rokonítja.

A kéziratok és a szövegkeletkezés kutatói számára *a priori* az előbbi, azaz a feljegyzés mint aktus vizsgálata szolgálhat tanulságokkal. E feljegyzések kerül-

[1] Ld. a Dictionnaire historique de la langue française. Le Robert 1992. *Jegyzet (Note)* címszavát.
[2] Ld. GÉRARD GENETTE: Seuils. Paris, Seuil 1987. 293–315.

hetnek füzetbe vagy különálló lapokra a készülő mű keletkezési idejének, körülményeinek, céljának megfelelően. E dokumentumok igen változatosak, ismerünk különálló lapokból álló jegyzetfüzeteket, összefűzött füzeteket és különálló jegyzetlapokat, úti jegyzeteket, emlékeztető jegyzeteket, olvasás közben, könyvtárban vagy otthon papírra vetett feljegyzéseket, bibliográfiákat, gondolatokat és elmélkedéseket, terveket, felötlő mondatokat, név- és címlistákat tartalmazó feljegyzéseket. Szerzőik írásmódja bármily különböző, feljegyzéseik elsősorban arról vallanak, hogy itt még mindegyikük írás és kifejezés, írás és emlékezet, a többiek és önmaga, a könyvek és a világ, a készülő mű megírásának belső feszültsége és más, tervbe vett vagy most felvillanó művek lehetőségeinek határán mozog, és ezek összefogásán munkálkodik. A közelmúltban több író jegyzetfüzeteit közreadták,[3] s e publikációk meggyőzően bizonyítják, milyen szerteágazóak ezek a feljegyzések, s gyakran milyen távol állnak mind az esztétikai célkitűzésektől, mind a fogalmazódó műtől.

Már első pillantásra nyilvánvaló, hogy ezek a feljegyzések nem értelmezhetők önmagukban, nincs önálló jelentésük (egy ötlet, egy benyomás, egy álom lejegyzései vagy egy regény megírása során felvetődő részletkérdéseket megvilágító dokumentumok): egy újra és újra megszakított szintagmasorral állunk szemben, amely nem áll össze önálló egésszé, csak külső (életrajzi vagy szövegbeli) interpretációs rendszerekre támaszkodva értelmezhető. Ezért hárul rendkívül nagy feladat az írói feljegyzéseket közzétevő kiadások szövegmagyarázataira, melyeknek ki kell jelölniük e töredékes megnyilatkozás helyét a (megélt, olvasott) tapasztalattól az írásig vezető úton.[4]

E dokumentumok meggyőznek arról is, milyen nehéz egyértelműen különbséget tenni feljegyzés (notation) és szövegmagyarázó jegyzet (annotation), valamint nyelv és metanyelv között: Flaubert *Jegyzetfüzeteiben* és olvasmányjegyzeteiben, amelyek a *Bouvard és Pécuchet* írásakor megsokasodnak, valamint Stendhal és Proust kéziratairban figyelhető meg, hogyan válik – más-más okokból – a feljegyzés lapszéli vagy sorközi jegyzetté, egy éppen fogalmazódó mondat vagy egy most felötlő gondolat bővebb kifejtésévé.

A feljegyzések tehát semmiképpen sem vizsgálhatók önmagukban, az írásfolyamat céljának figyelembe vétele nélkül, hiszen e cél eléréséhez – pillanatnyi

[3] Ld. elsősorban Flaubert (Carnets de travail. Paris, Balland 1988.) és Zola (Carnets d'enquête. Paris, Plon 1986.) jegyzetfüzeteinek *Pierre-Marc de Biasi*, illetve *Henri Mitterand* által közzétett kiadását. Az írói jegyzetekről ld. bővebben: a Littérature 80. számát (Carnets, cahiers, 1990. dec.) és a Carnets d'écrivains 1 című kötetet (C.N.R.S. 1990). – A jegyzetírásról ld. még JACQUES NEEFS általánosabb kérdéseket tárgyaló cikkét: Objets intellectuels. = Les Manuscrits des écrivains. C.N.R.S.–Hachette 1993. 102–119.

[4] Kizárólag szövegmagyarázó jegyzetek segítségével érthetjük meg Flaubert feljegyzéseinek gyakran elliptikus mondatait, azonosíthatjuk és helyezhetjük el a XIX. században számos utalását. *Philippe Kolb* ezzel szemben (Proust: Carnet de 1908. Gallimard 1976.) túl sok utalást és idézetet hagy megmagyarázatlanul.

finalitásuktól függetlenül – maguk is hozzájárulnak. Flaubert *Bouvard és Pécuchet* írására készülődve azt írja, hogy „élete jegyzeteléssel telik", s ez nem azért fontos a számunkra, mert a hitelesség iránti igényéről, hanem mert arról a vágyról tanúskodik, hogy önmagát és a külvilágot teljesen feloldja az írás szüntelenül változó folyamatában, az írásében, amely már a kezdeti feljegyzésektől visszafordíthatatlanul és mindentől függetlenül a szöveggé szerveződés irányába halad.

Proust esetében a feljegyzéseknek kiemelkedően nagy, bár járulékos szerepük van. Vannak jegyzetfüzetekbe írt feljegyzései, ilyen például az 1. füzet (1908–1912). Ez a változatos feljegyzéseket tartalmazó füzet[5] a *Contre Sainte-Beuve* kisebb-nagyobb megszakításokkal tagolt és *Az eltűnt idő* első oldalai megfogalmazásának fogalmazványai idejéből származik, és életrajzi fogódzókkal is szolgál (pl. lakcímek), terveket, kritikai és esztétikai reflexiókat, névlistákat, fogalmazványokat foglal magába. Ezek a feljegyzések nem a dokumentálás, hanem az emlékeztetés szándékával készültek.[6] *Az eltűnt idő* születése során, később megjelennek a metadiszkurzív jellegű feljegyzések is. Jó példa erre *A megtalált idő*re vonatkozó 57. füzet, amely 1913 és 1916/17 között keletkezett, és az 1911-ben írt szövegváltozatot kommentálja és írja tovább. 1913-ban, a *Swann* megjelenése után Proust átdolgozza az első változatot, egységesíti, hangsúlyosabbá teszi esztétikai koncepcióját és új irányokba fejleszti tovább. A kéziraton található feljegyzések a mű szerkezetét meghatározó esztétikai nézetekről és az írásfolyamat átalakulásáról vallanak. Egy olyan írásmód, amely egyidejűleg kívánja megragadni a közelit és a távolit, az egyediben feltárja a törvényszerűt, és a fikciót esztétikai okfejtéssel vegyíti. A továbbiakban elsősorban a feljegyzések ez utóbbi sorozatának és az írás folyamatának, valamint Proust esztétikai felfogásának viszonyát kívánjuk elemezni.

A FELJEGYZÉSEK ÉS A SZÖVEGSZERKEZET ESZTÉTIKÁJA

Néhány régebbi szerzővel ellentétben úgy véljük, Proust korai művei és *Az eltűnt idő* között szoros összefüggés figyelhető meg. Mára világossá vált, hogy a *Contre Sainte-Beuve* egy olyan regény kiindulópontjának tekinthető, amely az esztétikai és kritikai megközelítést a narratív fikcióval ötvözi, és talán megkockáztathatjuk azt az állítást is, hogy Proust korai műveinek nagy részét tekinthetjük *Az eltűnt idő* keletkezéséről tanúskodó dokumentumoknak is. Kiemelt hely illetné

[5] LOUIS HAY terminológiai javaslata (L'amont de l'écriture. = Carnets d'écrivains 1. 9–22.). Proust jegyzetfüzeteiről ld. ANTOINE COMPAGNON tanulmányát: Disproportion de Proust: les carnets de la *Recherche*. = uo., 151–176.

[6] Proust jegyzeteiről és *margináliái*ról ld. EUGÈNE NICOLE kitűnő cikkét: L'auteur dans ses brouillons: *marginalia* des cahiers de Proust. = Bulletin Marcel Proust. n° 39. 1989. 60–67.

meg a *Les Plaisirs et les Jours* bizonyos szövegeit, a *Jean Santeuil* egyes részleteit, néhány kritikáját (például Chardin esztétikájáról), Ruskinról szóló munkáit és stílusparódiáit, amelyeket minden okunk megvan *Az eltűnt idő* szövegelőzményeinek tartani: bizonyos részeik az ott kifejtett gondolatok első megfogalmazásai, amelyeket Proust később átír, újraír regényében, másokat egyszerűen csak beleilleszt. Elsősorban az emlékezésről, a műről, a művészetről és a művész szerepéről, a példaképek bálványozásának visszautasításáról szóló kritikai és esztétikai töredékekre gondolunk, amelyek nemcsak azért jelentősek, mert nyomon követhetjük bennük *Az eltűnt idő* megjelenését megelőző szövegállapotokat, hanem azért is, mert itt körvonalazódik és ölt formát az a – korai Proust-művekben is már az 1900-as évektől jelentkező – törekvés, amely először a kritikát és a fikciót[7] kísérli meg egybefogni a Ruskin-fordítások előszavaiban és jegyzeteiben, különösen a *Sésame et les Lys*-ben (1906.), majd a stílusparódiákban, melyek megírását „kritikai tettnek" tartja (1908.), és az esszének vagy elbeszélésnek is tekinthető *Contre Sainte-Beuve*-ben (1908–1909.). Ebből nő ki majd lassan az emlékezés regénye, mely az elbeszélést, a leírást, a kritikai és az esztétikai fejtegetéseket ötvöző *Matinée chez la princesse de Guermantes*-ba torkollik.

A jelen tanulmányban Proust írásmódjának vizsgálatát feljegyzéseiből levonható következtetéseinkre támaszkodva kíséreljük meg.

A *La Bible d'Amiens* fordítása után, a *Sésame et les Lys* előadásainak fordítása (1906.) ad újra alkalmat Proustnak arra, hogy bevezethesse olvasóit Ruskin gondolatrendszerébe, és bővebben kifejthesse nézeteit az olvasás bálványozásával kapcsolatban. Az előszó és a jegyzetek lehetőséget teremtenek esztétikai credójának megfogalmazására.

Ruskin egy megjegyzése a barátok megválasztásának nehézségéről például egy hosszú, lapalji feljegyzésként négy oldalon át folytatódó fejtegetésre ösztönzi Proustot. Az olvasás szabadságát a társas kapcsolatok megalkuvásaival veti össze, s e kétféle kommunikáció különbségeit a következőképpen határozza meg:

> A közvetlen kommunikáció az emberekkel a lélek kimerüléséhez, aktív erőinek feléléséhez vezet, az olvasás viszont, ez az egyedül magányunkban lehetséges csodálatos kommunikáció képes a lélek erőit összpontosítani és megnövelni. Az olvasás során egy másik ember gondolatait fogadjuk be, és mégis magunk maradunk, elmélyedünk, töprengünk, ihletet merítünk, személyiségünk egésze mozgásba jön: s amennyiben valóban befogadjuk egy másik ember gondolatait, azaz elménk befogadja, azonosulni tudunk velük, azaz mi ő leszünk, pedig csak az énünket fejlesztjük, és sokkal, de sokkal árnyaltabb módon, mint egyedül tehetnénk: a másik további keresésre, saját

[7] Ld. erről LUC FRAISSE cikkét: Méthode de composition: Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe. = Marcel Proust 1, La Revue des Lettres Modernes. Paris, Minard 1992. 35–82.

utunk megtalálására biztat. [...] Ha elbeszélgethetnénk Platónnal, ez a beszélgetés csak egy lenne beszélgetéseink hosszú sorában, sokkal felületesebb időtöltés, mint az olvasás, mivel a hallott vagy olvasott dolgok értéke mindig kisebb, mint az a szellemi állapot, amelyet elő tudnak hívni belőlünk, és amely csak a magányban lehet mély, vagy abban a társas magányban, ami az olvasás. (Fordítói jegyzet JOHN RUSKIN: *Sésame et les Lys* [1906.] című művéhez. Éd. Complexe 1987. 113–114., 114–115.)

Minden nehézség nélkül felismerhető ebben az idézetben a *Contre Sainte-Beuve* és *Az eltűnt idő* egyik témája. Ugyanakkor rácsodálkozhatunk Proust jegyzetelési gyakorlatának sajátosságára, amelyről Előszava kezdő jegyzetének utóiratában, a *Sésame et les Lys* 1905 júliusában megjelent angol kiadása kapcsán a következőket írja:

Ez a fordítás már nyomdában volt, amikor megjelent Ruskin műveinek nagyszerű angol kiadásában (Library Edition) Allen MM. E.-T. Cook és Alexander Weddenburn szerkesztésében a *Sésame et les Lys*-t tartalmazó kötet (1905 júliusában). Azonnal vissza is kértem kéziratomat, mivel reméltem, hogy MM. Cook és Weddenburn segítségével kiegészíthetem jegyzeteim némelyikét. Sajnos ez a kiadás nem elégítette ki mérhetetlenül nagy kíváncsiságomat, s nem tudott oly mértékben segítségemre lenni fordítói munkámban, mint reméltem. [...] Ami Ruskin életművének párhuzamait illeti, észre fogják venni, hogy a Library Edition kiadása és az én munkám között szinte nincs egyezés, más-más művek között fedezünk fel párhuzamokat. [...] Úgy vélem, ezek a felismerések, és így maguk a párhuzamok is lényegüket tekintve mindig egyediek. Felvillan egy emlék, érzékenységünket valami megérinti, s e villámcsapáshoz hasonlító érintés fénye hirtelen megvilágít két különböző szövegrészt. Ezek a megvilágosodások azonban mégsem olyan esetlegesek, mint amilyeneknek látszanak. Pedig természetesen önkényesek, mert az énem legmélyéről törnek fel; ha nem így lenne, nem lennék képes hitelt érdemlő módon beszélni Ruskinról. A Library Edition számos történelmi és életrajzi, gyakran igen figyelemre méltó felvilágosítással szolgált, s látni fogják, valahányszor csak lehetett, támaszkodtam is rájuk. Mindazonáltal alig néhány esetben volt erre módom, elsősorban azért, mert nem feleltek meg teljesen a célnak, amit magam elé tűztem. Ráadásul a Library Edition, noha tudományos kiadás, tartózkodik a szövegmagyarázat minden formájától, s helyette inkább újabb dokumentumokat, mindeddig ismeretlen írásokat ad közre, híven eredeti célkitűzéséhez. Én viszont folyamatosan kommentálom Ruskin szövegét, s ez már önmagában olyan jelentős mértékben megnövelte a könyv terjedelmét, hogy a variánsok, a kiadatlan írások és az egyéb dokumentumok közlése, amely a kötetet még tovább duzzasztaná, lehetetlenné vált. [...] (Uo., 37–38.)

Proust feljegyzéseit esztétikája kifejeződési helyének tekinti. Ez az „örökös kommentár" és az emlékezés helye. Az emlékezésé és nem az információé: azok a kifejezések, amelyeket Proust az életmű párhuzamainak felfedezése kapcsán használ – „felvillan egy emlék", „a villámcsapáshoz hasonló érintés fénye hirtelen megvilágít két különböző szövegrészt" – alig különböznek azoktól, amelyekkel *Az eltűnt időben* találkozhatunk a visszaemlékezés, a ráismerés örömét felidéző-leíró passzusokban. A feljegyzések „örökös kommentárjának" öröméhez talán csak a hozzátoldások és a terjedelmes kitérők öröme hasonlítható, minden bizonnyal ezért „hizlalja tovább" szövegét Proust még a korrektúrákban is, Gaston Gallimard nem kis bosszúságára:

> Kedves barátom és kiadóm, úgy tűnik, neheztel rám javítási módszeremért. Elismerem, nem könnyítem meg a dolgát [...]. Két mentségem van: mindenekelőtt az, hogy az erkölcsi minőség változásait törvényszerűen mindig tényleges anyagi változások kísérik. Mivel volt oly kedves, és tudomásomra hozta, hogy könyvemet tartja valamire, tudnia kell, hogy gazdagsága e szüntelen hízlalásból ered, s ez a maga konkrétságában a hozzátoldásokban nyilvánul meg. (Levél Gaston Gallimard-nak. [1919. május 22.] = *Correspondance*. 18. k., Plon 1990. 226.)

Proust műve első (eredetileg két nagy kötetnek szánt) kötetének kiadásán munkálkodva a terjedelem csökkentésére törekszik, igyekszik oldalakat nyerni, és még az a gondolat is felmerül benne, hogy a kitérőket, amelyeket ő terjengősségeinek nevez, jegyzetként fűzi a szöveghez. Louis de Robert-től kér tanácsot:

> Nagy szolgálatot tenne nekem, ha lenne olyan kedves, és kék, piros vagy fekete ceruzás aláhúzással megjelölné nekem azokat a részeket, amelyek Önnek túlságosan terjengősnek tűnnek, és el kellene hagynom (vagy talán „jegyzetbe" kellene tenni őket?). (Louis de Robert-nek. [1913 júniusának 2. fele]. = *Correspondance*. 12. k., Plon 1984. 211.)
> [...] írja meg nekem pár sorban, ha azt az ötletemet, hogy terjengősségeim némelyikét *jegyzetként* fűzzem a szöveghez vagy a párbeszédek kihagyásait töröljem (ily módon megrövidítve a kötetet) rossznak találja (magam is ettől tartok). (Louis de Robert-nek. [1913 júliusa]. = Uo., 217.)

Levelére a következő feleletet kapja:

> Nem, nem, „terjengősségeit" ne tegye a jegyzetek közé! Tudálékosnak hatna. Ne változtasson semmit a szövegen! (Uo., 220.)

A fentiek alapján úgy tűnik, a jegyzet nélkülözhetetlen textuális függelék, a szöveg stratégiai fontosságú helye és formája, amely ugyan periferiális helyzetű, de a szöveggel azonos természetű.

Proust egy másik feljegyzésében, amelyik a *Sésame et les Lys* első előadásának fordításában található jegyzetei egyikére vonatkozik (a 131. jegyzet!), Ruskin szerkesztésmódjáról a következőket írja:

> Látom, az előadás utolsó jegyzetében az utolsó mondatban érintett kérdések közül 7-hez terveztem jegyzeteket fűzni. Ruskin itt tulajdonképpen sorra veszi, újra rendezi és egybefogja, megcsillogtatja az előadásában viszonylagos rendezetlenségben felvonultatott kulcsfontosságú gondolatokat vagy képeket. Mindig így jár el. Látszólag csapong, egyik gondolatról hirtelen a másikra tér át, pedig valójában képzelete irányítja, így valódi vonzalmait követi, s ez szinte önmaga ellenére rákényszerít valamiféle magasabbrendű logikát. Ezért tűnhet úgy, mintha mindvégig egy előzetes titkos tervnek megfelelően haladt volna lépésről lépésre, s a végén, amikor a terv lelepleződik, minden mozzanatnak visszamenőleg értelmet ad, és egyértelművé teszi mindenki számára, hogy minden e végső apoteózist mozdította elő. (*Sésame et les Lys*, 103–104.)

Az eltűnt idő szerkezetének hátterében is ezek az esztétikai megfontolások sejthetők. Proust így védelmezi nézeteit, mikor kiadót keres:

> [...] a regény szerkezete annyira összetett, hogy tulajdonképpen csak akkor tárul fel, amikor az egyes „témák" összefüggései felsejlenek. (René Blumnek. [1913. február 23.] = *Correspondance*. 12. k., id. kiad., 92.)
> Könyvem, ami azt illeti, olyan szigorúan megszerkesztett, olyan bonyolult, hogy attól tartok, éppen emiatt szerkezete észrevétlen marad, és kitérők sorozatának tűnik. Pedig a legkevésbé sem az. (Uannak, [1913. február 21. körül] = uo., 82.)

Hasonlóképpen ír erről Jacques Rivière-hez szóló egyik híres 1914-es levelében:

> „Végre egy olvasó, aki *rájön*, hogy könyvem tulajdonképpen egyetlen tételre felépített mű és konstrukció! [...]
> Úgy vélem, a művész akkor tisztességesebb, ha nem tudatja már a kezdet kezdetén, hogy az Igazság keresésére indult, és azt sem, hogy ez mit is jelent a számára. Ki nem állhatom az ideologikus műveket, ahol az elbeszélés csakis a szerző szándékának csődjét teszi mindennél nyilvánvalóbbá. Ezért inkább hallgatok. A gondolat majd csak a könyv végén fedi fel magát, amikor már mindenki felfogta az életből levonható tanulságokat. [...] (*Correspondance*. 13. Plon 1985. 98.)

A megtalált idő tehát nemcsak végkifejlet, hanem útmutató is.[8] 1912-ben, amikor a *Swann* megjelenik, létezik már a mű egészének egy olyan változata is, amelyik az „Örökimádással" és a „Kísértetek báljával" fejeződik be. Proust 1913 decemberében megvallja André Beauniar-nek: „Minden kész, de mindent át kell dolgozni" (*Correspondance*. 12. 367.). Hat évvel később, a *Bimbózó lányok árnyékában* megjelenése után még pontosabban fogalmaz:

[8] Ld. *Bernard Brun* bevezetőjét A megtalált idő általa készített kiadásához (GF-Flammarion 1986.), valamint *Eugène Nicole* előszavát a Livre de Poche-kiadáshoz (1993.).

„Mindent megírtam (az utolsó, még meg sem jelent kötet utolsó fejezetét rögtön az első kötet első fejezete után. Amikor a *Swann* 1913-ban megjelent, nemcsak a *Bimbózó lányok árnyékában*, a *Guermantes-ék* és *A megtalált idő* volt már kész, hanem a *Szodoma és Gomorra* legnagyobb része is. (Rosny-nak. [kevéssel 1919. dec. 23. előtt] = *Correspondance*. 18. 546.)

Proust a háború alatt mást sem tesz, csak átír, átdolgoz, hozzátold, a sajátost az általánoshoz, a korábban megírt részeket a mű új fejtegetéseihez igazítja.

Az 57. füzet (BN, Nafr 16 697) számos igen érdekes példával szolgál a prousti szöveggenezis fenti sajátosságaira. Tartalmazza az „Örökimádásnak" és a „Kísértetek báljának" egy-egy fogalmazványát, amelyek 1911-ben íródtak, s előzményeik az 58. füzetben (1910.) olvashatók. De már az sem a legelső változat: Proust már azt megelőzően, az 51. füzetben is dolgozott ezeken a részleteken, s korábbiak az 1. jegyzetfüzet feljegyzései és a *Contre Sainte-Beuve* kritikai és esztétikai feljegyzésekkel teli lapjai is. De az 57. füzetben található változat új kiindulópont: Proust ezt az 1911-ben elkészült változatot dolgozza át 1913 és 1916/17 között, mielőtt elkezdené *A megtalált időt* a XV–XX. füzetben.

Az 57. füzet fogalmazványai és feljegyzései kiemelt helyen állnak *A megtalált idő* (pontosabban az ezen a címen publikált két utolsó szövegrész) szövegállapotainak sorában. A füzet tartalmaz számos olyan „vázlatot" is, amelyet az új Pléiade-kiadás IV. kötete tematikus egységek szerint csoportosítva közöl. Pedig e dokumentumok éppen hogy megkérdőjelezik a szöveggenezis linearitását. Az olvasó ugyan retrospektíve a közreadott változathoz tartozónak tekintheti a feljegyzéseket, de tudnunk kell, hogy a fogalmazás során nem folyamatosan keletkeznek, csak olykor-olykor vetítik előre a készülő művet. A továbbiakban rátérünk az 57. füzet jegyzeteinek vizsgálatára, melyeket a fentiekkel ellentétben önmagukban vizsgáljuk, függetlenül attól, milyen átalakuláson mennek keresztül később *A megtalált időben*.

Az 57. füzet feljegyzései

Az 57. füzet fekete viaszosvászon borítású, mint *Az eltűnt idő* első füzetei, melyek közül 1917-ben Céleste Albaret Proust utasítására mintegy harmincat elégetett, minden bizonnyal azért, mert a bennük lévő szövegeket szerzőjük már publikálta vagy legalábbis legépeltette.[9] A jobb oldali lapokon (a rektón) *A megtalált idő* egy változatát olvashatjuk (1911.), a rektó margóján és a bal oldali lapokon pedig (verzó) az ehhez a változathoz tartozó kiegészítő feljegyzéseket (1913–1916/17). H. Bonnet és B. Brun e füzet igen szép kiadásában elkülönítve adják közre az 1911-es szövegállapotot tükröző változatot és a feljegyzéseket, bár ez

[9] Ld. *Henri Bonnet* bevezetőjét az 58. és 59. füzethez. = Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé. Éd. *Bernard Brun–Henri Bonnet*. Paris, Gallimard 1982. 3–111.

utóbbiak némelyikét, amelyek helye minden kétséget kizáróan megállapítható, lábjegyzetként is közlik.

Mi jellemzi ezeket a feljegyzéseket?

Mindenekelőtt a helyük: a lapszéleken, a margón és a füzetlapok verzóján találunk rájuk. Szerepük azonban korántsem marginális. Sőt, éppen ellenkezőleg, ezek a betoldások az írás előterébe nyomulnak és átveszik az irányítást. Már itt felhívjuk rá a figyelmet, hogy Proust visszatérő „Hely híján ide írom" fordulatával jelentőségüket folyamatosan hangsúlyozza:

> „Nagyon fontos (capital) (ide írom hely hiányában) (f° 8)
> A f° 23 v° margóján:
> hely híján ide
> kihasználom ezt a kis helyet, hogy ide írjam (a végét a szemben fölragasztott papír hátára), azt, amit a valódi benyomásról fogok mondani: „Ez a benyomás, egy ember, különösen egy szeretett személy látványa bizonyos ideig mindig őt juttatta eszembe [...]". [átírás, 340.][10]

A lap közepén, szemközt a következő oldal margójára írt szövegrészlettel:

> „N. B. Azt, ami a szemközti oldal margóján található (és nincs semmilyen kapcsolatban az itt következőkkel) talán a Cambremer fiú írhatná valahol [...]. [átírás, 341.]

A feljegyzések esetében az oldal nem egysége az írásnak. Bizonyos értelemben mégis egység, a széttöredezettség egysége, amely a szétrobbanó szövegtérben összefogja a többszörösen megszakított szintagmasort alkotó töredékeket.

De nem a térbeli elhelyezkedés a feljegyzések legfőbb megkülönböztető jegye, hanem a szövegszervező jelzések (indication de régie), amelyek megelőzik vagy kísérik őket, meghatározzák státuszukat és kijelölik a helyüket. A betoldások esetében ilyen jelzésekkel nem találkozunk. F. Callu hívta fel arra a figyelmet, hogy 1914-től kezdve Proust füzeteiben a feljegyzések élén egyre gyakrabban jelennek meg a nagyon fontos (capital), a még fontosabb (capitalissime) és más hasonló minősítések.[11] Az 57. füzetben ezek a jelzések gyakran nagyobb betűvel íródnak, sokszor, olykor ötször is alá vannak húzva, úgyhogy semmi kétség, ezek az aláhúzások nemcsak szimbolikus értékűek, jelértékük is van (az írás felfokozottságát jelzik), sőt ikonikus értékük is (a fontosság jelzése).

[10] Az oldalszámozás az 57. füzet már idézett kiadására vonatkozik. (Ld. fentebb.) Ritka kivételektől eltekintve nem veszem figyelembe az áthúzásokat (rature), *H. Bonnet* és *B. Brun* ezeket jegyzetben közlik. Az én átírásom egyébként néhány helyen eltér az övéktől.

[11] FLORENCE CALLU: Capital, capitallissime. Un mode de composition chez Marcel Proust. = Leçon d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Paris, Minard 1985. 79–90.

A f°29 (egy három darabból összeragasztott papírcsík) például két kiegészítést is tartalmaz, s ezek mindegyikét szuperlatívuszban álló megjegyzés vezeti be. A lap tetején pedig a következő feljegyzést olvashatjuk a papírcsík használatáról:

> „Nem szabad megfeledkezni arról, hogy itt sajátos módon 3 papírréteggel van dolgunk, a kétrét hajtott a vége a legfelül lévőnek, és ezek egyike sincs semmiféle kapcsolatban a legalsó papírra írottakkal.
> Betoldani még fontosabb még annál is fontosabb (Capitalissime ississime) Most egyik legrégibb barátunk, Ön következik (én viszont mindig az újak egyike maradtam 1° a dolgok természeténél fogva, és 2° mert nem éreztem, hogy öregednék, betoldani: Tulajdonképpen nagy szerencse, hogy nem nős, így legalább nem ölhették meg a fiait a háborúban).
> A legfontosabb (Capitalissimum) *[nagyon nagy betűkkel]*
> Mire Guermantes hercegnő: „Ön régi barátunk. Szerencse, hogy nem nős, stb. [...]". [átírás, 372.][12]

Proust ebben a füzetben csak egyetlen alkalommal használja a feljegyzés megnevezést (f° 3), egy olyan részlet címeként, amely visszakanyarodik Combray-ba:

> Feljegyzés
>
> Majd amikor megértem, mi is az emlék mindig konkrét lényege, magja, és hogy tulajdonképpen ezt szeretném megőrizni (de akkor még nem tudom, hogy ebben a művészet lesz a segítségemre, csak azt tudom, hogy sem az utazás, sem a szerelem, sem az intelligencia nem ad módot erre) akkor mondhatom majd el, hogy az ajtón át a Vinteuil-szonátát hallom (az ő műveinek szentelik az estélyt, a matinét). És körülbelül ezt fogom mondani: hasonlóképpen történt, mint valaha Combray-ban, amikor a galagonya többé már nem nyújtott örömöt a számomra, de mégsem vágytam hasonló pillanatokat kapni semmilyen más virágtól, s egyszer csak megláttam a dombra vezető Tansonville-i ösvényen egy rózsaszín bokrot, és bizonyos voltam benne, új örömök várnak reám; vagyis akkor, amikor többé már nem a Vinteuil-szonáta volt az egyetlen, amely ezt az örömöt jelentette nekem,[13] a szonátát hallva hirtelen újra átjárt az a régről ismert öröm úgy, ahogy legelőször, egy új, ismeretlen, bár ismerősnek tűnő világot tárva föl és rejtve el előlem. [átírás, 292–293.]

[12] Másutt is találunk hasonlóan szép szuperlatívuszokat: „Még fontosabb, nagyon-nagyon fontos (Capitallissime, issime, issime), talán az egész műben a leginkább [...] (f° 19 v°, átírás, 331.) és „[Le]geslegfontosabb ([Ca]pitalissississiiissimeissime)". (f° 73 v°, átírás, 229.)

[13] *H. Bonnet* és *B. Brun* kiadásuk jegyzeteiben az itt szereplő „épouser" olvasat mellett az „éprouvert"-t is megemlítik, amely véleményünk szerint megfelelőbb.

Másutt (f° 25 v°) Proust ismét felveti, hogy a szöveg egy szakaszát talán „jegyzetté alakíthatná":

> Amit Bloch kapcsán a formáról mondok, átnézni, jegyzetté fogom alakítani. Nem arról a formáról akarok itt beszélni, amelyről a kritikusok egyhangúan állítják, hogy általuk lesz időtálló minden mű. Az állítás valószínűleg igen pontatlan [...]. [átírás, 345.]

Lábjegyzetre gondolna? Vagy egy megjegyzésre? Valójában mindegy, Proustnak a megnevezés kétértelműsége sem okoz gondot, nem húz éles határvonalat szöveg és glossza közé, a szöveg magába olvasztja kommentárjait is. Metanyelvi jelzések keverednek a narrátor szövegével még *A megtalált idő* befejezetlenül maradt kéziratában is. Proust írás közben nem rangsorol. Ezt a gyakorlatot követte egyébként a régi Pléiade-kiadás is, amely a betoldásokat és a feljegyzéseket együtt, a kéziratok reprodukciója nélkül, lábjegyzetben közölte.

Az eltűnt idő narrátora és szerzője viszont helyteleníti a jegyzetek túlburjánzását:

> Fontos (Capital). Amikor a jegyzetek ellen beszélek.
> Megértjük, hogy
> A jegyzetek nem jelentenek semmit, ha tudomásul vesszük, hogy a valóság soha nem jelenik meg nekünk közvetlenül, a látható, megragadható mögé kell jutnunk, hogy rátaláljunk. A nagyság érzését keltheti bennünk egy aeroplán zajának elhalása, a Saint-Hilaire torony körvonala, a múltat felidézheti egy madeleine íze. A jegyzetírás értelmetlen, fordítani kell. [...] A fordítás az egyik legmagasztosabb feladat, amelyre azoknak kell vállalkozniuk, akik a fordítás képességének adományával születtek. Azok, akik önmaguknak is hazudva engednek a lustaság és a tehetetlenség vonzásának, és felhagynak a fordítással, hogy jó állampolgárhoz méltó műveket írjanak, felvilágosítsák a népet, tartsák benne a lelket háború idején, azaz azon a nyelven beszéljenek hozzá, amelyet megért, a legmagasztosabb feladatról mondanak le egy kevésbé magasztosért, és azokhoz a tudósokhoz hasonlatosak, akik úgy vélik, nagyobb hasznára lehetnek az ifjúságnak, ha abbahagyják a kísérletezést, és olyan gügyögő stílusban, amilyet minden épeszű gyerek utál, megírják Toto viszontagságait.
> (f° 42 v°, átírás, 384.]

Az 57. füzet feljegyzései nem szokványosak. Céljuk a látszat mögé hatolás, a rákérdezés a műre. Előre tekintenek, a megírandó, befejezendő mű felé, tervek körvonalazódnak bennük („Amikor arról beszélek", „amikor azt mondom", „amikor arról fogok beszélni"...), ugyanakkor számon tartják az előzményeket: szüntelenül emlékeztetnek a már megírtakra és a még megírandókra (kigondolni, nem elfelejteni, hozzátenni azt, hogy).

SZÖVEGSZERVEZŐ FELJEGYZÉSEK (NOTES DE RÉGIE) ÉS PROGRAMADÓ FELJEGYZÉSEK (NOTES SCÉNARIQUES)

A vizsgált feljegyzések lényegi, fentebb taglalt közös vonásaik ellenére természetesen jelentős mértékben különböznek egymástól. Nem egy időben keletkeztek, erről tanúskodnak az írásképnek olykor egyazon oldalon is megfigyelhető különbségei, melyek az írás sebességét, az író kedélyállapotának változásait, esetleg fáradtságát tükrözik. Néhány feljegyzés a szükséges tények egyszerű közlésére szorítkozik, ilyen például a f° 13 margóján olvasható helymegjelölés: „nem oda". Másutt szövegrészletekkel találkozunk, melyek közül a leghosszabb és a leglátványosabb egy 1 m 60 cm hosszú, 10 egymáshoz ragasztott papírlapból álló (H. Bonnet közlése) papírcsíkra íródott... (f° 56).

Az egyes oldalakon a feljegyzések különálló kis szigeteket alkotnak aszerint, hogy a füzet vagy a mű mely részeire vonatkoznak. De utalnak és támaszkodnak egymásra is.

A f° 18 v° egyik feljegyzése például a következő oldalra irányít:

> 1 (az élet után tenni, noha az a lenti 1 másmilyen)
> Hogyan is láthatnánk tisztán? A tiszta értelem semmit sem tud a valóságról.

Vagy egy másik jegyzet:

> Bergotte-ról az egyik korábbi kötetben füzetben kell majd beszélni, például akkor, amikor nagyanyám haldoklik, és ő meglátogat.
> Mindig csodáltam, de megpróbáltam függetleníteni magamat ettől a csodálattól.

Ez utóbbi feljegyzésre vonatkozik egy másik, a margón:

> Ezt a részletet 2 verzóval távolabb újraírtam, jobb lett, ld. a jelet [itt egy rajz következik, amely a f° 21 v°-ra utal minket, <u>átírás</u>, 328.].

Közös jellemzője e feljegyzéseknek, hogy – túl formai változatosságukon –, kiindulópontjuk mindig metadiszkurzív és beilleszthetők egy másik szintagmasorba. A feljegyzés tehát töredékes megnyilatkozás, amely szövegszervező funkcióval rendelkezik vagy önmagára vagy egy másik feljegyzésre vonatkozóan.

A szövegszervező feljegyzések közül kiválik a programadó feljegyzések csoportja.

A szakirodalom nem tud olyan kéziratról, amelyet *Az eltűnt idő* egészét átfogó tervnek vagy „forgatókönyv"-nek tarthatnánk. Úgy tűnik, Proust fejben dolgozott és mindent a fejében tárolt, a mű szerkezetét is, melyet írás közben továbbfejlesztett

és a változásoknak megfelelően kiigazított. Az 57. füzet mégis tartalmaz néhány olyan feljegyzést, melyek előre vetítenek egyes későbbi mozzanatokat: ezeket nevezzük programadó feljegyzéseknek.

A füzet borítójának belső oldalán található egy korai feljegyzés (f° 1 v°), amely a regény végét a következőképpen képzeli el:

> Fontos (Capital): A fejezet felépítése
> 1° A cikk megjelenése felkelti bennem a semmittevés vágyát, és kimozdulásra késztet (ez az 1° nem nagy jelentőségű)
> (fontos, nagyon)
> 2° Furcsa, hogy a társaság hat ránk, pedig minden kizárólag mibennünk van, a világ is, és benyomásaink is, amelyek érzékenységünktől függően különbözőek (az út egy kis részét autón tegyük meg) 3° Fontos (Capital). A megtalált idő, azaz esztétikai nézeteink kifejtése a büféasztalnál 4° Még fontosabb (Capitallissime). Az idő felfüggesztését csak egy neki alávetett teremtmény valósíthatta meg, s ez az én feladatomat igen kockázatossá tette, ahogy a szalonba lépve erről megbizonyosodhattam. És akkor következik a jelmezbál stb. (itt, ha akarom, már beszélhetek arról, hogy a változó idő a megtalált idő kerete lehet [...] És a végén Gilberte, aki azt javasolja, látogassak el Combray-ba, apja csengőjének hangja, és az Idő mankói (Gilberte és a csengő problematikus). [átírás, 287–288.]

Proust ekkor még nem látja világosan a regény végét. De már itt megjelennek olyan elemek, amelyek maradandónak bizonyulnak. Az idő megtalálása nem más, mint egy esztétikai felismerés („esztétika a büféasztalnál" vagy az „Örökimádás"), amely elválaszthatatlan az „időnek alávetett teremtmény" képzetétől, és a „Kísértetek báljának" felfedezésétől. A „forgatókönyv" nominális stílusa zökkenőmentessé teszi az áttérést a fogalmazás múlt idejére, és úgy tűnik, Proust képes összeegyeztetni az argumentációt és a narrációt, nem tesz különbséget a programszerű (le scénarique) és az írásszerű (le scriptural), azaz a kompozíció *(dispositio)* és a stílus *(elocutio)* között. A narráció végeredményben alárendelődik az argumentációnak: az idő mankóinak végső metaforája, az analogikus viszony is az érvelés egyik eszköze.

A prousti mondat a megértés és az argumentáció egysége. Ezt bizonyítja egy másik feljegyzés, melyben Proust a „fejezet" szerkezetéről és a végső összegzésről elmélkedik:

> Fontos (Capital): Parsifal megvilágosodásának mintájára fogom elbeszélni az Idő megtalálását, a kanál, a tea stb. keltette érzések felfedezését, később pedig lesz egy 2° megvilágosodás, a fejezet szerkezetének szempontjából ez a meghatározó, bár alá van rendelve az elsőnek, és talán amikor azon tűnődöm, mi is legyen a könyv anyaga (vagy amikor lemondok az utazás-

ról) [a zárójelben levő szövegrész áthúzva], és hogy életem minden epizódja lecke az idealizmusról (az összegzésben ezért kell egymás mellé kerülnie németbarátságnak, homoszexualitásnak és szerelemnek, ami ez utóbbit illet , tudok Leconte de Lisle vagy Olympio módjára is beszélni, És te, Szerelem ... (f° 13 v°, átírás, 318–319].[14]

METADISZKURZÍV FELJEGYZÉSEK

A metadiszkurzív feljegyzéseknek számos megkülönböztető jegye van. Közös jellemzőjük, hogy a szöveg (azonnali vagy későbbi) újraolvasása során születnek, a szerzőnek önmagával és készülő művével folytatott belső párbeszédének a töredékei, céljuk a már elkészült szöveg folyamatos értékelése: „fontos", „lényeges" (az aláhúzásnak szintén a kiemelés a szerepe), „problematikus". Egyúttal felhívják az önmagát újra olvasó író figyelmét a jövőben elkerülendő csapdákra, figyelmeztetik, mit ne felejtsen el, mire figyeljen, melyik rész nem kapcsolódik az utána következőkhöz. Modalitásuk tekintetében azt kell mondanunk, a feljegyzések jó része nem magabiztos kijelentés, inkább úgy tekint saját magára, mint az írás végtelen virtualitásának egyik lehetséges megvalósulására („talán", „megtehetném, ha akarom", „biztosan?").

A feljegyzés örömét, mindannyian tudjuk, a szöveg szabadsága jelenti: ez a szöveg még csak most íródik, sorsa bizonytalan, lehetőségei végtelenek.

Fontos (Capital), amit a François le Champiról fogok mondani, ha beszélek egyáltalán róla (noha St. Marks Rest juttatta eszembe, beszélhetek róla az ő nevének említése nélkül is, akár összegyúrhatom Combray-t és Velencét). A François le Champi[ban] néhány helyén, és könyveiben (kiválasztani egy művészetről értekező szerzőt), amelyeket Velencében olvastam, [köztük] Combray-ra ismertem (írni arról, amit már mondtam, arról, amit viszontlátok), a San Giorgio Maggiore előtt, a Piazzetta fekete oszlopai lábának árnyékában ringatódzó gondoláról. Képek is voltak bennük, a műveltek ezeket hívják illusztrált kiadványoknak (ellenőrizni). A François le Champira, erre az egyébként figyelemre méltó könyvre nem lenne érdemes több szót vesztegetni, miként a másikra sem, ha a benne található képek miatt, amelyek emlékezetemet mozgásba hozták, nem váltak volna értékessé a számomra, mint azok az értéktelen régi könyvek, melyeknek a lapjai között (utánanézni,

[14] Ide kapcsolódik a következő feljegyzés a bálról, amely már előrevetíti az „egyetlen nagy mondatban" összegződő összehasonlítást: „Megtehetném (azt is, hogy egyetlen nagy mondatban összehasonlítom: egy jelmezbál, egy álom) ezt az ünnepet egy álommal, ahol az emberek, akiket látunk, néhány apró hasonlóság kivételével nem felelnek meg a róluk őrzött emlékeinknek. Mint egy álomban, azt kérdeztem, de ki ez hát [...]". (f° 52 v°, átírás, 416.)

milyen várost festett le az imádságos könyv nagy festője). A kis képecskéken a Canale Grande zafírja tündökölt, melynek csak a képek segítségével juthattam a közelébe. Nem a képet láttam valójában, hanem belemerültem az általa felidézett érzéseimbe stb., ide, ha minden gond nélkül lehet, be kell toldani azokat a valószínűleg néhány oldallal hátrébb található sorokat, amelyekben azt mondom, hogy szeretném ismét átélni ezeket a velencei pillanatokat.

2. oldal

– N. B. ha vissza akarok térni abba a lelkiállapotba, elég újra olvasnom St. Marks Rest könyvének elejét, amely felidézte nekem Velencét. Igen, erről az inkább jelentéktelen könyvről beszélek. Ami egyébként talán nem is olyan jelentéktelen. [f° 13 v°; átírás, 317–318.]

Ezek szerint a referens mivolta másodrendű kérdés. Csak akkor kerül előtérbe, amikor már kész a textuális terv, s akkor is csak úgy mint ellenőrizendő adat. Egy tipikus példával kitöltendő fehér folt („kiválasztani egy művészetről értekező szerzőt"), vagy a képzelet ajzószere („ha vissza akarok térni abba a lelkiállapotba, elég újra olvasnom St. Marks Rest könyvének elejét, amely felidézte nekem Velencét").

A feljegyzések betekintést engednek az írás virtualitásába, lehetséges világaiba. Az „amikor arról beszélek" vagy az „amikor arról fogok beszélni" visszatérő fordulatok arról tanúskodnak, hogy Proust meglehetős pontossággal emlékszik szövegére, felidézi a múltat műve még bizonytalan jövője érdekében.[15] Jelzi például, a szöveg mely (már megírt vagy még csak tervezett) részéhez kapcsolódnak egyes feljegyzései (f° 17 v°):

Nagyon fontos (Capitalissime) a könyv szerkezete szempontjából: Amikor mindannak az irrealitásáról beszélek majd, ami nem a szellem, azt fogom mondani, a homoszexualitás ezt bizonyította be nekem, mert másképp megmagyarázhatatlan, és sokak számára még így is az marad. (Nagyon fontos megmagyarázni, miért foglalkozom ilyen mélységben a homoszexualitással, és talán később, alkalmas helyen beszélni kell erről a vonzódásról). [átírás, 316.]

A jövő idő használata itt nem egyszerűen egy későbbi időpontot jelöl: a mű belső logikája szerinti jövő idő ez. E logika szerint mindennek megvan a maga ideje, s ebből következően a helye is *Az eltűnt idő* szigorúan meghatározott, egy tételre épülő, újra és újra átdolgozott szerkezetében.

[15] Ld. a következő jegyzet elejét is (f° 9 v°): „Amikor a velencei kövek emlékéről beszélek, a kanáléról és az örömről, amit ez szerez nekem, s amely köré szeretném most rendezni az életem (ha még nem mondtam, akkor itt mondjam el – amit itt az előbb mondtam, mert később biztos, hogy nem mondtam) [...]. [átírás, 308.]

A SZEMLÉLETESSÉG

Bizonyos feljegyzések a mű kohézióját biztosítják, mégpedig oly módon, hogy felidézik a múlt egy elfeledett apró részletét, amely így más megvilágításba kerül, új értelmet kap:

> Fontos (Capital)
> Ha majd a hóról beszélek Bergotte-nak, ne feledkezzem meg a Tuilériakban, a Vörös koncertre menet látott napsütötte hó látványáról: akkor is így csillogott a napban, amikor Gilberte-tel játszottunk rajta. De egyszer a Champs-Élysées-n sokáig vártam rá, és már azt hittem, nem is jön, úgyhogy a napfényben ragyogó hó, a fehérség azóta is a hiányát jelenti a számomra [...]. [f° 15 v°, átírás, 322.]

A szemléletességre törekvést jelzi a részletek helyét illető bizonytalanság is. Proust egyik feljegyzésében hosszan fejtegeti nézeteit a társasági életről, majd a következő észrevételt teszi:

> Ez a háború alatti szalonéletről szóló rész talán jobb helyen lenne a háború idején, amikor Cottard katonaorvosi egyenruhában jár el Verdurinékhez (vagy Guermantes-ékhoz), és csak a Bontemps-dialógus maradna itt, az utolsó fejezetben (esetleg ő már régebbről ismerhetné a hercegnőt?). [f° 56 v°, átírás, 433.]

A f° 44 papírcsík szövegét olyan szövegszervező jelzés előzi meg, amely a kérdéses részlet elhelyezését és megfogalmazásának problémáit egyszerre veti fel:

> Hely híján ragasztom ide. Ez a rész fontos.[16] De az utolsó fejezet helyett például lehetne talán ott, ahol Albertine-re, Doncières-re vagy Balbecre emlékezem. Ebben az esetben az első mondatot meg kellene változtatni. Az első mondat lehet más akkor is, ha az utolsó fejezetben marad, ahol kétségkívül a legjobb helyen lenne. Jelenlegi formájában bekerülhet oda is, ahol a visszatérést Combray-ba vagy Velencébe értelmetlennek találom,
> oda, ahol azt állítom, hogy már egyáltalán nem szeretem Albertine-t:
> Egyébként mindig annál inkább a valóságot kerestem egy műben, minél világosabban láttam, hogy szellemi természetű. [.]

A kettőspont után beszúrva a következő megjegyzést olvashatjuk az elbeszélés konkrét példáiról (f° 4 v°):

> De gondolni kell arra, hogy nemcsak itt, hanem mindenütt célszerű lenne kitörölni a túlontúl egyedi utalásokat (itt példaképpen kék ceruzával aláhúzom őket[17]).

[16] Ötször aláhúzva.

[17] Proust szövege következő szavait húzta alá kék ceruzával: „Bizonyos idő Balbecben, vagy a Bois de Boulogne-ban, egy bizonyos mulatt bankár, Gilberte, Gisèle, Mlle de Silaria" (*B. Brun–H. Bonnet*-kiad. 388. n° 2).

Proust rendszerint az általánostól a partikuláris felé halad, ezért válhat Cambremer metamorfózisa ide-oda tologatható példává (f° 4 v°). A margón a következő feljegyzést találjuk:

Nagyon fontos[18]

> Betenni oda, ahol megérkezem az estélyre, és nem ismerem fel az embereket.
> Egy úr hozzám fordult. Nem ismer meg? Vizsgálgattam. Biztos voltam benne, hogy soha nem láttam ezt a piros orcát, ezt a fehér szakállat. Ekkor valaki ennek az ismeretlen embernek a lelke legmélyén, ahol raboskodhatott, megkísérelte megmutatni magát, s mint az álarcos a jelmezbálban, felfedte kilétét: „Cambremer vagyok". [...] [átírás, 298–299.]

Proust még hozzáteszi:

> Mással is megtörténhet, nemcsak Cambremer úrral (Desjardins). A szójáték pedig megőrizhető lenne valaki más számára [...].

A MŰ UTÓPIÁJA

A feljegyzésekben körvonalazódik a mű mint terv, és rögvest meg is kérdőjeleződik („amikor a François le Champi-ról beszélek, ha beszélek"), vagy ha mégsem, akkor az egyes helymegjelölések problematikusak. Gyakran homályosak: „valahova" („betenni valahova (nem ide)", f° 10 v°, „valahova ebben a fejezetben (vagy másutt!), f° 71 v°), „ezeknek a helyeknek az egyikére" (f° 55 v°). A feljegyzés az utópia játéktere. Nem mintha Proust nem gondolna a befejezésre. De a mű még nem rögzült, publikálása csak távoli eshetőség. Feljegyzéseket azonban ettől függetlenül is érdemes írni, ha másért nem, az írás örömeért. Ne feledjük, a feljegyzés olyan szabad szövegtöredék, amely bárhova tartozhat, mert még nem tartozik sehova sem, lebeg a szöveg fölött, és az emlékeket a felszínre hozza.

A mű terét kijelölő terminusok (füzet, kötet, fejezet) használata nem egyértelmű és következetes. Proust hol a füzetet tekinti materiális egységnek: a f° 18 v° rajza az olvasót két oldallal messzebbre utalja, a f° 74 v° egy piros ceruzás lapszéli jegyzete az oldal folytatását a következőképpen jelzi: „Lásd a csúszós borítójú sárga füzetben". A „füzet", „a fejezet" és a „kötet" is lehet a mű materiális és elképzelt tere (szerkezeti egysége). Ezt a bizonytalanságot tükrözi egy már idézett feljegyzés:

[18] Háromszor aláhúzva.

Bergotte-ról az egyik korábbi kötetben füzetben kell majd beszélni, például akkor, amikor nagyanyám haldoklik, és ő meglátogat.
Mindig csodáltam, de megpróbáltam függetleníteni magam ettől a csodálattól. [...]. [f° 18 v°, átírás, 328.]

Másutt egyértelműen a „kötetet" tekinti a mű szerkezeti egységének:

Amikor megmutatom (ebben az utolsó kötetben), hogy az irodalom nem más, mint ezeknek az elfelejtett benyomásoknak az igazsága, és ebből következően az igazi élet [...]. [f° 41 v°, átírás, 381–382.]

Vagy a „fejezetet":

Valahol ebben a fejezetben: most, hogy átéltem ezt, most, hogy meggyógyultam, nehezen elégedtem volna meg egy olyan élettel, amilyen Swanné [...]. [f°] 18 v°, átírás, 328.]

A „füzet" mint az írás tere további gondokat okoz: mit értsünk például „utolsó füzeten"?

Nagyon fontos betenni valahova ebbe az utolsó Füzetbe azt, amit az öregedésről mondok majd, hogy értem, mit jelent, ha az ember megöregedett, mit jelent szeretni [...]. [f° 38 v°, átírás, 371.]
Fontos. (Ezt ennek a füzetnek az utolsó oldalára lehetne tenni, amikor az Időről beszélek, amely olyan mélynek tűnik) [...]. [f° 38 v°, átírás, 412.]

A példákból nyilvánvaló, „az utolsó füzet" jelentheti az 57. füzet konkrét terét és utalhat *A megtalált idő* megírandó kéziratának virtuális terére is.

TÜKRÖZŐDÉSEK

A Megírandó könyvre gondolunk, amelyet a narrátor *A megtalált idő*ben nevez így, s amelyet az 57. füzet f° 13 három lapszéli jegyzetében is említ:

Amikor a megírandó könyvről beszélek: hogy minél erőteljesebb legyen, túl fogom táplálni, mint egy gyenge gyermeket (abban a részben, ahol ezt mondom, előkészítem, mint egy rajtaütést, összeférCelem, mint egy ruhát stb.), majd kinyújtom, mint a tésztát, amelyből lepény készül, és átlépek rajta, mint egy akadályon (vagy két vállra fektetem).
a Könyvről: ellen fogok állni neki, mint egy ellenségnek (az is lesz a vele járó nagy fáradság miatt), meg fogom hódítani, mint egy barátot.
a Könyvről: Úgy fogom megalkotni, mint egy világot, amelynek vannak rejtélyei is, s ezek magyarázata talán más (külső vagy belső) világokban rejlik, e rejtélyek foglalkoztattak leginkább eddigi életem során, sokat segítettek nekem [...]. [f° 13, átírás, 316.]

A ténylegesen létező könyv és a benne kifejtett ideál itt nagyon közel áll egymáshoz, szinte egybeesik, míg *A megtalált időben* minden igyekezet ellenére a megírt és a megírandó könyv közötti játék marad.[19] A jövő idő használata, amely már a feljegyzésekben is megfigyelhető, valószínűleg arra utal, hogy a megálmodott Könyv a maga tökéletességében soha nem lesz megvalósítható. Érdemes betekintenünk *A megtalált idő* kéziratiba: a Françoise-tól kapott papírcsíkokról, melyeket a narrátor is használni kezd, Proust természetesen egy papírcsíkon ír. S itt találjuk a megírandó könyv metaforáit is...

Az írói megnyilatkozás alanya és a biográfiai alany közti viszony problematikusságát, a határok bizonytalanságát a feljegyzések is jelzik. A narratológia arra tanít bennünket, hogy ne keverjük össze a szerzőt, a narrátort és a szereplőt: ezzel szemben az egyes szám első személyű megnyilatkozás alanya *Az eltűnt időben* a narrátor és a szereplő (mert a narrátor a szereplők egyike), s ez utóbbi legtöbbször a megnyilatkozás tárgya is (az írói megnyilatkozás tehát két szinten zajlik: az álmatlanságban szenvedő szintjén, aki emlékezik, és a szereplő szintjén, akire emlékezik). A szerző, Marcel Proust mindvégig a háttérben marad, de állandóan és az írás előrehaladtával egyre nyíltabban él életrajzi utalásokkal, eljátszik a gondolattal, hogy a készülő könyv élete tükörképe, fiktív önéletrajza lehet. A feljegyzések nem támasztják alá a leegyszerűsítő megkülönböztetéseket, fikció és valóság bonyolult összefüggéséről tanúskodnak: az egyes szám első személy, azaz az írói én itt nem teszi lehetővé, hogy különbséget tegyünk szerző és narrátor között; az írás alanya minden átmenet nélkül a megnyilatkozás alanyává és szereplőjévé válik. Tulajdonképpen eldöntetlen, hogy ezeket az egymással sem feltétlenül összefüggő töredékeket lehet-e egyáltalán szövegnek és megnyilatkozásnak tekinteni, így az életrajz valósága és a textualitás közötti különbségtétel meglehetősen értelmetlen. Antoine Compagnon ugyanezt a jelenséget figyelte meg az 1. jegyzetfüzetben, amely álmok leírását tartalmazza.[20] A feljegyzéseket bizonytalan textuális státuszú töredéksornak tartjuk, melyben életrajz és irodalom nem válik még el egymástól.

Az 57. füzet egyik feljegyzése megerősíti ezt a meggyőződésünket. Idézzük a párbeszédet:

> Valahova: Miért nem tesz rendet a szobájában? – A még hátralevő kis időben a gondolataim között teszek rendet. – Miért nem veszi körül magát szép dolgokkal? – Magamba teszem őket, mert magamba nézek. – Maga egoista! – Nem! A szép dolgokat nem a szobámban, hanem a könyveimben fogja megtalálni – Nehogy azt mondja, hogy olvassam majd inkább halála után. [f° 40 v°, átírás, 380.]

[19] Ld. erről *Nabokovot*: „Az a könyv, amelyet Proust könyvének narrátora ír, mindig egy könyvön belüli könyv." = Littératures 1, Le Livre de Poche 1983. 292.

[20] ANTOINE COMPAGNON: Disproportion de Proust: les carnets de la *Recherche*.

Nem a valós élet ez, nem is a napló valósága, de a fikcióé sem. Valahol a kettő között van: az író játéktere, ahol valóság, szöveg és az írás alanya még nem tökéletesen körvonalazottak.

Az 57. füzet feljegyzései alapján képet alkothatunk Proust írásmódjáról és kompozíciós módszeréről, melyet a szigorú felépítettség és a folytonos változás együttesen jellemez. *A megtalált idő* írása közben születő feljegyzések – az elbeszélés kitérőihez hasonlóan –, arra szolgálnak, hogy az esztétikai fejtegetések a fikció részévé váljanak, de mivel befejezetlen töredékek, jövőjük még bizonytalan.

Az írás folyamatát tükrözik, mivel az író az első betűtől az utolsóig bennük kommentálja szövegét. A feljegyzés lesz „az örökös kommentár" helye, terepe. És a fordítás terepe is. Ez a feladat vár *Az eltűnt idő* narrátorára, ha a látszatok mögé akar pillantani, s ennek a feladatnak kíván eleget tenni – ahogy kinyomtatott jegyzeteiben olvashattuk –, Ruskin fordítója is.

Végeredményben tehát a megnyilatkozás bizonytalansága és a most születő íróval (écrivain) párbeszédet folytató feljegyzésíró (scripteur) átváltozásai teszik kérdésessé *Az eltűnt idő* alanyát. Ahogy Leo Bersani írja a megjelentetett szöveg alapján, „a múlt felidézése Marcel számára ürüggyé válik, mert ily módon tulajdonképpen kitalálhatja a múltat, és különböző verzióit dolgozhatja ki, melyeket nem a mindig azonos alany, hanem az önmagát megalkotó alany ereje tart össze".[21] Erőről beszélni talán túlzás. De a feljegyzések minden kétséget kizáróan bizonyítják, hogy *Az eltűnt idő* alanya együtt születik és formálódik a művel, amelynek – sokunk örömére – éppen a linearitás hiánya az egyik legfőbb erénye.

(Anne Herschberg-Pierrot: Les notes de Proust. = Genesis 1994. 6. 60–78.)

(Fordította: Tóth Réka)

[21] LEO BERSANI: Le réalisme et la peur du désir. = Littérature et réalité. Paris, Seuil 1982. 80.

STANLEY CAVELL

A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában

1.

BEVEZETÉS

Mindeddig elutasítottam minden korábbi javaslatot, hogy Shakespeare egyes darabjainak szentelt tanulmányaimat kötetbe gyűjtsem össze. Nem akartam ugyanis azt a benyomást kelteni, mintha határozott véleményt sikerült volna kialakítanom Shakespeare művészetéről pusztán azokból a nagyon is sajátos nézőpontokból, amelyekből néhány darabját eddig vizsgáltam; mi több, azt gondoltam, nem válhat elég világossá, miért merészkedem a Shakespeare-kutatás félelmetes tudományterületére, ha a tanulmányok azoktól a filozófiai vonatkozásoktól elkülönítve jelennek meg, amelyek megírásukhoz vezettek. Befejezvén azonban az itt először megjelenő *Hamlet*- és *Téli rege*-dolgozatokat, úgy éreztem, jó volna mérlegelni, mi történik ezekkel az esszékkel egymás mellé vagy egymással szembe helyezve őket, s úgy döntöttem, hagyom, hogy jótálljanak magukért pusztán csak annyi filozófiával megtámogatva, amennyi, úgymond, velük született. A megközelítésemet illető félreértések közül leginkább az aggasztott, hogy úgy tekintettek munkámra, mintha a szkepticizmus önálló filozófiai problematikáját egyszerűen csak alkalmaznám a felvonultatott shakespeare-i szövegtöredékekre, arra a szolgálatra kényszerítve így őket, hogy illusztráljanak egy már előzetesen levont filozófiai következtetést. Vállalkozásom megértése azonban, épp ellenkezőleg, azon múlik, hogy az alkalmazás és illusztrálás fogalmai által sugallt prioritásokat (mondjuk a filozófia és az irodalom tekintetében) megingassuk. A tárgyalt színdarabok attól függően kínálják a szkepticizmus egy-egy értelmezését, amennyiben és ahogyan megadják magukat a szkeptikus értelmezésnek. Jelen bevezetés célja rámutatni erre az egyes darabokban.

Van egy másik oka is e tanulmánykötet létrejöttének. Miután úgy hiszem, megtettem minden tőlem telhetőt, hogy bemutassam és megokoljam nézeteimet a shakespeare-i tragédia ismeretelméleti olvasatáról, szeretnék most szabad elmével nekivágni a shakespeare-i korpusz elemzésének. Ezért hagyom, hogy ez a bevezető hosszabbra nyúljon, mint eredetileg terveztem. Azok, akiket érdekel, amit eddig írtam, talán örülni fognak ennek; mások talán feleslegesen nehéznek és homályosnak találják azt, ami alább következik. Mivel mondanivalóm helyességét végsősoron úgyis csak a darabok meggyőző olvasata bizonyíthatja, azok az olvasók, akik nem ismerik, hogyan közelítem meg a műveket, jobb, ha rögvest egyik vagy másik elemzésemhez lapoznak, s csak aztán térnek vissza ehhez a bevezetőhöz.

Mivel előre látom, hogy ezek az előzetes megjegyzések nem töltik be az olvasó üdvözlésének azon egyszerű feladatát, amire eredetileg szántam őket, csak abban bízhatok, hogy segítséget nyújtanak majd azoknak, akik inkább a filozófia társaságát üdvözölnék szívesen, mondjuk irodalmi szövegek olvasatában, és megfordítva. (Tudom, hogy ez a páros nem mindig mentes a konfliktusoktól, néha egyenesen összeférhetetlenek a tagjai. Ha az olvasó netalán úgy gondolná, hogy ez nincs így, lehet, hogy túlságosan is úgy vélekedik a filozófiáról, mint ami az irodalom egy alaposan feltárt és jól körülhatárolható feladatkörét látja el; vagy éppen az irodalomról hiszi azt, hogy önmagukban is jól ismert filozófiai problémákat képes kezelni.) Jelentős fejtörést okozott eldönteni, hogy vajon a filozófia elkötelezettjeihez vagy az irodalom értőihez szólok-e, amikor végső soron amellett érvelek, hogy Shakespeare nem lehetne az, aki – az angol nyelvű irodalom legnagyobb fajsúlyú szerzője, az angol nyelv csúcsteljesítményének teremtménye –, ha művei nem kapcsolódnának szorosan a kultúráját foglalkoztató filozófiai kérdésekhez. Azt hiszem, azért kell e mellett egyáltalán kardoskodni, mert az angol klasszikus filozófiát, szemben mondjuk a némettel vagy a franciával, mindig is jellemezte egy bizonyos távolság az angol kultúra irodalmának legnagyobb teljesítményeitől. Ha összehasonlítjuk, hogy mit jelentett Kant, Hegel vagy Schelling számára Goethe vagy Hölderlin (vagy akár Rousseau vagy Shakespeare), vagy Descartes és Pascal számára Montaigne, akkor úgy tűnik: Locke, Hume vagy Mill számára Shakespeare, Milton és Coleridge (vagy akár Montaigne) alig több, mint egy hol többé, hol kevésbé komolyan vett hobbi, és semmiképp sem intellektuális konkurensek vagy az értelem lelkiismeretét vizsgáló gondolkodótársak. (Nem kutatom, hogy mi lehet ennek az oka. Részben bizonyára annak a viszonynak a különbségében keresendő, ami ezeket filozófiai kultúrákat a valláshoz vagy még inkább a nyugati kultúra Könyvéhez, a *Bibliá*hoz fűzi.) E különbség érzékelése fájdalmasan tudatosítja bennem amerikai sorsomat.

Létezik-e ez a különbség az amerikai filozófiában? Ha igen, más színben tűnik fel, ha eredetét Peirce és Dewey pragmatikus empirizmusában és experimentalizmusában keressük, és megint másban, ha Emerson és Thoreau transzcendentális experimentalizmusában. Mivel én az utóbbira hajlok (talán néha túlságos elkötelezettséggel is, csak mert ez az irány némiképp idegen az uralkodó filozófia számára), és ezáltal a filozófia azon oldala felé, ami az irodalomhoz közelít, és mert ettől még nem érzem magamtól idegennek a filozófia előbbi irányát sem, amely a tudományhoz húz, szinte szomjazom megválaszolni a kérdést, ami ezt a bevezetőt motiválja: vajon a filozófia és az irodalom közti kölcsönhatás kérdése maga a filozófiára vagy az irodalomra vonatkozó kérdés-e? Az írásaimba bekúszó illedelmességnek és az esetenkénti tagadhatatlan illetlenségnek az az oka, hogy elfogadom ezt a kérdést, és nem vagyok hajlandó idő előtt megválaszolni, megfontoltan dönteni („a kérdés mindkettőre vonatkozik"), vagy úgy dönteni, hogy nem eldönthető („a kérdés igazából egyikre sem vonatkozik"), vagyis lezárni, mielőtt mozgásba hoznám, és nyitottként kezelve kísérleteznék vele.

Érzésem szerint a szkepticizmus eljövetele, ahogyan az Descartes *Elmélkedéseiben* manifesztálódik, már Shakespeare-nél a nagy tragédiáktól kezdve a tizenhetedik század első éveiben, a Descartes-ét megelőző generációban kiteljesedik. Bármennyire erős is Montaigne és Montaigne szkepticizmusának jelenléte Shakespeare egyes darabjaiban, a szkepticizmus azon kérdése, amire gondolok, abban nyeri el specifikusan filozófiai árnyaltságát, ahogyan azt Descartes felteszi Isten létére és a lélek halhatatlanságára vonatkozóan (mint feltételezem, ami a külvilágot leíró új tudományosság hitelességét vagy épp annak tagadását készíti elő). A kérdés többé nem az vagy nem csak az, mint a szkepticizmus korábbi fázisában, hogy hogyan éljünk legjobban egy bizonytalan világban; mára sokkal inkább azzal kell szembenéznünk, hogyan éljünk egyáltalán egy talajvesztett világban. Szkepszisünk ma már korlátlan vágyaink egy jól körülhatárolható szerepét játssza el. Descartes gondolkodásában, úgy tűnik, Isten bizonyossága még garantálja a szilárd talajt. Ám Descartes módszere, nevezetesen, ahogy Descartes egyértelművé teszi, hogy Isten létének bizonyossága szükséges a világ és a mindennapi döntéseink közötti durva megfelelés vagy összefüggés megteremtéséhez (akárhogy is álljon a kérdés a természettudományokban), azt jelenti, hogy ha az Istenbe vetett bizonyosság meginog, akkor a mindennapok alapjai is megrendülnek.

Ha Shakespeare darabjai értelmezik és újraértelmezik a szkepticizmus problematikáját – a kérdést, hogy bizonyos lehetek-e a külvilág léte felől és önmagam vagy mások léte felől a külvilágban – abból az is következik, hogy a darabok nem találnak végső megoldást a szkepszisre, s különösen nem zárják le a problémát azzal, amit Istenről tudunk. Mivel shakespeare-i szövegekről van szó, a darabok forrásokat tartalmaznak, s egyben a források próbáját alkalmazzák önmagukra, ezért – ha mondjuk – egy filozófiai problémát dolgoznak fel, akkor alkalmazzák is ezt a problémát, s egyben tehát a filozófia próbájának vetik alá magukat. Az értelmezés, amit egy szöveg a szkepticizmusra kínál, éppen ezért nem érthető meg annak megértése nélkül, ahogyan a szöveg önmagát értelmezi; különösen a filozófia saját szkepticizmusértelmezése (vagy a szkepticizmus önértelmezése, azaz annak felfedezése, hogy pusztán az érzékek által, s így semmilyen emberi alapvetés révén nem válhat bizonyossá a létezésről való tudásunk) nem kaphat előjogokat.

Nincs birtokomban elég tudás ahhoz, hogy történeti bizonyítékok segítségével érveljek komolyan amellett, hogy az emberi létezés alapjainak megingása, amit a filozófia szkepticizmusnak hív, utat talál magának Shakespeare mondataiban – nevezzük ezeket az alapokat akár autoritásnak, akár legitimációnak, a vallás, a politika, a tudás, a szerelem, a család, a barátság keretein belül – s így ahhoz sem, hogy azt állítsam, hogy a sajátosan végeérhetetlen shakespeare-i szövegvilág („szórend" – *order of words*) ennek a megingásnak a funkcióját töltené be. Meggyőződésem vagy bizonyítékom, épp ellentétes módon épül fel. Ha a Shakespeare darabjaiban megjelenő szkepszisre vonatkozó intuíciómból indulok ki,

történészként például éppen Shakespeare-től kellene megtanulnom, mire kell figyelnem a darabokban ahhoz, hogy megírhassam a szerző történelemszemléletét. A vezérfonalat, amely mentén haladok, azért nevezem intuíciónak, hogy megkülönböztessem a hipotézistől. Az intuíciók és a hipotézisek egyaránt megkövetelik, hogy igazolhatóak vagy fenntarthatóak legyenek, de egymástól eltérő módon. Egy hipotézishez bizonyítékokra van szükség, és annak megállapítására, hogy mi alkotja ezeket a bizonyítékokat. (Tudom, mit jelent azt állítani, hogy a könnyebb tárgyak ugyanolyan sebességgel esnek a földre, mint a nehezebb tárgyak, de nem lenne könnyű összegyűjteni a bizonyítékokat, amelyek eldöntik az állítás igaz vagy hamis voltát.) Egy intuíció, például az, hogy Isten mivolta a világban fejeződik ki, nem követel, sőt nem is tűr bizonyítékokat, hanem sokkal inkább egyfajta, mondjuk úgy, sajátos megértést tesz szükségessé (és nem lenne könnyű lebeszélni valakit arról, hogy az ilyen kijelentésekre csak mint hipotézisre van vagy volt szükség). Emerson az *Önállóság*ban *(Self-Relience)* azt írja: „A bölcsesség elsődleges formája az Intuíció, és minden ezt követő okítás csak tanítás [*tuition*, tuíció]." Ennek tükrében, és nem is helytelenül, szokás Emersont az intuíció filozófusának nevezni. Valamiért azonban azt már nem szokás észrevenni, hogy mind e közben Emerson a tuíció tanítója *is*. Pedig egy ilyen állításban, ahol az intuíció fontosságát jelenti ki, egyben a tuíció szükségességét is megalapozza. Az én olvasatomban Emerson azt tanítja, hogy intuíciónk követelést is támaszt velünk szemben, mégpedig azt, hogy tanítsunk; nevezzük ezt megfogalmazásnak, a hajlandóságnak arra, hogy alávessük magunkat a szavaknak, hogy érthetővé tegyük magunkat. (Számomra a tuíció ezen fogalma jelenti a kritikai tevékenység mibenlétét.) Ez mozgatja Descartes-ot is, mikor világos, pontos és jól elkülöníthető gondolatokat akar kifejezni; például mikor arra jön rá, hogy Istenről alkotott fogalma az önmagáról mint alárendelt és véges lényről alkotott fogalmának függvénye.

Mikor keresem a szavakat a shakespeare-i szkepticizmusértelmezés meghatározásához, lehet, hogy kísérletezéseim során néha valószínűtlen vagy felháborító dolgokat mondok. Számomra ez semmivel sem többé vagy kevésbé komoly dolog, mint számolási hibát véteni – ha a szavak nem találják meg helyüket, értéktelenek és kihullanak. Olvasataimban az a célom, hogy minden esetben végigvigyem az intuícióhoz tartozó tuíció folyamatát (mely folyamat nem végtelen). Ennek semmi köze az olyan olvasatokhoz – sőt, ezeknek egyfajta tagadása –, amelyek körültekintően mérlegelnek minden elfogadható értelmezést. Olvasataim tagadhatatlanul elfogultak *[partial]* (hogy egy másik kedves emersoni fogalmat használjak). Egyesek számára talán az elfogultság iránti igényem nagyobb arrogancia, mint a mérlegelés igénye.

Egy egész évtized telt el első Shakespeare-esszém, az 1966–67-es, *Lear király*ról szóló, *The Avoidance of Love (A szeretet félelme)* óta, addig a pillanatig, amikor a *The Claim of Reason (Az ész igénye)* utolsó részének egyharmada körül rájöttem, hogy annak a könyvnek a befejezéséhez mennyire szükséges kifejteni, mit jelent

számomra a tény, hogy a *Lear*-esszé a *Must We Mean What We Say? (Komolyan gondoljuk-e azt, amit mondunk?)* zárótanulmányaként a *Knowing and Acknowledging (Megismerés és elismerés)* című esszét követi a kötetben. Ez utóbbi tárgya az a probléma, amit az angol–amerikai filozófiai hagyomány a 'másik elme' [other minds] kérdésének nevez. Megértettem, hogy a Lear-történet végletes sietsége, a kitagadások és a kitagadások következményeinek sebessége azt a sietséget jelképezik, ahogyan a szkepticizmus megtagadja a világot. Egy idő után ez ugyanis ahhoz a feltevéshez vezetett, hogy nemcsak a tragédia felel meg a szkepszis szerkezetének, hanem ez fordítva is igaz, a szkepticizmus már eleve magán viseli a tragikus szerkezet jeleit. (Ez a feltevés a *Lear*-tanulmányba beszúrt, az ismeretelméleti hagyományról szóló részben jelenik meg. Ott jelzem, hogy a feltevés egyrészt homályos, másrészt a doktori disszertációmra támaszkodik. Ez az összefüggés volt a legfőbb motivációja annak, hogy amit lehet, megőrizzek a disszertációmból abban az anyagban, amiből végül a *The Claim of Reason* született.) Ám csak akkor tudtam azt állítani, hogy a tragédia a szkepticizmusra adott válasz egyfajta kidolgozása, amikor az *Othello* olvasatával sikerült befejeznem a *The Claim of Reason*t – vagy ahogyan ma szeretem megfogalmazni ugyanezt, hogy a tragédia egy értelmezése annak, aminek a szkepticizmus maga is az értelmezése. Vagyis például az, ahogyan Lear „féli" Cordeliát, az ugyanannak a megsemmisítési kényszernek egy mozzanata, ami a szkeptikus problematikát is jellemzi; vagyis hogy a szkepticizmus „kételkedését" nem egy (félreértett) intellektuális aprólékoskodás motiválja (még ott sem, ahol ez így fejeződik ki), hanem egy (áttolt) tagadás, egy önemésztő kiábrándulás, ami világot felemésztő bosszút követel.

Az, hogy a tragédia tanulmányozása magában hordhatja, sőt, magában kell, hogy hordja a szkepszist működtető tényezők újrafogalmazását – hogy milyen érzelem dolgozik benne, hogy mi lesz a világból a szkepszis fojtó szorításában, hogy mit jelent mára számunkra a tudás –, most visszatekintve már akkor megjelent, amikor először ébredtem tudatára, hogy szükségem lesz az *Othello* elemzésére, és elkezdtem e felé haladni, valami miatt a romantika mentén. Félretéve a romantikát, ennek a felismerésnek az első pillanatai így hangzanak:

> Egy látszólagos szimmetria vagy aszimmetria a külvilágra, illetve a mások elméjére vonatkozó szkepticizmus között, továbbgondolva a dolgot, újra és újra önmaga ellentétébe fordul. ... Nem mondana ellent az intuícióimnak, túllépve egy pillanatra e könyv keretein, ha valaki ki tudná mutatni, hogy a másik elméjét illető szkeptikus probléma területén tett felfedezéseim, helyesen értelmezve az (anyagi objektív) szkepticizmus további leírását, magának a szkepticizmusnak a jellemzését adják. Vagyis például, hogy amit Othello Desdemonához fűződő viszonyában megfigyelek, azt nem csak az emberi lény pályájának azon fázisa szüli, amelyben az ember egyszer és mindenkorra biztosítani kívánja és le akarja zárni tudását a világ létéről, csak hogy rájöjjön, hogy ez a tudás mindörökre el van zárva előle, hanem

> az is kiderülhetne, hogy Othello és Desdemona viszonya végig e pálya egyfajta allegóriája marad. Az ebből következő sejtés, hogy az emberi lét és a világ létezése közti viszonyban fennáll a lehetősége egy halálosztó szenvedélynek, egy olthatatlan, ám kielégíthetetlen vágyakozásnak, ami mintha csak egy lehetetlen kizárólagosságra vagy teljességre irányulna, nos, ez egy olyan következtetés, ami számomra arra a felvetésemre utal vissza, hogy lehetséges szerelembe esni a világgal. (*The Claim of Reason*, 451–452.)

Az itt idézett kontextusban aztán egy filmkomédia bizonyos felfogásmódjával foglalkozom, mintha csak *kockára akarnám tenni* a kijelentést, ami valamilyen formában mindig jelen van a tagadás ezen területein. Ma felfedezem benne a következtetések olyan szálait is, amelyeknek a tétjét azóta elfogadtam.

Először is, amit a filozófia kételkedésként ismer, azt Othello erőszakossága mint a féltékenység egy fajtáját allegorizálja (vagy ismeri fel). Bármennyire elégedetlen legyen is a filozófia azzal, ahogyan a kételkedést kezelni képes, a féltékenység felé tett értelmezői lépést aligha fogja segítségként elfogadni – a kételkedésnek és a féltékenységnek ugyan van közös eleme, a gyanú, ám ez a lépés két módon is eltolja a filozófiai egyensúlyt. Egyrészt a bizonyosság vagy a kisajátítás aktusa – hogy úgy mondjam – kevésbé kognitív itt, mint amilyennek azt a filozófia tekinti; másrészt pedig a gyanú tárgya sokkal inkább – mondjuk így – zavarba ejtően élővé válik. A filozófiai egyensúly ilyen eltolódása azonban véleményem szerint épp a kétely filozófiai fogalmában rejlő animizmust leplezi le: a kétely, mint a hit is, lényegében és eredetében, mások – vagyis más beszélők – kijelentéseire irányul; megfelelő válasz például a pletykára, Jago közegére. Ha azt mondják nekem, hogy van egy asztal a szomszéd szobában, akkor azt vagy elhiszem vagy nem; vagyis azt mondhatom, hogy elhiszem, hogy van ott egy asztal, vagy hogy nem hiszem el. Ám a filozófus azt kényszerül mondani, hogy elhiszi, hogy *itt* van egy asztal (az a jelenlét, ami az egész világ számára *ez* az asztal), a szeme előtt. Ez olyan kontextust teremt, amiben a filozófus legfeljebb mintegy önmagához beszél: nem valakihez szól, akinek az álláspontja az asztalra vonatkozólag támadhatóbb lenne, mint az övé, vagyis nem mond senkinek semmit; arról sincs szó, hogy az ő álláspontja az asztalra vonatkozólag támadhatóbb lenne bárki másénál, vagyis mintegy kívülről megcáfolni sem lehet. Ez az álláspont az, ami megmutatja, hogy mi, emberek, mind ugyanabban a csónakban evezünk, az érzékelés képességének emberi csónakjában, öt érzékszervünkre ítélve, s egyben ez az az egyetlen pozíció is, amiből a szkeptikus kételye választ követel magának. Ez (ebből következőleg) ugyanúgy az egyetlen pozíció, amelyből a szkeptikus elme saját radikális kérdésének felvetését követeli, az az álláspont, amelyből a *legmegtámadhatatlanabb* tudást kikezdheti a gyanakvás. Azt mondhatjuk, hogy a tudás sebezhetősége abban az átalakulásban áll, amelynek során az önmagunk számára való tudás egy olyan értelembe fordul át, amelyben az igaz tudás az *én* számára elérhetetlen, s aminek következtében amit elménk igaznak tart a világról, annak státusa megegyezik a vélemény, a mű-

velt találgatás, a hipotézis, a konstrukció, a hit státusával. A hit fogalma itt eltér szokásos értelmétől. A *The Claim of Reason*ben a *Filozófiai vizsgálódások*nak elemzése során egy Wittgensteintől kölcsönzött kifejezéssel élve azt írom, hogy egy ilyen esetben a szót a saját nyelvjátékain kívül használjuk, meghatározásának szokásos kritériumai nélkül. A nyelv lényeges eleme, hogy a szavakat el *lehet* így téríteni. Ennek azonban vannak következményei. Azzal, hogy a filozófus a hit fogalmával a világhoz való közvetlen vagy abszolút viszonyunkat nevezi meg, mondjuk abszolút intimitásunkat, egy olyan viszonyt, amelyet semmilyen másik ember nem *lehet* képes akár igazolni, akár elutasítani, nos, ezzel úgy alakítja át a világot vagy olyan pozícióba helyezi, mintha a világ egyfajta beszélő volna, aki igényekkel lép fel velünk szemben, olyan igényekkel, melyeknek – mint kiderül – a filozófus nem felelhet meg. Mindenki tudja, hogy van *valami* őrültség abban, ahogy a szkeptikus *fantasztikus [fantastic]* kutatásba kezd a bizonyosság után. A filozófusok már a kezdetektől, mint Descartes vagy Hume is, figyelembe vették ezt az őrültséget. Én itt most csak a lepelnek egy másik sarkát emelem meg. Amit így megpillantunk, az egy belső kapcsolat a szkepticizmus és a romanticizmus között, illetve az, hogy miért a szkepticizmus az, ami ellen a romantikus írók küzdenek, Coleridge-től és Wordsworthtől Emersonig, Thorou-ig és Poe-ig (a későbbiekben E. T. A. Hoffmant választom ki példámnak). Ez a küzdelem konkrétabban az animizmus megalapozásáért folyik, ami gyakran az életre keltés motívumában jelenik meg (ahogyan azt Hoffman automatái, az élőhalott alakja Coleridge *Vén tengerész*ében vagy esetleg a *Frankenstein* formálják meg), vagyis azért, hogy visszahozzák a világot az életbe abból a halálból, amit a filozófia vagy legalábbis a filozófiai szkepticizmus mért rá.

A szkepticizmus eredményei úgy jelennek meg, elsősorban önmaga számára, mint konkrét kijelentések, mint valami konkrét hit kifejeződése – mintha csak az, hogy „a világ létezik", egy volna a többi hit között, s a világ csak egy tárgy a többi tárgy között. A világot reprezentáló tárgy, a világ mint tárgy az, ami a szkeptikus kérdésfeltevésre adott válaszként a nem hallható beszélő pozíciójába kerül. Ennek kapcsán valakinek egyszer meg kellene vizsgálnia azt a rendkívüli módot, ahogyan a filozófusok a tárgyakat kezelik: Descartes olvadó viaszdarabját, Price egy szem paradicsomát, aminek mindig csak azt az oldalát láthatjuk, ami mifelénk néz, Moore felfelé emelkedő kezét, Heidegger virágzó fáját, annak a hiperbolikus és páratlan figyelemnek az értelmét, ami itt játékba lendül. Nem csak figyelmes leírás vagy gyakorlati vizsgálódás folyik itt ilyenkor. A filozófus mintegy *választ* vár a tárgytól, talán valamiféle sugárzást. És természetesen erre nem feltétlenül figyel fel az ember; pontosan a szkeptikus biztosan nem. Tapasztalatom szerint az, amikor a tárgy a fenti módon mintegy ránk kényszeríti önmagát (ránk függeszti tekintetét), párhuzamba állítható azzal a viszonnyal, ahogyan a tragédia megjeleníti a szkepszist, vagy ahogyan a mások elméjére vonatkozó szkepszis allegorizálja az anyagi tárgyakra vonatkozó kételyt. (És ez nagyon gyenge érv volna a tárgy kérdésének jelenléte mellett, ha ezt éppenséggel *érv*nek szánnánk.)

Othello és Desdemona allegóriájának ismeretelméleti tétje számomra az, hogy véleményem szerint Othello radikális és emésztő kétségeit nem Jago pletykái okozzák. Othello inkább következményként vagy fedezékként ragadja meg Jago sugallatait valami ellen, amit már maga a helyzet a leghevesebb tiltakozások ellenére is felfedett és kijelentett. Ily módon Othello féltékenysége maga is egy talaját vesztett, kifordított fogalom. Olyasminek a birtoklására vágyik, ami nem áll szemben senki követelésével vagy vágyával, ám ezzel a birtoklással abszolút és elidegeníthetetlen köteléket alakít ki önmagával, amellyel szemben semmilyen követelést vagy vágyat nem *lehet* támasztani, amellyel szemben semmi nem számíthat; mintha csak a féltékenység a másik puszta létezésére, a tőle való különállására irányulna. A szkeptikus elme (csalódott, intellektualizált, lehetetlen, sürgető, hiperbolikus) követelése ezen hiperbolikus különállás leküzdésének (elképzelt) lehetőségével szemben válik értelmezhetővé. (Itt lép be Othello képessége az ékesszólásra és a megigézésre. Ellenszerként használja a szkepticizmus azon mozgatórugójával szemben, amit a kifejezésnélküliség („szófosztottság") feletti félelemnek vagy szorongásnak neveztem. Ezt a motivációt különösen akkor kell észben tartanunk, amikor Kleopátra önmegjelenítésének erejét és motivációit vizsgáljuk majd.)

A „féltékenységen" keresztül Othello erőszakossága a szkepticizmus következményeivel számoló tudás emberre vonatkozó használhatóságát és hasznosíthatóságát járja körül. Ez az emberi tudásban megnyilvánuló erőszak, gondolom, ugyanaz, ami Heidegger azon észrevételéből következik, hogy a filozófia a kezdetektől, de ha jól értem, a technológia korában egyre növekvő sebességgel, az uralom égisze alatt jegyezte el magát a tudással; vagyis ami a fogalmak olyan felfogásából következik, amelyben a fogalom nem más, mint mondjuk egy dolog megragadásának kérdése. Kantnál a fogalomnak ez a fogalma úgy jelenik meg, mint ami szintetizál dolgokat, látszatokat tesz egymás mellé és összeköti őket, hogy kikényszerítse a tudás tárgyait: a tudás maga, szemben az érzéki intuíciók befogadásával, kifejezetten aktív dolog – Kant spontánnak nevezi; csak az intuíciók merülnek fel passzívan. (Azaz nincs intellektuális intuíció; vagyis nincs világ anélkül, hogy az intuíciókat azzal együtt szenvedjük el és fogadjuk be érzékileg, hogy aktívan fogalmakat ne helyeznénk rájuk.) Máshol már érveltem amellett, hogy Emerson vitába száll Kanttal a *Tiszta ész kritikájának* ezen alapvető pontján. Vagy ha Kant maga kétértelműen fogalmaz a kérdést illetően, akkor Emerson a kétértelműséget vitatja, és például a megértő intuíciót illető befogadóképesség mellett teszi le a voksát. Azonban amit ez Emerson számára jelent, azt nem a névértékén vagy nem a kanti értelemben kell vennünk – ami kiderülhet abból, ahogyan összekötöttem, mit ért Emerson intuíció alatt, azzal, hogy mit vár el a neveléstől [tuíciótól]. Hozzáteszem ehhez, hogy a tudás természete feletti férfi/női versengés a tudásbeli aktivitás és passzivitás megoszlásának tekintetében sem elhanyagolható kérdés, bármilyen nehéz is lesz ezt a megfelelő módon továbbgondolni. Abban jelenik vagy nem jelenik meg kellőképpen ez, ahogyan a

„megismerés" kifejezés bibliai használatát szokás emlegetni. A kifejezés, amennyire vissza tudom idézni, mindig (és mindig múlt időben?) a férfi közeledését nevezi meg a nőhöz, soha nem a nőét a férfihez. (A *Téli rege* nagyon lényeges ebből a szempontból, ezért vissza is kell még rá térni.)

A férfiúi megismerés erőszakossága, ami kifejezetten kapcsolódik a féltékenységhez, úgy látszik értelmezni a tudásra irányuló ambíciót, mint ami a kizárólagos birtoklásra, a magántulajdonná tételre irányul. Othello problémája – követve feltevésemet, hogy számára nem a bukás, hanem a siker a kérdés – az, hogy az elfogadás, a megelégedés vagy a jutalom, amivel Desdemona fogadja szándékát, Othellóban azt az érzést kelti, mintha ő, Othello lenne a birtokolt, mintha ő lenne a nő. A tudás vágya a birtoklásra, vagy mondjuk úgy, az intimitásra, az egész ismeretelméleti problémát összeköti a tulajdon problémájával, a tulajdonlással mint az önazonosság birtoklásával és ratifikálásával. Mintha csak olyan gondolkodók, mint Locke vagy Marx azzal, hogy az egyént a munka fogalmán keresztül kötik össze a világgal, és azzal, hogy ennek a kapcsolatnak az eltorzulását a munka elidegenedéséhez és kisajátításához kapcsolják, egy olyan fogalmi mezőt készítettek volna elő, amit az episztemológiának még be kell járnia. A „kisajátítás" [appropriation] ugyanolyan hangsúlyokat nyer azzal, ahogyan az egyént a tulajdon birtoklásán keresztül rendeli a világhoz, mint a „hit", ami a tudás megszerzésén és hatalmán keresztül rendeli az egyént a világhoz. Világosnak tűnik tehát, hogy a hit ugyanúgy sajátítja ki és formálja a maga képére a világot, mint ahogy egy ember ezt megteheti egy másikkal. Nem látok különösebb fogalmi eltérést aközött, hogy egy ember kisajátít valamit, ami egy másik emberé, és aközött, hogy valaki elhisz valamit valaki másnak. Az azonban épp annyira nem világos vagy nem kéne, hogy az legyen, hogy mit jelent létrehozni (vagy erre késztetve lenni) a hit viszonyát köztem és egy konkrét tárgy vagy hely elkülönülő (mondjuk privát) léte között, mint amennyire az sem, hogy mit jelent létrehozni (vagy erre késztetve lenni) a kisajátítás viszonyát köztem és egy elkülönülő (mondjuk privát) tárgy vagy terület között.

A privát kötődés metafizikailag kétségbeejtő mértéke, vagyis az a vágy, hogy kisajátíthatatlanok legyünk, úgy tűnik, nem egyéb, mint az az erőfeszítés, hogy legyőzzük az emberi individuumnak nemcsak azt a felfogását, amelyben már kételkedünk abban is, ami a miénk – mintha nem lennénk biztosak abban, hogy bármi is tartozna hozzánk –, de az individuumnak azt az elképzelését is, amely szerint ugyanakkor abban is kételkedünk, hogy lenne hely, amihez igazán tartozunk. Felveti ez annak a kérdését is, hogy a törvény intézménye milyen viszonyba lép ezzel a problémával, különösen a társadalmi szerződés jóváhagyására irányuló követelés vonatkozásában. Felteszem, hogy ha létezik a hovatartozásra és a tulajdonra vonatkozó szkepszis, akkor azt a törvény ténye nem fogja megszüntetni, csakúgy, ahogyan a tudomány léte sem szünteti meg a külvilágra vonatkozó szkepszist. Épp ellenkezőleg, azok a dolgok, amiket törvénynek és tudománynak nevezünk, maguk is módosultak volna annak a történelmi traumá-

nak a részeként, ami megteremti a szkepticizmus terepét (vagy aminek a szkepticizmus helyet ad), azt a terepet, amin a modern filozófia találja magát. Az a kérdés is felvetődik, hogy a szóban forgó kisajátításokban mi volt a szerepe Istennek és annak, ami hiányát kompenzálja. A kartéziánus ismeretelméletben Isten azáltal garantálja a világ és a világról alkotott emberi elgondolások összeillését, hogy *fenntartja* a világot, annak létét és gondolatainkkal való összeillését; a locke-i társadalomban Isten azáltal garantálja általános emberi igényünket a világ birtoklására és a világ feletti uralomra, hogy nekünk *adta* a világot.

Mielőtt az *Othellóra* vonatkozó gondolataim visszamenőleges és előlegezett tárgyalásával felhagynék, még egy szót hadd szóljak arról a (szegényes) módszerről, amelynek mentén az *Othellóról* szóló oldalakat, amelyek a jelen kötet harmadik fejezetébe kerültek, a *The Claim of Reason* végén megfogalmaztam. Azt az alig több mint egy tucat oldalt olyan szavak és tagmondatok viszik előre, amelyek a Shakespeare tárgyalását megelőző sok száz oldalnyi érvelés és elemzés közt kaptak helyet. Olyan szavak és tagmondatok mint: helyettesíthető-e Isten léte a Másik (ember) létével; a test és az elme viszonya, ahol az egyik minden, ami nem a másik; annak a pozíciónak a kutatása, amelyből a Másik léte leginkább megismerhető; annak a következményei, hogy képtelenek vagyunk megismerni és felismerni azt a szerencsés pozíciót, amelyből a tárgyak és a Másik leginkább megismerhető; a szkepticizmus tétje; a szkepticizmus hirtelensége; a szkepticizmus emóciója; a hit lehetőségének pillanata; a hinni akarás; a logika kínjai; a hang a saját történelmünkben; a hamis nyilvánosság és a hamis bizalmasság; a látás tagadása; a küzdelem, hogy ne ébredjünk fel; az emberi álruha; azonos vagyok-e elmémmel? a testemmel? egyikkel sem?; a végesség jelei; bizonytalan bizonyosság; emberi dolog tagadni az emberit; a vélekedés, hogy lefelé vagy felfelé kimenekülhetünk az emberi természetből; miről gondoljuk, hogy kifejezi a szkepticizmust, miről, hogy kifejezi a tudást; intellektuális hiányként értelmezni egy metafizikai végességet. Amikor azt mondom, hogy ez a néhány tucat kifejezés „helyet kapott" a *The Claim of Reason* korábbi részletei között, nem konkrétan arra gondolok, hogy valamiféle sajátos definíciót nyertek volna abban a könyvben, hanem csak arra, hogy mint a hétköznapi nyelv szavai, újra és újra előfordulnak és lényegesek a történetben, amit előadok a szkepticizmusról és a megismerésről, a nyilvánosságról és a magánéletről, a külsőről és a belsőről, a hétköznapi nyelv filozófiájáról és annak helyéről a filozófiai hagyományban, a filozófiáról mint a felnőttek neveléséről, a nyelvről és a világról, magamról és másokról. Így hát, bár ezek a szavak játszanak valamiféle elméleti alakító szerepet a könyv egészében, nem tekintem őket sem kevésbé, sem jobban meggyőzőnek vagy világosnak, mint amennyire maguk a történetek, amelyeknek lényegi részei meggyőzőek vagy érthetőek. Azáltal, hogy, mint mondtam, „előre viszik" vagy – mondjuk – motiválják az *Othellóról* szóló oldalakat, nem nyernek elvi jelentőséget. Empirikusan mindez azt az igényemet fejezi ki, hogy a szavak, amikről azt mondom, hogy helyet kaptak a könyv korábbi érvrendszerében, anélkül lépjenek

be a Shakespeare-szövegek olvasataiba, hogy ismét igazolniuk kellene használatuk jogosságát. Elméletileg pedig ez azt jelenti, hogy szövegeimet Shakespeare szövegeiről a *The Claim of Reason* egészében kifejtett gondolatmenet megvalósításának *[enactment]* (illusztrációjának? bizonyítékának? modelljének? képének? allegóriájának?) tekintem, bár sem nagyobb, sem kisebb meggyőző erőt nem tulajdonítok nekik, mint amennyit az *Othello* olvasatának önmagában – vagyis nem tulajdonítok nekik többet, mint a képességet, hogy a színdarab elemzésébe így belépve megőrizzék értelmüket a mű egyéb, rivális olvasatai között.

A *Coriolanus*ról itt elmondottakat már máshol elláttam bevezetővel,[1] így most csak azt szeretném érinteni, hogyan járul hozzá ez a tanulmány jelen kötet perspektívájához és célkitűzéséhez. A szkepticizmusra adott választ, amit a *Coriolanus* olvasása során hangsúlyozok, a következőképpen lehetne megfogalmazni. A szkeptikus úgy álcázhatja magát, mint aki az állítások maximális kifinomítására törekszik, elutasítva azt, hogy tudásunk a világra vonatkozna, ezáltal elutasítva a világot is, mert képtelen eleget tenni a bizonyosság iránti látszólagosan *kizárólagos* igényünknek vagy akár a bizonyosság kizárólagossága iránti igényünknek. („Nem láthatjuk a tárgy *egészét*, legfeljebb csak egy részét a szemünk előtt lévő felszínnek, azaz szigorúan véve nem látjuk a *tárgyat magát*.") Ám az, ahogy Coriolanus cselekményesíti *[enacts]* a világgal szembeni undorát, arra utal, hogy a szkeptikus kizárólagosságra való törekvése nem elsősorban az intellektuális bizonyosság kudarcára, hanem azt megelőzőleg, az intellektuális vulgaritás, a közönségesség megtapasztalására adott válasz; ez a tapasztalat származhat annak a felismeréséből, hogy a kommunikáció torzít vagy hogy az emberi létezés nem önmagából fakadóan kitüntetett állapot. Coriolanus undora, olvasatom szerint, közvetlenül és emblematikusan a nyelvtől, a vulgáris nyelv közönségességétől való undor, és ez a szkepticizmus egy olyan elemét tárja fel, amelyet például Descartes vagy Hume nem voltak képesek tematizálni – s aminek ezáltal relatív ereje van általában a filozófiára vagy a filozófia egyik fő áramlatára vonatkozólag is. Coriolanus így egy különösen eleven megformálása az ember *megélt szkepticizmusának* (vagy e szkepticizmus egyik esetének), vagyis egy olyan kérdésnek, amit Descartes és Hume is felvetett már, ám amitől mindketten, talán túlzott sietséggel is, feladva a szkeptikus felfedezést, visszavonultak egy biztonságosabb, bár nem feltétlenül sziklaszilárd területre.

Hamlet undora messzebb megy Coriolanusénál, mint ahogy az a felismerése is, aminek Gertrud tagadása teremt kontextust: mivel nem birtokolja anyját, nem is szabadulhat meg tőle. Hamlet reakcióját úgy értelmezem, mint annak megtagadását, hogy az élet részévé váljon, szemben Coriolanusszal, akinek reakciója az élet száműzése (pontosabban a közélet száműzése, hisz nagyon lényeges, hogy

[1] Ld. az A Covert Letter to Molière's Misanthrop (Burkolt levél Molière mizantrópjához) című esszét, ami a Themes Out of School (Egy iskolakerülő feljegyzései – North Point Press 1984.) című könyvemben megelőzi a Coriolanus-tanulmányt.

– Hamlettel szemben – Coriolanus nős). Két ellentétes vagy egymással szembenálló véglete ez annak, amikor valaki megtagadja, hogy részt vegyen valamiben, illetve hogy „belőle" vegyenek részt. Az anya általi megtagadást azért helyezem itt közvetlenül a világ megtagadása mellé, hogy jelezzem – anélkül, hogy végigkövetném – a szkepticizmus pszichoanalitikus értelmezésének lehetőségét, vagyis egy olyan elgondolást, ami nem követelné meg az irodalmon keresztül tett látszólagos értelmezési kitérőt. Ez az interpretáció arra futna ki, hogy amit a filozófia a világ létét illető tudásunk bizonytalanságaként érzékel, az egy megjelenési formája, vagy mondjuk, intellektualizációja annak, ahogyan a gyermek veszteséget érzékel az anya testétől való elválásakor. A pszichoanalízishez gyanakvással viszonyuló filozófus számára ennek az értelmezésnek, az értelmezés ezen szellemének, vagyis a magyarázat szellemének is gyanúsnak kell lennie; ugyanilyen erővel tudniillik azt is mondhatjuk, hogy az anya testétől való elszakadás vesztesége mint magyarázat csak szentimentalizálása a filozófia felnőtt feladatának, nevezzük ezt a feladatot akár a végesség elfogadásának, akár különálló létünk feltételezésének, más szóval annak a felismerésnek, ami a világ és a Másik (különálló) létére vonatkozik. A *Hamlet*ről szóló esszém a freudi gondolkodáshoz fűződő, itt érzékeltetett viszonyomat a többi Shakespeare-ről szóló tanulmányomnál határozottabban kifejezésre juttatja, legalábbis azáltal, hogy sugallja, miért nem lehet egyszerű ez a viszony.

Valószínű, hogy aki a *Hamlet*-tanulmányt meggyőzőnek érzi, az egyben sajnálatosan rövidnek is fogja találni, s túlságosan hamar fog visszahallani bizonyos (korábban elfojtott) közismert olvasatokat. Én azonban örülök annak, ha az esszé így hat, és a szellemtelenség netovábbjának tartanám, ha fel kellene áldoznom rövidségét a helytállóságát bizonyító adatok összegyűjtögetésének kedvéért. A tanulmány vagy azonnal elfogadhatóvá válik vagy semmivé lesz, s utóbbi esetben meg is kell maradnia semminek – az esszé iránti elkötelezettségem természete azt diktálja, hogy elfogadhatóságának nehézségeit semmivel ne próbáljam tompítani. Számomra elég vitathatatlan és feszültséggel telített ahhoz, hogy a darab minden általam elképzelhetőnek vélt megközelítését végül is a saját logikája szerint formálja át. De ez csak azt jelenti, hogy a tanulmányban kifejtett gondolatok miatt a darab minden eleme arra sarkall, hogy újra visszatérjek ezekhez az elemekhez.

Vegyük például Hamlet Rosencrantzhoz intézett megjegyzését: „Előmozdítás kellene, uram" [„Sir, I lack advancement" (III; 2; 331.)].* Hamlet arra veszi rá Rosencrantzot, hogy e kijelentést a Hamlet trónöröklésének kétségességével hozza összefüggésbe, majd amikor találkozik a fuvolával érkező Színészekkel [enter the Players with recorders], Hamlet a Másik megismerésének paraboláját adja Guildenstern szájába, szemére lobbantva, hogy az megpróbálja *kitépni rejtelme szívét, kitapogatni hanglétrájának minden hangját, a legalsótól a legfelsőig* [ld. III; 2;

* A fordításnál *Arany János* átültetését használtam fel. – *A ford.*

355–360.]. A sípjátékról szóló parabola azt mutatja be, hogy a Másik megismerése jóval több annál, mint a képesség, hogy (re)produkálják a Másikból előcsalogatott hang eredetét és kombinációit. Hamlet Guildenstern és Rosencrantz ilyen játékra való képességének transzcendentális hiányát azzal mutatja be, hogy ismételten unszolja őket: ne a királynak, inkább neki *fuvolázzanak*, és ezek az ismétlődések éppoly unalmasak, mint amennyire átlátszóságukban erőszakosak. Itt bennünk is felmerülhet a kérdés: vajon mi, akik azt állítjuk, hogy kitapogattuk a szereplők hanglétrájának minden hangját, a legalsótól a legfelsőig (vagy azt, s ez majdnem ugyanaz, hogy tudjuk, meddig terjed szívük rejtelme), tudjuk-e, mit akar mondani Hamlet például azzal, hogy „Előmozdítás kellene". Ez a mondat a skála hangjaiból olyan kombinációt állít elő, amely barátai számára rejtélyes marad, és ez vezet Hamlet megvető kirohanásaihoz, amikkel társai értelmi képességeit illeti. Érvelhetünk persze úgy is, hogy a trónöröklés feletti aggodalom történetesen épp maga az igazság, amire Rosencrantz abból következtet, amit Hamlet a kémek kutakodása feletti dühében bökött ki. Ekkor a mások megismerésének parabolája azt a célt szolgálná, hogy elterelje a figyelmet a véletlen vallomásról. Vagy azt is gondolhatjuk, hogy a trónöröklés csak álca, amit Hamlet azért talál ki, mert valamit csak kellett mondania a kémeknek. Ez utóbbi két értelmezés egyike sem hangzik úgy, mint ami megszólaltatná azokat a bizonyos hamleti hangokat.

Azzal, hogy itt zavarodottságomat hangsúlyozom egy olyan olvasat keretein belül, amely szerint Hamlet a születést utasítja vissza (mintegy visszatartja magát a léttől, a belépéstől a reá várakozó világba), az „előmozdítás" hiányát [lacking advancement] valóban az igazság megnyilatkozásának tekintem, de úgy, mint ami a képzelet terméke: az arról való fantáziálás megjelenése, hogy az anyaméhen belül maradunk, mintegy élve eltemetve vagy a szülőcsatornában megrekedve. (Ez nem összeférhetetlen a politikai előrelépés feletti aggodalommal. Épp ellenkezőleg, magyarázatot adhat rá). Nem ez lenne az első alkalom, amikor Shakespeare elképzelte és értelmezte a születés fizikai tényeit. Természetesen részemről nem merül fel annak a gondolata, hogy bizonyítsam egy ilyen elképzelés igazát vagy létét – úgy értem, azt nem kívánom bizonyítani, hogy ezt a gondolatot Hamlet (nyilván azt akartam mondani, hogy a *Hamlet*?) sugallná nekem – de ez már megint annak a zavarnak egy villanása, amit Shakespeare, talán más szerzőknél sokkal inkább, okoz az emberben.[2] Azért érdemes ennek itt

[2] Zavar: Mégis, mikor egy hosszú séta során elmagyaráztam az előmozdítás *[advancement]* ezen fantáziáját Marc Shellnek, akkor egy pillanatra (nekem úgy tűnt) megrökönyödött, majd elméletekkel hozakodott elő arról, ahogyan a Sphinx átöleli áldozatait, és egy faággal diagrammot rajzolt a földre arról, ahogyan Oedipus megközelítette a Sphinxet – ezeknek a kérdéseknek én magam nem jártam utána. De ő igen (és bizonyára nem csak önmaga számára) egy, a Hamletről szóló hosszú tanulmányában, amelynek kéziratát 1986 tavaszán elküldte nekem. Ebben a dolgozatában folytatja azt a munkát, amit a Szeget szeggel kommentárjaiban kezdett meg, s ami The End of Kinship (A rokonság vége) címmel a Stanford University Pressnél fog megjelenni.

hangot adni, hogy megismételjem és megerősítsem vele korábbi figyelmeztetésemet a szkepticizmus és a tragédia közötti kapcsolatról való gondolkodás túlságos merevségét illetően: nincsenek előzetes korlátai annak a reprezentációs formának, amit a szkepszisre adott válasz ölthet, ebben az esetben az arra adott válasznak, ahogy a szkepszis undorodva visszautasítja a világot, s arra, amit az ebből következően felvetődő kérdésre adhatunk, jelesül, hogy az undor vagy a visszautasítás jön-e előbb.

A *Téli rege* olvasatának (úgy hittem) a végére érve jött el az a pont, amikor úgy éreztem, hogy a szkepticizmus értelmezéseként felfogott shakespeare-i tragédia gondolata végre nyugvópontra jut, vagyis hogy egy olyan fordulóponthoz érkeztem, ami bizonyos újracsoportosítást követel meg. A szkepticizmus értelmezése a *Téli regé*ben teljességgel megkérdőjelezi a szkepticizmus univerzalitását vagy radikalizmusát.

Ez a lehetőség számomra egy sokszor visszatérő, de nehezen megragadható megérzés volt. Mint Othello, Leontes is engedelmeskedik a szkepticizmus szerkezetének, ami az őrült féltékenység egy formáját öltve fejeződik ki; de amíg Othello szkeptikus megdöbbenése vagy rémálma a női szexualitás rettenetében jelenik meg, addig Leontes állapota abban a kínzó gondolatban fejeződik ki, hogy a gyermekei nem az ő gyermekei. Nos, ebben a darabban semmi sem fájdalmasabban nyilvánvaló, mint az, hogy a gyermekei származását illető kétely ezen lehetőségét felesége, Hermione nem osztja, sőt, épp ellenkezőleg, a kétely ezen lehetősége fejezi ki végletes elszigeteltségét attól a nőtől, akivel létét megosztja; a kétely benső eleme az, hogy a feleség, az anya *ellen* irányul. A tanulság [tuíció] itt meglehetősen egyértelmű, ha hangot adunk neki, de én ellenálltam annak, hogy kimondjam; megtartottam előérzetnek, mintha csak annak az örömért tenném, hogy tovább ijesztgethessem magam vele, egy ideig még azután is, hogy már nem foglalkoztam többé a darabbal. Mindezt azért tettem, mert ez az előérzet vagy sugallat fenyegeti a belátást, amit két évtizeden át újra és újra oly hasznosnak találtam az emberi végességről való gondolkodásban: azt, hogy az emberi nyelv egyik benső tulajdonsága, hogy magában hordozza önmaga megtagadásának lehetőségét. A Leontes és felesége közötti konfliktus azt az előérzetet, sugallatot vagy tanulságot [tuíciót] hordozza – vagy látszik hordozni a minden ilyen tanulságot kikezdő ellenállás keretein belül –, hogy a szkepticizmus maszkulin jellegű. Ennek megfelelően az is kiderül, hogy a tudás iránti szenvedélyt – amennyiben a szkepszis motiválja (mint Descartes és Hume és Kant óta a modern filozófia bizonyos áramlataiban) – nemi különbségek befolyásolják, tehát a tudás nemek közötti megoszlása eltérő. (Nagy újság, mi?)

Arra a következtetésre kell akkor jutnunk, hogy a szkepticizmus kérdése nem merül fel a nők számára? (Nem akarom, hogy ez a kérdés most azt a látszatra általánosabb kérdést is felvesse, hogy akkor a filozófia mint olyan számításba jön-e a nők számára. Csak azt jegyzem meg, hogy ennek a második kérdésnek a logikája megismételni látszik bizonyos nyilvánvaló nyitó lépéseket a nemeket

illető vitában. Például: ha a filozófia nem jön számításba a nők vonatkozásában, akkor melyik fogalmat szegényítjük el, a filozófiáét vagy a nőét; melyik jár rosszabbul? Vagy egy másik példa: ha úgy látjuk, hogy a filozófia nem való nőknek, az csak azt mutatja, hogy nem ismerjük fel az összes formát, amiben a filozófia megmutatkozhat. A szkepticizmus konkrétabb kérdésének vizsgálata megengedi, hogy most félretegyük, s remélem, ezzel alaposabban előkészítsük ezeket a kérdéseket.) Én azonban ismerek nőket, akiknek számára a szkeptikus probléma, bizton állíthatom, létezik. Talán jobb itt nem férfiakról és nőkről beszélni, hanem az ember női és férfi aspektusairól általában, és úgy magyarázni a szkepszis vonzerejének bizonytalanságát és megoszlásának egyenetlenségét, hogy az emberi jellem férfi aspektusa kételkedik vagy éppen azt kétli, hogy a női aspektus eközben megerősít (az egyes oldalak viszonylagos ereje és a kettő közötti küzdelem aztán változhat alkalomról alkalomra). Nehéz ellenállni annak, hogy egy ponton valami ilyesmit állítsunk; itt azonban még mindez csak köntörfalazás és a válasz elodázása. A *Téli rege* olvasatából csak azt a következtetést lehet levonni, hogy a szkepticizmus annyiban nem a nők ügye, *amennyiben* a szkepticizmus megjeleníthető mint az apaságot illető kétely.

Számos lehetőséggel számolhatunk így. Lehetséges, hogy a szkepticizmus női oldala egy olyan formában ölthet testet, ami valamilyen más tárgyat választ, mint a gyermek, mondjuk egy nő kételyét a gyermek apjának kilétét illetően. (Itt elsősorban Kleist *O... márkiné* című elbeszélésére gondolok. Nem kívánom megkerülni az azon való töprengést, hogy vajon a szkepticizmus kapcsolódik-e a saját szüleink kilétét illető kételyhez, és ha igen, hogyan. Ám ez a kérdés, legalábbis a felszínen, nem vet föl nemi megkülönböztetéseket, sem a kételkedő gyermek, sem a kétely tárgyát képező szülő esetében. A kérdéssel foglalkozni kell, és ezt a munkát azokkal a történetekkel kell kezdeni, amelyekből az egyik szülő látványosan és gyanúsan hiányzik: mint az anya a *Lear*ben és *A vihar*ban és az apa a *Hamlet*ben és a *Coriolanus*ban.) Ekkor össze kell mérnünk a viszonyok ábrázolásának arányait: vajon a kérdés, ki a gyermek apja, ugyanazzal a súllyal rendelkezik-e, mint a gyermeket illető kétely és tagadás kérdése. A viszonyok arányai válnak itt azzá, amit a szkepticizmus tétjének nevezek, amibe még a legmegtámadhatatlanabb tudás lehetőségének megsemmisülése is belefér.

Mi több, a szkepticizmus női oldala nem vagy nem csak egy más tárgyat emelhet be a látókörünkbe, hanem egy másfajta szenvedélyt is. Nem úgy másfajtát, mint ahogyan a kétely és a féltékenység különböznek – ezek még mindig osztoznak a tagadás mozzanatában – hanem úgy, mint ahogyan a negatív különbözik a pozitívtól. A szkepticizmus eredetére tekinthetünk úgy, mint ami megelőlegezi a kanti emberi meghatározottság fogalmát. Ebben az esetben amit a filozófia szkeptikus kételynek nevez, az a meghatározatlan elérésére való törekvés. A filozófia gondolhat úgy a meghatározatlanra, a megmagyarázhatatlanra vagy a megmagyarázható határára, mint arra, ami „adott". Az empirikus filozófia úgy fog rá gondolni, mint ami empirikusan, mondjuk, érzékileg adott; a racio-

nalista filozófia úgy fog rá gondolni, mint ami a ráció adottsága. A hétköznapi nyelvfilozófia, úgy tűnik, intuitív módon kapcsolódik a francia gondolkodás bizonyos fejleményeihez – elsősorban Lacanra és Derridára gondolok itt – abban a tekintetben, hogy a nyelvet tekinti adottnak. Wittgenstein egyértelműen az „életformákat" veszi adottnak (ld. *Filozófiai vizsgálódások*, 325.), de én úgy találom, hogy ez nem lényegi különbség: az élet emberi formája a nyelv élete. (Ez talán egy kicsit homályos, és nem tudom, hogy bárhol máshol ki van-e fejtve. Úgy képzelhetjük el – Kant nyomán –, mint azt az életet, ami nemcsak a szabályokkal, de a szabályok fogalmával is összhangban van, mint a sorsot, ami az állatira és az angyalira nem, csak az emberire vonatkozik. Ugyanakkor azonban Wittgenstein közismerten vitatta a filozófia felfogását „a szabályokkal való összhangról.") Ekkor a női törekvés a meghatározatlanra, amit az adottra való törekvésként értelmezhetünk, nem mint kétely, hanem mint szeretet reprezentálható. És amit a maszkulin filozófia szkepszisként ismer, azt a feminin filozófia fanatizmusként fogja értelmezni. Kant éppen a fanatizmus fogalmát használja, amikor az elme iránt támasztott eltorzult várakozásokról beszél, ami a vágy azon formája, hogy az emberi korlátokat, azaz a végességet elutasítsuk. Tehát ez a törekvés is pontosan mérhető a szkepticizmussal. E fenti összefüggés teszi lehetővé számomra, hogy Leontest úgy értelmezzem, mint aki a szkeptikust fanatikusként ábrázolja.

(Stanley Cavell: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press 1987. 1–17. [Introduction.])

(Fordította: Komáromy Zsolt)

STANLEY CAVELL

A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában

3.

OTHELLO ÉS A MÁSIK MINT TÉT

Annak tanulmányozásához, hogy mit mond a képzelet a test sorsáról a szkepticizmus fedezete alatt, azt a kérdést teszem fel, hogy miképpen kell értenünk a *Téli rege* csúcspontjának azt a mozzanatát, amelyben Hermione egy szobor formájában jelenik meg újra. Konkrétabban arra kérdezek rá, hogyan kell értenünk azt, hogy Leontes elfogadja a „varázslatot", ami visszaadja Hermiónénak a hús-vér létet, és ezzel Hermionét Leontesnek. A feltámadás egy meglehetősen sajátos formájáról van itt szó. Akkor tudjuk ezt elfogadni, ha nincs kétségünk afelől, hogy Hermione előzőleg kővé vált, hogy az életből való eltűnésének ez volt a legmegfelelőbb, sőt sorsszerű módja. Így tehát a kérdésem arra irányul, hogy mi a forrása Leontes meggyőződésének e sors helyességét illetőleg. Az, hogy a kérdést ilyen formában teszem fel, már kiszámíthatóvá teszi, milyen formában fogom megválaszolni: Leontes számára Hermione akkor tér vissza, amikor Leontes felismeri, és Hermione felismerése a kettejük kapcsolatára való rádöbbenést jelenti, annak felismerését, hogy mit tett a feleségével és így önmagával, amikor korábban megtagadta őt. A kővé válást tehát Leontes mint saját szkepticizmusának következményét ismeri fel. Érthetjük ezt úgy, mint ami saját bénultságának, élőhalott állapotának kivetítése. Csakhogy akkor miért éppen az lett a sorsa, ami lett? A bűntudat és az (ön)büntetés egy igen sajátos formájával állunk itt szemben.

Ez az érzés a kínzó féltékenység történetének közegében alakul ki; a féltékenység a hűtlenség vádjához vezet, miközben a vádról minden kívülálló, azaz a vádlót kivéve mindenki tudja, hogy képtelenség és súlyos tévedés. Leontes alakja így óhatatlanul kapcsolódik Othello alakjához. Két másik elemre is fel szeretném hívni a figyelmet, amelyek értelmében a *Téli rege* mintegy az *Othello* kommentárja, és viszont. Egyrészt mindkét darab részletesen foglalkozik a másik ember létére vonatkozó tudás minden kínjával és e tudás fenyegetettségével is (hiszen a Másikat a megismerő erényesnek és érintetlennek ismeri). Leontes nem hisz egy igaz jóslatnak, Othello pedig egy hamishoz ragaszkodik. Másrészt az, hogy a férfi szereplők elutasítják a Másik ismeretét, mindkét darabban egy kő képzetéhez vezet. Nemcsak Othello szépség iránti éhsége eredményezi, hogy áldozatát legemlékezetesebben mint egy hideg, vésett márványdarabot írja le („S hószínű bőrét meg se karcolom, / Mely sima, mint egy alabástrom-oszlop" [V; ii; 4–5.][1]). Honnan származik ez a kép?

[1] Az Othello szövegét *Kardos László* fordításában idézem. – *A ford.*

Előkészítendő mindazt, amit az *Othellóról* el kell mondanom, szeretném még egy utolsó forrását megjelölni annak a gondolatnak, ami a tragédiát egyfajta ismeretelméleti problémaként vagy a tudás problémájának következményeként kezeli, vagyis annak a problémának a következményeként, ami a modern filozófiai gondolkodást is uralja. Amikor, visszaidézve gondolatmenetem kiindulópontját, azt mondtam e könyv bevezetőjének a vége felé, hogy Othello szkepticizmus-értelmezése egy véges nőt helyez Isten helyébe, akkor azt követtem nyomon, ahogy egy kijelentésem bizonyos fordulatot ad a Másik problémájának. Ugyanakkor Descartes egyik vágyát is visszhangoztam ezzel, azt a törekvését, hogy kételkedései mögött Istennek helyet biztosítson, hogy minden kételyen felül tudhassa, nincs egyedül a világegyetemben (vö. *Harmadik Elmélkedés*). Most azt kérdezem, futtában ugyan, de hangsúlyosan, hogy Descartes miért nem azzal próbálja kivédeni az elszigeteltség ezen lehetőségét, ami a legbiztosabb és legközvetlenebb megoldásnak tűnik (persze kérdés, hogy kinek), hogy ugyanis kijelöli egy másik *véges* lény létének metafizikai helyét.

Pusztán csak annyit mond, könnyen el tudja képzelni, hogy azok az ideák, amik „hozzám hasonló embereket jelenítenek meg", összeállíthatóak lennének „önmagamnak, a testi dolgoknak, valamint Istennek az ideáiból, még akkor is, ha netán egyetlen ember sem volna a világon rajtam kívül."[2] Descartes itt természetesen egy erőteljes gondolati lépést készít elő Isten felé. Ebből pedig sejthetjük, mint ahogy *Elmélkedés*einek folytatásából ki is derül, hogy a Másik (azaz egy másik véges létező) problémáját Descartes nem úgy fedezi fel vagy vezeti le, mint a tudás egy speciális problémáját; ez pedig nyilván az egyik oka annak, hogy a későbbi ismeretelméletek sem közelítenek így ehhez a kérdéshez. Ám minél többet mereng az ember azon a különleges megközelítési módon, amivel Descartes a saját testéhez fűződő viszonyát jellemzi, annál kevésbé világos és egyértelmű, hogy rendelkezésére állna annak a gondolatnak a megfogalmazhatósága, ami egy másik test és az ahhoz tartozó elme speciális, kvázi-szubsztanciális és egyedi viszonyát írja le, ahol is ez a viszony állítása szerint nem olyan, mint a hajó és a hajó kormányosának viszonya. De egy ilyen gondolat megfogalmazhatatlansága nélkül mit jelent a „hozzám hasonló emberek" ideája? Nem látom, hogyan hatolhatna itt Descartes az analógia gyökeréhez, hisz sokkal biztosabbnak kell lennie abban, hogy más emberi testekhez elme is tartozik, mint amennyi bizonyosságot leszűrhet abból, ha csak egy másik test viselkedése alapján következtet. Végül is, a testnek lényegileg semmi köze a lélekhez! Descartes problémáját a következőképpen ragadhatjuk meg. Az idea, amit önmagáról alkot, ellentétes elemekből épül fel (a testből és az elméből, ahol is az egyiket a másikkal való szembenállása jellemzi, s így mindegyik lényegileg az, ami a másik nem), ami a kettős természet azon fogalma, amit a Descartes-tal közös kultúránkban (bár ma már talán csak az irodalomban) Krisztus alakja szimbolizál. Így az in-

[2] Elmélkedések, 54. Ford. *Boros Gábor*.

karnáció, a menny és a föld titokzatos találkozása Descartes felfogása szerint nemcsak a kereszténység megalapítójában, hanem minden egyes emberi lényben is megjelenik. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy más emberi lények megismerésének emberi problémája annak a kérdése lesz, hogy a másikban felismerjük-e Krisztust önmagunk számára. (Mi a jelentősége annak a vádnak, hogy Descartes legfeljebb egy filozófus Istenének a létét bizonyítja?)

Éppen akkor lehetünk figyelmesek egy módosulásra Descartes érveinek végén a *Harmadik Elmélkedés*ben, ha elfogadjuk, hogy nem vesz tudomást a Másik problémájáról:

> Az egész érvelés döntő pontja pedig az, hogy fölismerem annak lehetetlenségét, hogy a rám jellemző természettel létezzem – tudniillik magamba foglalván Isten ideáját – s közben Isten ténylegesen ne létezzék, az az Isten, akinek ideája megvan bennem, vagyis aki rendelkezik [mindezen] tökéletességekkel, ... [és aki] nem lehet csaló.[3]

Az összefoglalás legfőbb érve itt az, hogy én nem lehetek Isten ideájának teremtője, mert ez az idea nem származhat olyasmiből, ami kevésbé tökéletes magánál Istennél. Ám a szükségszerűség egy új mozzanata is megjelenik azzal, hogy ha bennem nem lenne meg ez az idea, és (ezáltal) nem lenne jelen bennem az a tény, aminek ez az idea a lenyomata, akkor saját természetem szükségszerűen nem lehetne az, ami. (Nietzsche gondolata Isten halálról úgy érthető meg, mint ami durván vagy általánosan épp ebben az okfejtésben gyökeredzik: Isten ideája része az emberi természetnek (illetve e természet ideájának). Ha ez az idea elhal, az emberi természet ideája is elhal. Így tehát nemcsak létezésem, úgymond, ténye, de integritása is ettől az ideától függ. Vagyis ezek az elmélkedések végül is önmagunk felfedezéséről szólnak; az emberi én megismeréséről az emberi én által.

Az, hogy (emberi, véges) létem integritása egy másik lény létének tényétől és ideájától, valamint annak a lehetőségétől függhet, hogy *bizonyítsam* ezt a létet, egy olyan létet, amelyet saját függésem és tökéletlenségem alapján fogok fel, és amit ezért tökéletesnek látok, olyannak, mint ami „valamilyen értelemben saját képére" teremt meg engem – nos, ezek a gondolatok vezetnek el az *Othello* tanulmányozásához.

Először is, röviden, megtaláljuk itt dióhéjban a szkepticizmus logikáját, érzelmeit és helyszínét. A logika: „A tűzbe tenném érte a kezem" (I; iii; 294.) és „És ha / Nem szeretlek, a káosz visszatér." (III; iii; 91–92.) – e sorok fejezik ki a tétet, amit a legmegtámadhatatlanabb tudás teremt meg, vagyis az, amit azzal a képzeletbeli legfőbb premisszával próbáltam visszaadni, hogy „Ha bármit is tudok, ezt biztosan tudom." Az egyik nyitott probléma a *Othello* cselekményének ritmusát illetően az, hogy az átmenet Othello szerelmének teljességéből kételyének teljességéig túlságosan is hirtelen következik be a darab képzeletbeli idejéhez képest. Ám ez a hirtelenség épp a szkepticizmus ritmusa: csak a tét megléte

[3] Elmélkedések, 65. Ford. *Boros Gábor*.

szükséges hozzá. Az érzelem tekintetében itt nem Othello Desdemona iránti érzelmeire gondolok, nem a féltékenységre; sokkal inkább érzelmeinek szerkezetére, ahogy szerelme egyensúlyi pontjának hol egyik, hol másik oldalára taszíttatik. A szkeptikus kétely által életre hívott „ámulatnak" kevés érzékletesebb megjelenítését ismerem, mint az Othellóét. Othello nemcsak elviseli, hanem meg is testesíti a szkepszis kínjait. Ugyanez Descartes *Első Elmélkedés*ében: „olyan nyilvánvalónak látom, hogy sohasem tudom biztos jelek alapján megkülönböztetni az álmot az ébrenléttől, hogy elámulok, s már-már szinte maga ez az ámulás erősíti meg bennem azt a véleményt, hogy álmodom."[4] (Amiből nem következik, hogy meg lennénk *győződve* arról, hogy ébren vagyunk.) Othello nem azért kerül „magán kívül" („Hát lehet ez? Vallomás... kendő... jaj, pokol! [IV; i; 42–43.]), mert bizonyos valaminek a tudásában, hanem azért, mert kísérletet tesz e tudás elhárítására. A helyszín tekintetében itt a darab nyelvének és cselekményének azon mindent átható *aurájára* gondolok, amelyben Othello elméje folyamatosan túllép a valóságon, és transzban vagy álomban vagy megigéző képzeletének szépségében vagy rondaságában oldja fel azt, és amelyben olyan lehetőségeket vetít maga elé, amelyeket az értelem, segítség nélkül, nem tud kizárni. Miért nem lehet Othellón segíteni? Miért válik el benne egymástól az, amit lát és az, amit hall, miért nem találkozik fül és szem? Már tudjuk, hogy elveszett, mikor helyzetét így fogalmazza meg:

> Hiszem, hogy hű, s hiszem, hogy hűtelen;
> Hiszek neked és nem hiszek neked:
> Bizonyíts!
>
> (III; iii; 389–392.)

Két tucat sorral korábban Jagótól a „szemmel látható bizonyítékot" [ocular proof] (III; iii; 363.) követelte, és követelése épp annyira volt fenyegetés, mint amennyire parancs, mintha csak valóban erre a végkifejletre áhítozna, mintha hasznára lennének Jago gyanúsítgatásai, s ezáltal pontosan olyan mértékben lenne hasznára Jago, mint amennyire Jago használja őt. Mivel értelmezésemben semmi nem múlik azon, hogy miképp fogjuk fel Othello és Jago viszonyát, egyszerűen csak kijelentem azt, amit az imént mondottak már sejtetni engedtek: az a kérdés, hogy „Miért hisz Othello Jagónak?" – egy rosszul megfogalmazott kérdés. Elképzelhetetlen, hogy Othello Jagónak és *nem* Desdemónának hisz. Úgy is mondhatnánk, hogy Jago lehetőséget kínál Othellónak arra, hogy elhiggyen valamit, valamit, ami szemben áll valami mással, amit tud. Mi az, amit tud? Miért szükséges ehhez valami, ami ezzel a tudással szemben áll? – Mi az, amit mi tudunk?

Tudjuk (legalábbis G. Wilson Knight *The Othello Music [Az Othello-zene]* című munkája óta), hogy a nyelvezet, amit Othello használ, s amit nevezhetünk Othello képzeletének is, egyszerre Othello – és az egész darab – diadala és szé-

[4] Elmélkedések, 27. Ford. *Boros Gábor*.

gyene, hatalmának és tehetetlenségének forrása; tudnunk illene azt is (legalábbis Bradley *Shakespearen Tragedy*-je *[A shakespeare-i tragédia]* óta), hogy Othello a leginkább romantikus Shakespeare hősei közül erre az utóbbi észrevételre tekinthetünk úgy is, mint ami az előbbit foglalja össze. Figyelnünk kell továbbá arra a megállapításra is (ami Norman Rabkin *Shakespeare and the Common Understanding [Shakespeare és a közfelfogás]* című művében olvasható), hogy a tragikus hősök közt Othello a leginkább keresztény. Az az ismeretünk is vitathatatlan mára, hogy Othello fekete bőrű; mint ahogy az is tény, hogy frissen nősült; végül pedig az a jellemzés is vitán felül áll, hogy Shakespeare többi tragédiájához képest az *Othello* tárgya nem politikai, hanem magántermészetű.

Pontosabban tehát azt tudjuk, gondolom, hogy Othello feketeségének ténye jelent valamit. De mit is jelent pontosan? Mit jelent, úgy értem, az ő számára – mert hisz ha nem ezt kérdezzük, akkor nem Othello bőrének színére kérdezünk, hanem csak valami általános feketeségre, ami, mondjuk, olyasmit jelenthet, hogy „kormos" vagy „koszos", mint a darab egyéb pontjain. Ez a különbség megjelenhet abban, ahogyan Desdemona egy korai kijelentését olvassuk: „Én [Othello] lelkében láttam [meg Othello] arcát" [„I saw Othello's visage in his mind" (I; iii; 252.). Úgy hiszem, ennek leggyakoribb értelmezése úgy szól, hogy Desdemona eltekint Othello feketeségétől a Mór belső fényének, értékeinek javára; továbbá az is, hogy ez a félrevezetés egyik mozzanata, amivel Desdemona legalább önmagát be tudja csapni. Ám a sor mindennél kézenfekvőbben inkább azt mondja, hogy Desdemona úgy látja Othello arcát, ahogyan azt Othello maga látja, hogy úgy érti feketeségét, ahogyan azt ő maga is érti, azaz úgy értelmezi, mint Othello lelkének kifejeződését (vagy – Othello szavával – mint Othello megjelenési formáját) – vagyis éppen, hogy nem tekint el tőle. Hogyan viszonyul tehát akkor a feketeséghez maga Othello?

Úgy, mint ami egy romantikus hős színe. Mert Othello, ahogyan mostani és egykori „mélyebb valójában", „diadalmas hírében" (I; iii; 254–255.), „hivatalában, címében és tiszta lelkében" (I; ii; 31.) előttünk áll, azoknak a románcoknak a hőse, amelyeket elmesél, s amelyek közül némelyikkel Desdemonát csábítja és nyeri el, némelyikkel pedig a vesztébe rohan. Ennek megfelelően a fekete a bűvös erők és a mágikus védelem színe, de mindezek felett a tisztaságé és a tökéletes léleké is. Desdemona, belépvén a hős életébe, és így belépvén Othello élete történetébe, egy ilyen hős megfelelő társaként jelenik meg; Othello tökéletessége megnyílik Desdemona tökéletessége felé. Othello számára saját tisztaságának, és annak, ahogyan ez Desdemona tisztaságában igazolást nyerhet, az abszolúte tétje abban mutatkozik meg, hogy mit veszít el, amikor elveszti a Desdemona nyújtotta igazolást:

> [A nevem] tiszta volt, akár
> Diana arca – szennyes és sötét most,
> Mint az enyém.
> (III; iii; 392–394.)

Diana neve arra az arcra vonatkozik itt, amit Desdemona Othello lelkében látott. Othello vesztesége az, hogy ez a név többé már nem helyettesíthető az ő nevével, nem alkalmazható bűvös énjére; saját arcát már nem Desdemona, hanem Jago lelkében, vagy mondjuk úgy: a világ pletykára való hajlamában pillantja meg. Mikor azt mondjuk, hogy Othello elveszíti Desdemona azon hatalmát, ami önmagáról alkotott képét igazolja, azt is mondjuk, hogy Othello elveszti képzeletének eddigi erejét. S ez azt is jelenti, hogy elveszti hatalmát saját természete felett; már nem birtokolja a hangot, mellyel saját történetét meséli, egyre kevesebb a beleszólása ebbe a történetbe. A kérdés tehát az, hogyan jut el Othello odáig, hogy Desdemona képzeletét Jagóéval helyettesítse. Bármilyen szörnyű is ez a helyettesítés, lennie kell valaminek, ami ennél is borzasztóbb. Nem annyira arra kell tehát rákérdeznünk, hogy Jago hogyan szerzett hatalmat Othello felett, mint inkább arra, hogy ezt a hatalmat Desdemona hogyan vesztette el.

Tudjuk – nemdebár? –, hogy Desdemona mire megjelenik előttünk, már elvesztette szüzességét, Diana védelmét. Othello pedig bizonyára tudja ezt! Ám mégsem Desdemona állapotának ezen változása az, amivel Othello megvádolja, bár elég jelentős tény ahhoz, hogy cselekmények ezreit szülje. (És vajon mennyivel lenne ez a vád igaztalanabb, mint a hűtlenségé, amit Othello ténylegesen ellene szegez?) Hangsúlyozom: itt azzal a feltevéssel élek, hogy egy romantikus univerzum közegében Othello elméjében a szüzesség mint téma és mint állapot egyforma súllyal van jelen. Northrop Frye nemrégiben így írt erről: „A szűzcsábítás hagyományának mélyén az az elképzelés rejlik, hogy az emberi integritás, ami egy olyan világ börtönébe zárult, amelyben léteznie kell, de amelynek mégsem része, gyakorta a gyengeség révén különféle cselekre és fortélyokra kényszerül, ám mindig képes elkerülni az önazonosság megsemmisülésének még a halálnál is szörnyebb alternatíváját. ... A szűz, akárhogyan is jelenítik meg, azt az emberi meggyőződést szimbolizálja, hogy van valami az ember végtelenül törékeny létének mélyén, ami nemcsak hogy halhatatlan, de annak a sebezhetetlenségnek a titkára is rávezet, amit a tragikus hős nem tudhat magáénak" (*The Secular Scripture. [A világi szentírás.]* Harvard University Press 1976. 86.).

Foglaljuk most össze, a fenti vázlat mire vezetett rá. Ennek a darabnak a kapcsán nemcsak a házasságról kell gondolkodnunk, de a romantikus hős és a keresztény ember házasságáról is, azéról, akinek képzelete egyaránt felöleli a házasságban eggyé válás gondolatát éppúgy, mint annak a belátását, hogy jobb házasodni, mint égni. Bár a darabot szokás a magánszférába utalni, mégsem egyszerűen a házasságról szól; inkább a házasság egy képzetét – ha tetszik a képzelet szárnyán – dolgozza ki. Az első kérdés, amit Othello feltesz magának, a gyanakvás első rohamában az, hogy „minek is házasodtam?" (III; iii; 246.). A kérdés mindig is ott motoszkált agyában. Az első, amit Jago kérdez tőle: „Mondd, uram, megesküdtetek?" (I; ii; 11.) és Othello első hosszabb beszédének vége aligha nevezhető válasznak: „Ha az édes Desdemonát nem szeretném, / A tenger minden kincséért se hagynám / Házasság igájába fogni szép / Szabadsá-

gomat." (I; ii; 25–28.). A szerelem legfeljebb szükséges, nem pedig elégséges feltétele a házasságnak. Egyesek számára pedig a szerelem bizonyos felfogása legalább annyira teheti érvényessé a házasság képzetét, mint amennyire megalkuvásokra is kényszeríthet. Ahogyan Szent Pál is utal rá, házasodni talán jó, de nem maga a tökély.

Továbbá, ennek a darabnak a kapcsán nemcsak általában a házasságról, hanem magáról a nászéjszakáról is gondolkodnunk kell. Ezzel kezdődik a darab. A központi tény az általunk ismerhető néhány közül az, hogy a nyitó jelenet alatt Othello és Desdemona nászágyukban fekszenek. Az egyidejűség hangsúlyos: „Most, éppen most, egy vén fekete bak / Erőszakolja fehér gödölyéd!" (I; i; 88–89.). A jelenetet árulás, riadalom és kiabálás szövi át, fegyveresek rohannak át egy alvó városon. A válságos pillanat és a hálószoba összekapcsolódását ismételten megerősíti, ahogyan Othello kilép a hálószobából, hogy puszta jelenlétével véget vessen egy vitának; Othello megjelenésének ezen motívuma megismétlődik az első ciprusi éjszakán. Mintha csak az álmok és a szex helyszínéről való előlépése adná meg neki a hatalmat ahhoz, hogy egy szóval és egy gesztussal gátat vessen egy fegyveres összecsapásnak. – Vagy ez már több annál, amit tudunk? Talán a két elem összekapcsolódása csak annyit jelent, hogy „szerelemre maradt" egy vagy két órájukat (vö. I; iii; 298–299.) megzavarták. Lehet okunk azt hinni, hogy házasságuk nem teljesedett be, vagy legalábbis azt, hogy Othello nem tudja, hogy beteljesedett-e. Mit akar Jago azzal, hogy: „Mondd, uram, megesküdtetek?" [„Are *you* fast married?" (I; ii; 11.), kiemelés tőlem – *A ford.*]. Azt kérdezi, hogy egy társadalmi vagy jogi ceremónia végbement-e vagy éppen a privát aktus után kutakodik?; vagy arra kíváncsi, hogy a társadalmi és a privát tett szentesítették-e már egymást? Othello válaszként nemességét és szerelmét emlegeti. Ez, más lehetőségtől ezúttal eltekintve, azt sugallhatja, hogy Jago „you"-ja nem többes-, hanem egyes számú, hogy Jago nem azt kérdezi, összeházasodtak-e, hanem hogy Othello nős-e már. És mit akar Othello mondani Cipruson ezekkel a valószínűleg nyilvánosságnak címzett szavakkal?:

> Jöjj hát, kedvesem,
> Elmúlt a vásár, lássuk hát a hasznát;
> Most osztakozunk rajta, te meg én.
> (II; iii; 8–10.)

Mi a vásár és mi a haszon? Othello épp most jelentette be a nagy ünnepséget, amire a török flotta szétzúzása és a saját mennyegzője ad alkalmat (II; ii). Ha a haszon a Desdemonával való intimitásának folytatódásaként értendő, akkor a vásár az volt, hogy teljesítette, amit társadalmi rangja megkövetelt tőle, és bevonult Ciprusba. Ám a siker nem neki köszönhető, hanem egy viharnak. Vajon a vásár kettejük (nyilvános) házassága? Ez esetben a haszon hitvesi szerelmük. Mely esetben viszont Othello azt mondja, hogy ez még csak most következik. Elképzelhetőnek tűnik számomra az is, hogy a vásár vagy a díj Desdemona szü-

zessége volt, a haszon pedig kettejük öröme. Akkor viszont a hangsúly az első, kényszerűen rövid éjszakán van, amit ettől a második éjszakától egy vihar választott el (a vihar pedig ilyenkor mindig szimbolikus, ez esetben talán egy emlék, talán egy előérzet szimbóluma). Vagy lehet, hogy mindezt csak ki akarja *jelenteni*, a nyilvánosság füle hallatára, függetlenül attól az igazságtól, ami közte és Desdemona között tényleg megesett? (Ebben az esetben azt is el kell képzelnünk, hogyan válaszolna erre Desdemona.)

Nem hiszem, hogy el kellene döntenünk, vagy hogy akár képesek lehetünk eldönteni, hogy Othello melyikre gondol a fenti lehetőségek közül. Épp ellenkezőleg: úgy gondolom, Othello sem tudja eldönteni. A darab szerkezetét illető hipotézisem vezérfonala az, hogy aminek a *látványát* a darab *megtagadja* tőlünk az első jelenetben – azt a dolgot, azt a jelenetet, amihez Jago újra és újra visszavezeti Othellót, s amit Othello felhevült képzelete számára újra meg újra átfest – az nem más, mint amit az utolsó jelenetben, a gyilkosság jelenetében megmutat. Ez lesz a látható bizonyítékunk [our ocular proof] arra, hogy miképp értelmezi Othello hitvesi szerelmének két éjszakáját. (Thomas Rymertől G. B. Shawig sokan érezték úgy, hogy a darab inkább egy véres bohózat, semmint egy tragédia ritmusát követi. Azt is mondhatnánk, hogy mivel a darab egy a tekintet elől elrejtett szex-jelenettel kezdődik, nyitása megegyezik a hagyományos komédiák zárásával, mintegy kifordítva így a komédiát.) E hipotézist itt most csak annyiban aknázom ki, amennyire az az utolsó jelenet kommentálásához szükséges.

Bárhogyan is értelmezzük az V. felvonás 2. színének belépőjét („Az ok, az ok, igen, lelkem, az ok ... Oltsd ki e fényt és aztán ezt a fényt –"), képtelen vagyok elválasztani rejtelmét, titokzatosságát és dagályosságát valami súlyos tagadástól, aminek mindez a szolgálatában áll. Othello nyilván arra gondol, hogy személytelenül cselekszik, ám szavai egy transzban, egy álomban lebegő ember szavai, aki küzd a felébredés ellen, aki mindent elfogadna, csak a világosságot nem. „Tagadás" alatt nem elsősorban olyasmit értek, aminek magyarázatához pszichoanalitikus vagy bármilyen egyéb elméletekre lenne szükség. Csak annyit akarok vele jelezni, hogy nem kell visszatérnünk ahhoz a téves feltételezéshez, hogy többet tudunk erről a nőről, mint amennyit ez a férfi tud róla – ez a feltevés Othellóból valamiféle csodásan egzotikus, babonás fajankót farag, olyasvalakit, akinek Jago is tartja. Bármennyire is megérdemli Othello mindezeket a címeket, bármennyire hisz is Jago híradásainak, mégsem tud egyszerűen csak hinni neki; valahol *tudja* is, hogy Jago hírei hamisak. Abban fejeződik ez ki, amilyen gyorsasággal szembekerül az igazsággal, minden további valódi bizonyíték nélkül; ahogyan az egyetlen adat (a zsebkendőről szóló ellentörténet) igazságként rászakad vagy inkább kiszakad belőle. Fogalmazzunk úgy, hogy túl későn ismeri fel az igazságot? Inkább azt kell mondanunk: akkor ismeri fel, amikor egyedül lehetséges, vagyis amikor már készen áll rá; ebben az esetben akkor, amikor az, aki az igazság terhét hordozta, már halott. Nem azt állítom, hogy Othello nem akar Jagónak hinni, vagy hogy elhessegetni igyekeznek azt, amit Jago mondott neki.

(Ez például olyasvalakire lehetne igaz, aki, mondjuk, jó véleménnyel van Desdemónáról, de nem arra, aki tétként az életét teszi fel rá.) Épp ellenkezőleg, azt állítom, hogy úgy kell értenünk Othellót, mint aki hinni akar Jagónak, mint aki azon van, hogy éppen annak ellenére is, amit tud, higgyen neki. Az az igyekezet, amivel Othello ragaszkodik Jago őszinteségéhez az, ahogyan Jago mérgével mohón oltja szomját a tudásra, mind nem arról tanúskodnak, hogy a méreg jelenlétében Othello ostobává válna, hanem épp arról, hogy mennyire emésztően szüksége van erre a méregre. Nem pontosan azt akarom ezzel mondani, hogy nem lett volna képes ilyen gyorsan elfogadni ezt az ennyire elevenébe vágó rágalmat Desdemónáról, ha már eleve nem hitt volna benne, hanem azt, hogy inkább hinné el ezt vagy bármit, mint azt, ami még sokkal borzalmasabb a számára. Azaz a gondolat, hogy Desdemona utolsó szajha, sokkal elfogadhatóbb neki, mint az, hogy Desdemona erényes. De mi lehetne szörnyűbb, mint Desdemona hűtlensége? Nyilvánvalóan a hűsége. De hogyan?

Ha Othello belépőjét a tagadás rítusának részeként kezeljük, méghozzá egy olyan kontextusban, amelyben az egész gyilkossági jelenetet a mű láthatatlan nyitányának álomszerű megjelenítéseként fogjuk fel, felsejlik egy válasz eredeti kérdésünkre, ami Desdemona kővé változtatására vonatkozott Othello monológjában. Az Othello által használt költői kép tagadja, hogy megsebezte vagy vérét ontotta volna Desdemónának. Egyszerre tagadása tehát annak, hogy elvette volna felesége szüzességét, és annak, hogy Desdemona általa vesztette volna életét. (Ugyanakkor azonban bizonyíték arra is, hogy ez az ember, aki minden szenvedés árán is hajlandó volt Isten problémáját a Másik problémájával helyettesíteni, mindkét tárgyat kővé változtatta; ekkor viszont önértelmezése akár bálványimádóként is megjelenítheti előttünk, olyasvalakiként, aki vallásilag és társadalmilag egyaránt számkivetett.) Az egész gyilkossági jelenet a közösülés vagy az orgazmus halálként való felfogására épül. Veszélyesen explicitté teszi ezt a szójáték az alábbi párbeszédben:

> OTHELLO: Halálos ágyadon vagy...
> DESDEMONA: De talán nem a halál kedvéért.[5]
> (V; ii; 51–52.)

A lehetséges szójáték csak még hangsúlyosabbá teszi Desdemona szívbe markoló vágyát arra, hogy a nászi ágyon haljon meg, de egy hosszú élet után.

Bár Desdemona semmivel nem érti jobban Othello vádjait, mint amennyire az önmaga sötétségébe zárt Mór, mégis engedelmesen osztja Othello megérzését, hogy ez az utolsó éjszakájuk, és hogy ez talán valami álomszerű felelevenítése lesz az előző kettőnek. Kiolvashatjuk ezt Desdemona halálra vonatkozó előérze-

[5] Az eredetiben: OTHELLO: „Thou art on thy death bed." DESDEMONA: „Ay, but not yet to die." – Itt, hogy érzékeltessem, Cavell milyen szójátékot vél itt felfedezni, el kell térnem *Kardos László* fordításától, ami így hangzik: „De talán csak nem most halok meg!"

teiből (a szomorú fűzről szóló énekből és a kérésből, hogy halotti leple a nászágy lepedője legyen), és az Emíliának adott titokzatos parancsból: „Megkérlek, ma éjjel, / Figyelj, a nászi huzatokkal ágyazz;" (IV; ii; 106–107.) mintha csak ismerné Othello róla szóló titkos álmát és hű marad hozzá, ő maga készítvén elő halálának jelenetét úgy, ahogyan azt Othello, Jago színpadi utasításait felhasználva, elképzeli („Ne méreggel csináld – fojtsd meg az ágyában. Abban az ágyban, amelyet bemocskolt" „Jó, jó: ez az igazságtevés tetszik nekem; nagyon jó" [IV; i; 203–205.]); mintha csak tudná, hogy Othello róla szőtt álmaival csak ezekkel az ágyukra terített leplekkel szállhat szembe. Az álom a bemocskolásról szól. A tény, amin az álom alapul a defloráció aktusa. Othello viszonylag egyértelműen beszél erről, annyira egyértelműen, amennyire egy transzban lévő ember erre képes lehet:

> Rózsád ha letörtem,
> Hiába, nem nő, nem virul ki újra,
> Elfonnyad – hadd szagoljam még a fáján!
> Ó, boldog balzsam, szinte ráveszed
> Az Igazságot: kettétörni kardját.
> Még! Még! Ilyen légy holtan, s én megöllek
> S holtodban is szeretlek.
>
> (V; ii; 13–19.)

(A nekrofilia megfelelő sors egy olyan elme számára, amelynek elvont gondolatai fuldokolnak attól, hogy közben ez az elme kivételes képességet mutat a metaforikus beszédre is; ez utóbbi úgy vonja be a halált a szerelembe, hogy az szó szerint gyilkolást jelentsen. „Fonák halál, mely megöl egy szerelmest" [V; ii; 41.], illetve élő kővé változtatja tárgyát. Az is helyénvaló, hogy Desdemona megérezze a halált vagy a halál metaforáját, mint a közelgő halál okát. Az események legvégén pedig, mikor magával néz szembe, Othello képtelen kilábalni ebből. „Egy csókot adtam és megöltelek" [„I kissed thee ere I killed thee.", V. ii. 356.]. És még ez után is szeretlek. És nemcsak most, mikor a halálod vagyok, hanem az előző éjszakáinkon is.)

A nászi leplek mutogatása ebben a romantikus, babonás, hagyományokkal terhes környezetben nem jelenthet mást, mint annak a gyakorlatát, hogy a tisztaság folt ejtésével bizonyítassék. – Futtában említem, hogy ez garantálja a megfelelő súlyt ahhoz, hogy Othello akkora jelentőséget tulajdonítson a bűvös (vagy bohózatba illő) zsebkendőnek, ami ugyanis pöttyös, éspedig eprekkel pöttyözött.

Nos, esett folt a lepleken vagy nem? Szűz volt Desdemona vagy sem? A válasz épp annyira kétértelmű, mint a korábbi kérdés, hogy vajon megesküdtek-e már. Vajon nászéjszakájuk végső és végzetes megismétlése egyértelmű tagadása-e annak, ami valójában történt? Ekkor bátran kiolvashatnánk belőle, éppen a tagadás révén, a valós eseményeket. Vagy egyszerű ismétlésről van

szó, tagadás nélkül, s Othello úgy tudta, a virág még nem szakadt le a rózsafáról? Ebben az esetben, ki vonakodott leszakítva látni: ő vagy Desdemona? Ilyen kérdésekben a bohózatot és a tragédiát csupán egy hártyavékonyságú fal választja el egymástól.

Természetesen nincsenek válaszaink ezekre a kérdésekre. Ám nem ez számít, hanem az, hogy Othellónak sincsenek válaszai; pontosabban, képtelen válaszolni, mert – amennyiben nem tévedek abban, hogy mindezek az ő kérdései is – adhatna bármilyen választ, azok mind elviselhetetlenek lennének számára. Gondolatainak kínzó logikáját így ábrázolhatnánk: vagy megsebeztem és vérét ontottam vagy nem. Ha nem, akkor nem volt szűz, és akkor rajtam esett folt. Ha igen, akkor már nem szűz többé, és akkor rajtam esett folt. Akárhogy is történt, én mindenképpen bemocskolódtam. (Azt nem állítom, hogy e dilemma két oldala Othello számára egyenlő súlyú.)

Egy ilyen logikai okfejtésen azonban egy tökfilkót leszámítva bárki felülkerekedett volna, és még csak meg sem kell hozzá nősülnie. (Lehet, hogy ő is épp ezt mondja, mikor már túl későn, megkérdezi magától, miért is nősült meg.) Akkor mi változtatja Othello számára húsba metszővé ezt a logikát? Jago, nevezzük bárminek is. Mi tehát Jago?

Tudjuk: Jago minden, ami Othello nem. Például kritikus és szellemes, amíg Othello tekintélyt parancsoló és fennkölt, visszafogott, míg a másik pazarló; rejtőzködő, míg az nyitott; cinikus, míg az romantikus; konvencionális, míg az eredeti; testet képzel ott, ahol a másik lelket; az emberi álca feltalálója és feltálalója [imaginer and manager of the human guise]; a világ alsó vége. És így tovább. A keresztény ember szemében ördög. Az Othello és Jago kapcsolatát illető tények közül itt egyedül azt említem meg, hogy Othello a darab végén kétszer is megölhetné Jagót, de nem teszi, mert tudja, hogy ez lehetetlen. Ez a majdnem teljhatalmú törzsfőnök megtorpan egy ilyen senki előtt. Ez impotenciájának pillanata, és annak jelentése is. Jago minden, amit Othellónak tagadnia kell, és ami megtagadva nem pusztul el, hanem tovább hat, mint a méreg, mint a fúriák.

Othello impotenciájának pillanatáról és jelentéséről szólva nem arra gondolok, hogy Othello a szó köznapi értelmében impotensnek bizonyult volna Desdemonával szemben. Inkább úgy gondolok rá, mint akit meglepett Desdemona, mint akit meglepett az, amit felszínre hozott a lányból, mint akit sokkal inkább sikere, mint sikertelensége képesztett el. Desdemónának ez a dimenziója abban a nehézkes és alantas incselkedésben válik láthatóvá, ami a fiatalasszony és Jago közt zajlik, mikor Othellót várják Cipruson. Othello bárkiről vagy akár mindenkiről hamarabb hiszi el, hogy ezt Desdemónából kihozta vagy kihámozta [elicit or solicit], mint önmagáról. – Más szóval, az lepi meg, hogy rájön: Desdemona húsból és vérből van. Ez volt az egyetlen dolog, amit képtelen volt elképzelni. Mert ha Desdemona hús és vér, akkor mivel ők ketten egyek, ő is az. Bár képzeletének ereje képes úgy irányítani e szende lény képzeletét – aki minden, ami ő nem –, hogy az lássa elméjében az arcát, Desdemona azt is látja, hogy Othello nem azo-

nos elméjével, több, mint a képzelete, sötétlik a vágytól, a vágytól, aminek Desdemona pedig átadja magát. Jago tudja ezt, és Othello nem bírja elviselni, amit Jago tud, ezért nem tud szembeszállni azzal, ahogyan Jago tudja mindezt, vagy azzal, ahogy Jago bármit tud. Képtelen megbocsátani Desdemónának, hogy létezik, hogy nem azonos vele, hogy kívül van, túl parancson és utasíthatóságon, hogy parancsolójának parancsolója.

Ingatag tudatállapot az, ami összeolvasztja a szerelembe való belehalás figuratív és szó szerinti értelmét; Othello bizonytalanul Desdemónára vetíti önmagát, miközben hibáztatja:

> Te álnok! Kővé dermesztetted szívem
> És ráviszel, hogy amit áldozatnak
> Gondoltam el, csak gyilkosság legyen.
> (V; ii; 64–66.)

Mivel Othello az, aki hazudik Desdemónáról, ő lesz az is, aki kőszívet ad a nő kővé változtatott testének, mintha csak követ emlegető szavaiban, amelyek a figuratívat keverik a szó szerintivel, a költészet varázsa és a mágia keveredne. Azzá változtatja a lányt, amit ő érez („a szívem megkövesedett" [IV; i; 178.]), de eltakarja gondolata csúfságát a költői kép szépségével – lealacsonyítva így önmagát és szavainak művészetét is. De mi vezet az áldozat gondolatához? Hogyan tudja Desdemona halálának gondolatát áldozattá változtatni? Mi az, aminek kedvéért fel kell áldoznia a lányt? Az önmagáról és Desdemónáról alkotott kép kedvéért, amit így őrizhet meg érintetlennek, olyannak, amin nem eshet folt, mintha csak *ez* védené meg a rágalom alkotta képtől, így például feketeségének hagyományos értelmétől. Így hát Othello egyszerre a megszokottat kezdi képviselni, a szerelmét a megszokásnak ajánlva fel. De mindez roppant ingatag lábakon állt; kimondani nem lehetett. Még mindig jobb azonban erre gondolni, mint az igazságra, ami az volt, hogy a románcnak már vége, a szerelmet már mindketten feláldozták: Desdemona könnyedén túltette magát szüzességén, érintetlenségén, tökélyén, Othello kedvéért, egyesülésükért, kettejük összeforrasztásáért. Ez az az áldozat, amit Othello nem fogadhat el, mert ezzel elveszti saját tökélyét is. Át kell tehát helyeznie. A seb a végesség, az elkülönülés jele; viselni kell, bármilyen is legyen az ember anatómiája vagy színe. A tökéletlenség elutasításának bűne vagy jele teremti meg vagy igazolja azokat az ördögi látomásokat és kínokat, amik e mű terét betöltik.

Ha olyasvalaki, mint Othello impotenssé és öldöklővé válik a feltámadt női szexualitástól vagy attól, hogy felébreszti azt – más szóval, ha ez a férfi elszörnyed az emberi szexualitástól, önmagában és másokban – akkor nincs ember, akit ne fenyegetne ez a lehetőség. Amit ki szerettem volna emelni, az ennek a lehetőségnek a természete, vagy a lehetőség, amit ez a természet rejt; az, hogy az emberi szexualitás olyan terület, amelyen a végesség lehetősége, elfogadása és ismétlődő legyőzése történéssé válik. Az emberi különállás akár előbb, akár ké-

sőbb, egyaránt fordulhat a ragyogás és a szörnyűség, a hús és vér felé, elegyítve rútat és szépet.

De Othello biztosan tudja, hogy Desdemona létezik! Mi köze van akkor, kérdezhetnénk, Othello többé vagy kevésbé érdekes tudatállapotának a szkepticizmushoz? – Milyen szellemben tesszük fel ezt az utolsó kérdést? Számomra is megmarad a kérdőjel. Gyanúperrel szeretnék élni azt illetően, hogy mit tekintünk a szkepticizmus kifejeződésének, ezen a ponton pedig különösen azt kezelem gyanakvással, vajon tudjuk-e, mit jelent tudni azt, hogy a másik létezik. Othello számára semmi sem lehet biztosabb annál, mint hogy Desdemona létezik; hogy hús és vér; hogy elkülönül őtőle; hogy Desdemona Más. Pontosan ez az a lehetőség, ami kínozza. Szenvedésének tartalma, hogy valami azt súgja neki, a Másik létezik, ezen keresztül pedig azt is tudja, hogy ő maga létezik, vagyis hogy léte függő, részleges. Feltevésem szerint továbbá, Desdemona hűségét illető szkepszisének megnyilvánulásai egy mélyebb meggyőződés elfedését szolgálják; egy szörnyű kétely takar el egy még borzalmasabb bizonyosságot, egy bizonytalan bizonyosságot. De vizsgálódásaim során mindvégig épp ez bizonyult a szkepticizmus okának: a kísérlet arra, hogy az emberi állapotot, az emberiség állapotát egy intellektuális problémává, egy rejtvénnyé változtassuk. (Vagyis, hogy egy „metafizikai végességet intellektuális hiányként" értelmezzünk.)[6]

A tragédia az a hely, ahol nem úszhatjuk meg ennek az álcának a következményeit, és ahol meg kell fizetnünk az árát: a képtelenség, hogy a másik létének legmegtámadhatatlanabb bizonyítékát felismerjük, egyenlővé válik a másik tagadásával, és mondjuk, megkövezés vagy akasztás általi halálának előrevetítésével. Ez a képtelenség egyet jelent a felismerésre – mint olyanra – való képességünk halálával, azzal, hogy szívünk kővé változott vagy megszakadt: más szóval, a lelki kínlódás elkerülhetetlen reflexivitásával. – Ugyanakkor azonban Othellónak aligha van kétsége afelől, hogy képes tudni Desdemónáról azt, hogy – például – szenved (valószínűleg mert összetört a szíve), és így aligha kételkedhet abban, hogy Desdemona létezik. Vagyis problémája megint nem egyezik a szkeptikus problémával. De újra megkérdezem: tudjuk-e, mit jelent ilyen kétségek közt hányódni? És jobban tudjuk-e ezt, mint azt, hogyan kell Othello kételyére gondolnunk? Mi több, tisztán látjuk-e egyáltalán annak az állításnak a jelentését, hogy Othello biztos abban, Desdemona tudatában folyamatok játszódnak vagy játszódhatnak le, például hogy tudatát átjárhatja valami könnyen leírható fájdalom? Ha Othello azt képzeli, hogy Desdemona kőből van, képzel*heti*-e egyáltalán, hogy szenved? („El tudnánk képzelni, hogy egy kőnek tudata van? És ha valaki képes erre – ez miért ne bizonyítaná pusztán azt, hogy az ilyen képzelgés egyáltalán nem érdekes a számunkra?"

[6] Knowing and Acknowledging (Megismerés és elismerés). = Must We Mean What We Say? Cambridge University Press 1976. 263. (repr.)

Filozófiai vizsgálódások, (390)[7]

Vajon a szkepticizmus fedezéke – a metafizikai végesség intellektuális hiánnyá való alakítása – az emberi mivolt tagadása-e, vagy éppen kifejezése? Mert persze vannak olyanok is, akik számára az emberi mivoltunk tagadása maga az emberi.[8]Nevezhetjük ezt a kérdés keresztény felfogásának. Ez magyarázza azt is, hogy Nietzsche azonosítani próbálta az emberin való túllépés feladatát azzal a feladattal, hogy túllépjünk az emberi tagadásán; ami azt sugallja, hogy az emberin való túllépés nem a halálon, hanem az örömön, például extázison keresztül történik meg. Ha az előbbire úgy gondolunk, mint a test megtagadására, akkor az utóbbit nevezhetjük a test határozott igenelésének (affirmálásának). Ekkor azok, akik megpróbálják feladni a test és a lélek dualisztikus felfogását, és odáig jutnak, hogy a test és a lélek azonosságát állítsák, ismét átugorják vagy átalakítják a problémát. Mert tegyük fel, hogy a testemmel való azonosságom csak a testem általam történő affirmálásán keresztül létezik. (Mint ahogyan, mondjuk, a barátság csak a barátsághoz való hűségben létezik.) Akkor a kérdés az: mivé *válik* a test az affirmációban? Mivé válok *én*? Talán akkor valamiféle gépként ismerném magam; talán egy univerzumként.

Két olyan gondolat vagy perspektíva felvázolásával zárom ezt a fejtegetést, amelyből felmérhető, hogy az itt megkezdett *Othello*-olvasat mekkora meggyőző erővel bírhat, s ahonnan ez az olvasat talán folytatható.

Először is, amit e darab filozófiájának vagy tanulságának nevezhetünk, az szinte teljes egészében megtalálható Montaigne *Vergilius verseiről* című esszéjének olyan kijelentéseiben, mint ez: „Micsoda szörnyűséges állat, hogy önmaga rettenete, hogy teher neki saját öröme, hogy szerencsétlenségnek tartja önmagát!"[9] Az esszé a szex és a házasság, a szex és az életkor összeegyeztethetőségével foglalkozik; taglalja a féltékenységet, az erényességet, a képzeletet, a szüzességet illető kételyt és a mindezek közti kapcsolatot; a nyelv erejét és őszinteségét; valamint említ egy törököt és a nekrofilia néhány esetét. Kevés híján az *Othello* összes témáját megtaláljuk Montaigne-nél, ha ehhez az esszéhez hozzávesszük a korai *A képzelet hatalmáról* című írását is, amelyben találunk egy mórt, illetve egy egyiptomi királyt, aki mikor fény derül impotenciájára, azzal fenyegeti menyaszszonyát, hogy megöli, mert arra gyanakszik, hogy valamiféle varázslás áldozata lett. Ebből az lehet a tanulság, amit Othello így mond: „szertelen szeret, / S nem okosan" [V; ii; 342.], de ezek a kérdések gondolkodáshoz és önmérséklethez, nem pedig kínzáshoz és gyilkossághoz kellene, hogy vezessenek; legalább annyira

[7] Filozófiai vizsgálódások, 176. Ford. *Neumer Katalin.*

[8] Ld. Aesthetic Problems of Modern Philosophy. (A modern filozófia esztétikai problémái.) = i. m., 96.

[9] *Bajcsa András* fordításában: „Micsoda szörnyszülött állat, aki önmagát utálja, akit saját élvezetei undorítanak és tesznek szerencsétlenné!" (Vergiliusi verssorokról. = Reneszánsz etikai antológia, 416. Szerk. *Vajda Mihály.*

adhatnak okot búslakodásra és nevetésre, mint amennyire szánalomra és rettegésre; csak akkor tragikusak, ha azzá tesszük őket, ha tragikusnak látjuk; annyiban vagyunk tragikusak, amennyiben tragikusan viselkedünk; hiányosságainkat pedig nem sötét és érthetetlen ékesszólással, hanem egyfajta „boldog és barátságos bölcsességgel" (ahogyan Montaigne utolsó esszéjében, a *Tapasztalásról*ban mondja) kell kezelnünk. Lehet azt tanácsolni, hogy az ember fogadja el saját emberi mivoltát – és szinte látjuk Jagót, az emberi természet rágalmazóját (ez volna ördögisége) kéz a kézben Othellóval, a rágalom végrehajtójával: az egyik alulról próbálja elkerülni az emberi természetet, a másik felülről. Ám kinek a számára hasznos ez a tanács? És hogyan értsük meg azt, hogy miért épp azok nem fogadhatják el, akiknek leginkább szüksége lenne rá? Az önmérsékletre való buzdítás csak annyiban hasznos, amennyiben egy olyan tudásból származik, ami tisztában van azzal, milyen lehetőségek vannak még azon túl, aminek elérésére a buzdítás vonatkozik. Vajon Montaigne kiérdemelte-e, hogy a fenti tanulságot neki tulajdonítsuk, vajon valóban nyoma sincs benne a vágynak, hogy kivonja magát az emberi alól? Vagy Shakespeare játéka a lepedőkkel és a zsebkendővel úgy értendő, mint Montaigne megdorgálása, mert az őszinteség egy bizonyos fokán már nem volt hajlandó túllépni? Bizarr kérdés, nem tagadom; csak annyit kívánok vele jelezni, hogyan lehet és hogy miért szükséges ellenőrizni, vajon a hangsúly, ami olvasatomban a foltra kerül, mennyiben szükséges ahhoz, hogy a szavak és a tettek szörnyűségének és sötétségének tapasztalata kellő nyomatékot kapjon, vagy mennyiben van csupán ráerőltetve a szövegre.

Második zárógondolatom még ennél is merészebb, és annak kapcsán merül föl, hogy fentebb azt mondtam, „a tökéletlenség elutasítása" teremti meg „az ördögi látomásokat és kínokat, amik e mű terét betöltik." Nem akarom vitatni azokat a bizonyítékokat, amelyeket *Shakespeare and the Allegory of Evil [Shakespeare és a Gonosz allegóriája]* című művében Bernard Spivack vonultat fel amellett, hogy Jago a középkori allegorikus színjátékok Bűnt megtestesítő figurájának leszármazottja volna. Szándékom csak annyi, hogy további magyarázatokkal szolgáljak e figura megjelenésére ebben az adott darabban, és talán hogy jelezzem, mennyire tartom emberinek vagy éppen emberellenesnek ezt a színpadi alakot (vagyis egy olyan értelmezést kínáljak, amit Spivack könyvében láthatólag megvet). A középkori allegorikus színjátékok hagyományával ellentétes irányba elindulva hívom fel a figyelmet arra – és kétlem, hogy én volnék az első, aki ezt szóvá teszi –, ahogyan Othello és Desdemona neveiből a pokol és a démonok merednek ránk.[10] E furcsaság megemlítésével valami olyasmit szeretnék felvetni, amit majdnem tisztán találgatásnak tekintek, s amit így vagy úgy másnak kell majd bizonyítania, jelesül azt, hogy a darab eseményei mögött és azokat formálva boszorkányperek mozzanatait ismerhetjük fel. Az olyan szövegrészek, mint

[10] Othello, ill. Des*demona* – Cavell a nevekben itt dőlt betűvel szedett szótagokra – *hell* = pokol, *demon* = démon – utal. – *A ford.*

„látható bizonyíték" vagy „kötél, / Kés, méreg, tűz, vagy fullasztó folyam" (III; iii; 394–395.) számomra bírósági kínzókamrák helyszínét idézik. Meghökkentő az is, hogy miközben Desdemona egy ponton a „moth of peace"[11] [I; iii; 257.] kísérteties kifejezéssel jellemzi önmagát, egy 1834-ből származó tanulmányban, a *Folk-lore of the NE of Scotland*ban *(Észak-nyugat Skócia népszokásai)* pedig azt olvasom, hogy „Skócia egyes részein a *moth*okat [éjjeli lepkéket] 'boszorkányoknak' nevezik" (idézi KITTREDGE: *Witchcraft in Old and New England. – Boszorkányság Ó- és Új-Angliában.* Ám mindezek előtt az az őrült logika indítja útjára ezt a gondolatot, amit Othello bizonyíték és „megelégedés (kielégülés, *satisfaction*)" iránti tombolása követ (ami olyan, mint amikor egy nő boszorkányságáról úgy akartak megbizonyosodni, hogy megnézték, megfullad-e, s kimondták, hogy ha megfulladt, ártatlan volt, ha nem, akkor pedig meg kell ölni, mert boszorkány): nászéjszakánkon az történt, hogy megöltem Desdemonát; csakhogy Desdemona nem halott; akkor tehát nem ember; tehát akkor meg kell halnia. („De haljon meg, hogy mást is meg ne csaljon", [V; ii; 6.]). Továbbá Othello azt állítja, hogy nem személyes érzelmek vezérlik, hanem a hatalom nevében jár el; itt épp ítéletet mondott. A boszorkányperek bibliai igazolása, úgy emlékszem, hagyományosan az Exodusban található büntetésen alapul: „Nem engedheted, hogy boszorkányok életben maradjanak". Othello mintha ezt a tébolyult logikát motyogná el az ájulás előtti önkívületben: „Előbb akasztják, aztán vallatják ki, még a gondolatba is belereszketek",[12] nem tudván, hogy a hóhér vagy az áldozat szerepét játssza-e.

A boszorkányperek gondolatát mint találgatást vezettem be, amivel persze azt is jelzem, hogy nem tekintem hipotézisnek: nincs *szükség* rá a darab világát illető nézeteim értelmező felsorakoztatásához. Nem kell feltennünk, hogy Shakespeare ilyen háttéranyagot használt volna; elég annyi, hogy a darab a boszorkányság nyilvános vádjával és egy rövidített perrel kezdődik, amit aztán a pokol gondolatának felbukkanása és a lelki kínzás végzetes jelenetei követnek; majd a darab azzal zárul, hogy a halál bizonyítéka lesz a halandóságnak és így az ártatlanságnak (ld. „Ha ördög vagy, én nem tudlak megölni." [V; ii; 283.]). Úgy értem, elég ahhoz, hogy felkavarja a babonaságot – azt a rettegést, ami ráébreszt képtelenségünkre, hogy utat találjunk más elmékhez –, ami az ezt szentesítő intézmények védnöksége alatt a boszorkányperekhez vezetett. Az *Othello*, mint ahogyan azt Shakespeare humanitásától el is várnánk, egyszerre veszi nagyító alá az őrületet és az inkvizítorok megbabonázottságát, valamint a szerelem kínzásait; azokat a kínokat, amiknek mind a kínzó, mind a szenvedő áldozata lesz.

Itt vannak tehát, nászi és síri lepleiken. Egy szobor, egy kő olyasvalami, aminek léte alapvetően adott a látható bizonyosság számára. Egy emberi lényről ez

[11] Szó szerint: 'a béke éjjeli lepkéje', *Kardos* a „békés porszem"-nek fordítja.

[12] Itt kénytelen voltam eltérni *Kardos László* fordításától, mert itt az eredeti szöveget („First, to be hanged, and then to confess; I tremble at it" [IV; i; 38–39.]) így adja vissza: „Mondj igazat, és betörik a fejed... előbb törik, aztán mondj igazat... reszketek belé", ami nem fedi azt az értelmet, amire *Cavell* olvasata épül.

nem mondható el. A két egymás mellett fekvő test ennek a ténynek az emblémáját, a szkepticizmus igazságát formálja meg. Ennek a férfinek nem a bizonyság hiányzott. Tudott mindent, de képtelen volt megadni magát annak, amit tudott. Amire rájött, az túl sok, nem túl kevés volt az elméje számára. Egymástól való különbözőségük – az egyik minden, ami a másik nem – az emberek egymástól való elválasztottságának emblémája, amit el lehet fogadni, adottnak lehet venni, vagy sem. Csakúgy, mint az Istentől való különbözőségünket; Isten minden, ami mi nem vagyunk.

Itt vagyunk hát, azt tudva, hogy „a poklok parazsára" szálltak (vö. V; ii; 127.), Desdemona egy hazugsággal az ajkán, Othellót védelmezve, Othello pedig Desdemona vérével kezein. Talán Blake-nek vannak – ahogy ő nevezi – dalai arra, hogy ismét életre keltse őket, hogy egy igazabb városban adjon teret a pokolnak. De a filozófia számíthat-e arra, hogy a költészet életre kelti őket? Addig biztosan nem, amíg továbbra is, mint ahogy tette a kezdetek óta, követeli a költészet kitiltását a filozófia államából. Talán számíthatna rá, ha maga is irodalommá tudna válni. De irodalommá válhat-e a filozófia úgy, hogy közben továbbra is filozófiaként ismeri önmagát?

(Stanley Cavell: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press 1987. 125–143. [Othello and the Stake of the Other.])

(Fordította: Komáromy Zsolt)

KARL KONRAD POLHEIM

A szöveghiba – fogalom és probléma

Amikor Ludwig Uhland 1815-ben kiadta *Verseit*, lírai Előszót írt elébük, amely így kezdődik: „Lieder sind wir, unser Vater / Schickt uns in die offne Welt". [Vagyis: Dalok vagyunk, a mi apánk szárnyra bocsát minket.] Azonban a könyvben ez állt: „Leider sind wir" [azaz: sajnos vagyunk], majd, minthogy valószínűleg kijavították a hibát, ez lett belőle: „Leder sind wir" [Bőrből vagyunk]. Tagadhatatlan, hogy minden olvasat megenged valamiféle értelmezést, ezért bizonyos definíciók szerint nincsenek szöveghibák. A kiadó tehát mindig saját felfogása szerint dönthetne, mondjuk, annak alapján, hogy az adott műnek valamely korábbi vagy későbbi változatát részesíti-e előnyben, vagy akár abból kiindulva, hogyan értékeli Uhland líráját. Természetesen mindez csak anekdota – még ha lényegében igazságot hordoz is: mert az Uhland életében megjelent számos kiadás egyikében ténylegesen ez olvasható: „Leder sind wir" [Bőrből vagyunk"][1] – ám ez korántsem csak holmi mulatságos agyalmány, hanem nagyon is tanulságos dolog, csakúgy, mint például a Rückert *Du bist die Ruh* című, Schubert által megzenésített versében található szöveghiba, tudniillik a „Du bist die Ruh" [= Te vagy a nyugvás] helyett „Du bist die Kuh" [= Te vagy a tehén], vagy Goethe *König in Thule* című balladájának példája, amelyben a következő áll: „Den Becher hätt er lieber, / Trank draus bei jedem Schmaus, / Die Augen gingen ihm über, / So oft er trank daraus", a variáns pedig így szól: „Die Augen gingen ihm über / So oft trank er daraus".*

Itt ugyanis megmutatkozik, miféle eredményekre vezethet némelyik kiadáselméleti elv maradéktalan követése. Minden elmélet próbaköve a szöveghiba! Egyértelmű, hogy a szöveghiba-meghatározás és kezelése a lehető legszorosabban összefügg a kiadástudomány minden más problémakörével, kiváltképp az autorizációval. Amit azonban amott elméletileg kell mérlegelni – legyen akár fakultatív, akár kötelező erejű –, itt minden egyes esetben konkrétan végre kell hajtani, úgy, hogy éppen megfordítva: a szöveghibával kapcsolatos mindenkori döntés alapján lehet értékelni és megítélni az elméleti kinyilatkoztatásokat. Ezért foglal el a szöveghiba fogalomként és problémaként egyaránt

[1] Gedichte von Ludwig Uhland. Párizs, 1838. – 12. kiad.

* Az aranyserleg-strófa *Sárközi György* fordításában a következő: „Legjobban ezt szerette / minden kincse között, ha inni kezébe vette, / szemébe könny szökött." A tárgyalt két sor nyersfordításban: Szeme könnybe lábadt / ahányszor belőle ivott. A szórendi különbség komikus értelmezési különbséget eredményez. Az utóbbi variáns annyit jelentene: Szeme könnybe lábadt / oly gyakran ivott belőle.

rendkívül fontos helyet a kiadástudományban, talán még döntőbbet, mint hinnénk. Ebben a beszámolóban is, amely témájának megfelelően tudatosan szorítkozik a szöveghibára, mint olyanra, ezért vetődnek föl újra meg újra más kiadási problémák.

Nem kétséges, hogy a szöveghibák meghatározása, felismerése és kiküszöbölése a szövegfelépítést érintő legfontosabb műveletek közé tartozik. Abban viszont már a legkevésbé sincs egyetértés, hogy ez miképpen, milyen módon történjék. Nemcsak újabb nézetek fordulnak szembe régebbiekkel, hanem ma is különböző felfogások állnak szemben egymással. Ezért ajánlatos példaszerűen nyomon követni, mi mindent tartott lényegesnek a szöveghibával kapcsolatban fejlődése során a kiadástudomány, természetesen a tárgyunk szempontjából szükséges megszorítások értelmében – az újabb német irodalom területén.

Noha Karl Lachmann az antik és a középkori irodalom más típusú viszonyaiból indult ki, elsőként mégis őt kell megemlítenünk, mert Lessing-kiadásával kapcsolatban már 1840-ben olyan figyelemre méltó alapelveket állapított meg és olyan problémákat vetett föl, amelyek mind a mai napig hatnak. A kéziratokat Lachmann rendkívül óvatosan kezelte: „Amikor rendelkezésre állt Lessing saját kézírása, akkor általában az íráshibákat sem javítottuk". Ha elhagyjuk az „általában" megszorítást, akkor ez a ma elfogadott állásponttal egyezik meg vagy kellene, hogy megegyezzék. Akkor tehát Lachmann elve teljesen korszerű volna, sőt jócskán felül is múlná a klasszikusok legújabb kiadásaiét.[2] Lachmann a nyomtatott szövegeket is hasonlóan kezelte. Úgy járt el, ahogy némelyik modern kiadás esetében volna kívánatos: Minden egyes szöveg esetében az eredeti kiadáshoz nyúlt vissza a szöveggondozó. [...] Az eredeti kiadást még helyesírását és központozását tekintve is pontosan adta vissza. Aki ennek hasznát nem látja be, azt legalább nem fogja zavarni: aligha volna pedánsabb holmi önkényes szabályozás vagy későbbi szöveggondozók és szedők önkényét követő szörnyűséges restség. A régi kiadások nyomdahibáit hellyel-közzel figyelmen kívül lehet hagyni: a szöveggondozó sokat kijavított, némelyiket, amely többféle javításra adott lehetőséget, szándékosan meghagyta.

Lachmann-nak számos szöveghiba esetében valószínűleg nem lehettek gondjai, hiszen összekeverte a változatokat és erre büszke is volt: A vígjátékok és szomorújátékok szövege „az 1767-es és az 1772-es kiadás alapján közöltetik, de a korábbiak felhasználásával, amelyekből hallgatólagosan teljes mondatok is ki lettek egészítve, úgyhogy a mostani kiadás nem valamelyik másiknak az ismétlése". Azután: „A *Nathan der Weise* szövege ugyancsak új és helyesebb, mint bármelyik előző, a két első kiadásból lett összeállítva, melynek minden különbözőségét figyelembe vettük."[3] A kontaminációnak ez a módszere – mely a germanisztikában már régen

[2] A Deutsche Klassiker Verlag olyannyira belenyúl a kéziratokba, hogy még a helyesírásukat is korszerűsíti. Vö. ehhez pl. EICHENDORFF: Werke. II. 447 skk.

[3] KARL LACHMANN: Zum Lessing (1840). = K. L.: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie. Berlin, 1876. 550–558. – Idézet: 553 sk.

túlhaladott, sőt tilos, ám a copy-text-elmélet révén más módon visszatért – természetesen szorosan összefügg a szöveghibák kezelésével, mint ahogy végeredményben egyes esetekben kontamináció és emendálás is közel áll egymáshoz, még ha mindig meg kell is különböztetnünk és szét is kell választanunk őket egymástól.

1901-ben Hermann Paul főként régebbi irodalmi művek szövegkritikájával foglalkozott, leírása azonban a különböző hibafajtákról (íráshiba, halláshiba, olvasáshiba stb.) éppoly fontos, mint az a tőle származó nyomatékos megállapítás, miszerint az interpretáció kulcsszerepet játszik a hiba felismerésében.[4] Hermann Kantorowicz is felsorolta a lehetséges hibafajtákat 1921-ben, és különbséget tett „tudatos és tudattalan eltérések között", melyek közül ez utóbbiak szerinte „lélektani természeti törvények alapján" következnek be, és nagyobb biztonsággal lehet magyarázatot találni rájuk, legyenek bár „a fokozódó sekélyesség elvének" vagy „alkalmazkodásnak" (lectio difficilior) a következményei, származzanak akár félreolvasásból, elírásból, „tévesztésekből", netán „asszociációkból".[5] Az egyébként, hogy szempontunkból a tudatos eltérések sem lényegtelenek, némelyik XIX. századi szedő önkényességében érhető tetten.

Bernhard Seuffert, aki mégiscsak oly eltökélten vitte előre a kiadástudományt, nyilván kevesebb problémát látott ebben, mert 1905-ben a következő lapidáris kijelentést tette: „A szöveget a teljes hagyományozás alapján kritikailag kell előállítani. A régről örökölt és újabb hibákat helyesbíteni kell".[6] Az első mondat a döntést tartalmazza: „a teljes hagyományozás alapján" – vagyis mindegyik változatot elő kell venni a hibák helyesbítése céljából, de anélkül, hogy kontaminálnánk őket. Ha azután, mint ahogy gyakran előfordul, a második mondatot önmagában ismételjük meg, természetesen egészen más értelmet kap. A kéziratokat Seuffert másképpen gondolta kezelni: „az adatok maradéktalan pontosságára van szükség", természetesen „az íráshibákat ki kell javítani".[7] Ezzel Seuffert még Lachmann-nál is távolabb került a korszerű felfogástól.

Georg Witkowski 1924-ben nem jutott túl Seufferten, sőt még ellentmondásokba is bonyolódott. Egyfelől azt magyarázza, hogy „kényszerítő okok javítást tesznek szükségessé", másfelől pedig kijelenti: „Az alapul szolgáló szöveg szóról szóra változatlan marad, az értelmetlen és a bizonyosan a helyes változattal kiváltható íráshiba kivételével".[8]

Nem véletlen, hogy az ezt követő időkben, a germanisztika szellemtörténeti korszakában háttérbe szorultak az efféle kérdések, és csak a háború után kerül-

[4] HERMANN PAUL: Methodenlehre. = Grundriss der germanischen Philologie. I. köt., Strassburg, 1901. 159–247. – itt 186 skk. – 2. kiad.

[5] HERMANN KANTOROWICZ: Einführung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen. Leipzig, 1921. 29 skk.

[6] BERNHARD SEUFFERT: Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe. III–IV. Berlin, 1905. 51.

[7] Uo. 58., 54.

[8] GEORG WITKOWSKI: Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch. Leipzig, 1924. – Idézetek: 20., 40.

tek újból terítékre. Hans Werner Seiffert 1963-ban nyújtott elismerésre méltó, összefoglaló igényű áttekintést a hibaforrásokról, kihatásaikról és megoszlásukról,[9] arról azonban nem nyilatkozott, hogy ezeket a hibákat miképpen kellene kezelni a szöveggondozónak. Számára nyilvánvalóan magától értetődött a megoldás.

Merészebben látott neki a dolognak Friedrich Beissner 1964-ben. Míg különbséget tett a szerzőtől magától származó és az idegen, hagyományozott variánsok között, hevesen szállt síkra a hagyományozásban található hibák javítása mellett, azonban elvetette kontamináció és az emendálás összekeveredését, amazt teljesen elutasította, emezt pártolta, méghozzá olyannyira, hogy például Wieland *Idris*ének egyik szavát egy másikra akarta cserélni, jó okkal ugyan, mégis nélkülözve ennek a hagyományozásban lelhető alapját.[10]

Gerhard Seidel 1970-ben szintén kontamináció és emendálás különbségét emelte ki. Egy Brecht-kiadás alapján Seufferthez hasonlóan ezt követelte: „A teljes hagyományozás figyelembe vételével a sajtó alá rendezőnek ki kell javítania az egyértelműen hibás helyeket. Ilyenek a nyilvánvaló elírások, azok a felismerhető elhallások, amelyek diktáláskor következhetnek be, valamint olyan mondathibák, amelyek akkor derülnek ki, amikor az alapszöveggé emelt kiadást vagy az eredeti kiadással vagy régebbi kéziratokkal vetünk egybe. Szövegromlás esetén az elvárható óvatossággal a hellyel-közzel szükséges sajtókonjektúrákat is végre kell hajtani." Seidel abban látta a sajtó alá rendező feladatát, hogy „egy hagyományozott, mégis a nyilvánvaló tévedésektől megtisztított szöveget hozzon létre". Hangsúlyozta: „A kontamináció és az emendáció közötti határt nem szabad átlépni", élt azonban azzal a megszorítással, hogy „a kontamináció és az emendáció megkülönböztetését" problematikus esetekben" éppen csak pontról pontra szabad elvégezni. A sajtó alá rendezőnek természetesen mindig e homály tudatában kell eljárnia, és le kell mondania az emendációról, ha nem zárható ki a kontamináció gyanúja."[11]

1971-ben Rolf Tarot is azt követelte, hogy „a szöveget a teljes, szövegkritikailag releváns hagyomány felhasználásával" kell megvizsgálni.[12]

Ugyanebben az évben fordították le németre a szláv filológia nagy alakjának, Konrad Gorskinak már 1958-ban megfogalmazott kívánalmát: „Ha a textológia

[9] HANS WERNER SEIFFERT: Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte. Berlin, 1963. 39., 51 skk. /Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin. Veröffentl. d. Instituts f. deutsche Sprache und Literatur 28./

[10] FRIEDRICH BEISSNER: Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie. = Zs. f. dt. Philologie 83. 1964. 72–95. 85 skk., 89 skk.

[11] GERHARD SEIDEL: Bertold Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozess. Stuttgart, 1977. – Idézetek: 138sk. (Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition. Berlin, 1970. – bőv., új kiad.).

[12] ROLF TAROT: Probleme der Edition von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts. = Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Szerk. *Gunter Martens–Hans Zeller*. München, 1971. 371–384. – Idézet: 377.

elegendő bizonyító erejű anyaggal rendelkezik ahhoz, hogy mind a szövegben fellelhető idegen kéztől származó olyan interpolációkat feltárja, melyek a szerző alkotói szándékával ellentétesek, mind pedig a korrekt szöveget rekonstruálja, akkor nem csupán joga van hozzá, de egyenesen köteles is visszaadni a szövegnek hiteles alakját."

Eszerint tehát a sajtó alá rendezőt az emendációra nézvést „elegendő bizonyító erejű anyag" kell, hogy igazolja (erről majd még szó lesz), és „a szerző akaratának legmesszebb menő figyelembevételével" kell eljárnia.[13]

Ekképpen sommásan olyan doktrína fogalmazódott meg, amely – bármi módon valósult is meg a gyakorlatban – addig általános érvényűnek számított, most azonban elvileg hatályon kívül kellett volna helyezni, mert most némely kiadástudósok az emendáció fogalmának vagy – a másik oldalról tekintve – a szöveghiba definíciójának radikális szűkítését követelték. Ez kétségkívül új divatokkal és módszerekkel függött össze abban a germanisztikában, amely végül is mindig fogékonynak mutatkozott a különböző koráramlatok iránt. Ahogy a germanisztika, jobban mondva: a germanisztika egy része előbb szellemtudományként, később művészettudományként, így most társadalomtudományként értelmezte magát. Ennek megfelelően az író meghatározta műalkotás most át kellett hogy adja a helyét egy általános, kötelezettség nélküli szövegfogalomnak, a szerző akarata meg kellett hogy hátráljon a befogadás hatásai előtt, az emendáció nem esztétikai, hanem mechanikus elven kellett hogy nyugodjék.

Ez az irányzat a legegyértelműbben Siegfried Scheibe működésében rajzolódott (és rajzolódik) ki. 1971-ben a következő meghatározásokkal rukkolt elő: „A hibás helyeknek az az ismérve, hogy önmagukban vagy a szűkebb kontextusban nem engednek meg értelmet [...]. Ezeknek a helyeknek a javításakor vissza lehet nyúlni más forrásokban található megfelelő variánsokra, beavatkozásról azonban nincs szó, mivel más források egy változatot tartalmaznak."

Mivel az „értelem" szó itt közelebbről nincs meghatározva, így bármilyen felületes értelemösszefüggés elég lehet ahhoz, hogy megakadályozza az emendációt. És valójában ez volt az új doktrína. Scheibe a következőképpen fejtette ki: „Mindamellett a hagyományozott szövegtestbe való beavatkozásokat szigorú formai kritériumok kell, hogy megkössék. Beavatkozás csak akkor engedhető meg, ha esetleg szintaktikai ellentmondások jelennek meg, ha egyértelmű helyesírási hibák fordulnak elő vagy ha a szövegnek olyan a központozása, hogy értelmezhetősége megengedhetetlenül csorbult".[14]

[13] KONRAD GÓRSKI: „Der Wille des Autors" und die korrekte Textedition. = Texte und Varianten (= 12. jegyzet), 345–354. – Idézet: 353. – vö. ehhez még 346.

[14] SIEGFRIED SCHEIBE: Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe. = Texte und Varianten (= 12. jegyzet), 1–44. – Idézet: 42 sk. – Úgy látszik, Scheibe itt még különbséget tesz emendáció és kontamináció között, és hagy nekik bizonyos játékteret, ez azonban nem világos, másrészt viszont csak az „egyértelműen hibás helyek" kiküszöböléséről beszél (10. – vö. még 7. és 44.).

Ezt a meghatározást Scheibe egy évtizeddel később, 1982-ben megismételte, és példákkal igyekezett megalapozni. A következőképpen fogalmazott: „A szövegtestbe való beavatkozások csak akkor megengedhetők, ha egyértelmű sajtóhibák (kézirat esetében elírások) fordulnak elő, (amivel Scheibe egyébként Lachmann mögé esik vissza) melyeket ugyancsak egyértelműen ki kell javítani. Ebben az összefüggésben az tekinthető hibának, ami önmagában vagy a szűkebb kontextusban nem enged meg olyan értelmezést, melyet a szerző ténylegesen gondolt."

Ha itt éppen az történik, amit el akarunk kerülni, hogy ugyanis a sajtó alá rendező tudni véli és meghatározza, mi az, amit „a szerző ténylegesen gondolt", akkor a Scheibe által a továbbiakban felsorakoztatott példák éppen azon további követelményének mondanak ellent, hogy az említett hibákat „a szöveg értelemhordozó alkotórészeként" kell megtartani, mivel a szöveg „általuk sem struktúrájában, sem mondanivalójában nem csorbulna". Hiszen ezek a példák – hogyan másképpen is nevezhetnénk – mégiscsak súlyos strukturális és tartalmi károsodásokat tartalmaznak, mint például, amikor becsúszott Goethénél a „rothe" (vörös) a „todte Meer" (Holt-tenger) helyett, amire még visszatérünk. Annak az elméletnek a szempontjából azonban, melyet Scheibe képvisel, elegendő, hogy az adott hely „szintaktikailag és jelentésében, továbbá kontextusához való viszonyát tekintve" világos legyen és „egyértelmű értelmet" eredményezzen. Valóban lehet még itt „értelemről" beszélni? Még Scheibe sem látszott biztosnak benne, hiszen végül a szöveghibáról való döntést, mely elkerülhetetlen, egyszerűen nyitva hagyta, és minden kötelezettséget lerázott: „Annak pontos meghatározása, hogy végső konzekvenciájában mi tekinthető szöveghibának, mégsem lehetséges, ahhoz a fennálló lehetőségek palettája túl széles. Ezért e probléma további megvitatását nem is tartanám célszerűnek."[15]

Ugyanezt az álláspontot képviselte Scheibe munkatársa, Christel Laufer 1988-ban: „A nyomdahibák vagy elírások, melyeket ugyanis ki kellene javítani, „a textológiai értelmezésben nyilvánvaló hibák, melyek által egy szó önmagában vagy szövegkörnyezetében érthetetlen marad, és nem teszi lehetővé, hogy értelmet ismerjünk fel benne."

Azután: Az írás- és a nyomdahiba helyesbítésén kívül az eredeti szövegbe való beavatkozások a sajtó alá rendezendő szöveg konstitúciójára nézvést mai textológiai felfogás szerint általában már csak akkor tekinthetők elfogadhatónak, ha rövidítések, abbreviaturák feloldásáról és szavak, szórészek, esetleg a központozás kiegészítéséről van szó olyan esetekben, amikor az eredeti szöveg sérült.[16]

[15] SIEGFRIED SCHEIBE: Zum editorischen Problem des Textes. = Zs. f. dt. Philologie 101. 1982. Sonderheft: Probleme neugermanischer Edition. 12–29. – Idézet: 25 sk.

[16] CHRISTEL LAUFER: Von den Texten. = SIEGFRIED SCHEIBE–WALTRAUD HAGEN–CHRISTEL LAUFER–UTA MOTSCHMANN: Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin, 1988. 55–84. – Idézet: 78 sk.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Itt tehát máris kertelés nélkül, minden óvatoskodást félretéve megmondják nekünk, mi a „mai textológiai felfogás", és hogy az mit ír elő. Ezek szerint nincs is többé semmiféle körültekintő mérlegelés emendáció és kontamináció között, az emendáció céljából történő minden korábbi szövegállapotra való visszanyúlás megengedhetetlen kontaminációként elítéltetik. És miközben a copy-text-elméletet tudománytalansága okán elvetik,[17] épp az ellenkezőjét, tudniillik a Kopier-Text-elméletet posztulálják. Ezzel kétségkívül olyan végponthoz értek, amelyről már nem lehet vitatkozni. Scheibe 1990-es fejtegetései is megmaradtak ennél az álláspontnál.[18] Nincs más hátra, mint hogy újból elölről kezdjük az egészet, és 1971-be térjünk vissza.

Hans Zeller 1971-ben – Scheibe definíciójához folyamodva – úgy határozta meg a szöveghiba ismérvét, „hogy az kontextusának összefüggésében nem enged meg értelmet", de hozzáfűzte: „Az újabb irodalom vonatkozásában az 'értelem' szövegspecifikus logikaként, szövegen belüli struktúraként értendő. „Ez precízen hangzik, ám éppen ezért érthetetlen, hogy Zeller akkor miért nem ilyen, a műnek eleget tevő értelmet tett meg próbakőnek, hanem az illető helyet érintetlenül akarta hagyni, amennyiben az csak „egy, ebben a szövegben bármilyen értelmet eredményez". Így juthatott arra az ismert döntésére, hogy C. F. Meyer *Der Rappe des Komturs* című versében a „Thor" szót, amely, mint maga Zeller meggyőzően kifejtette, egyszerűen nem származhat a költőtől, a „Chor" szóval cserélte fel, mivel Zeller további érvelése szerint, a szöveg szövegspecifikus struktúrájába kizárólag ez illik bele.[19] Más helyütt részletesen foglalkoztam ezzel az esettel és Zeller hibadefiníciójával.[20] Zeller akkoriban úgy oldotta meg a helyzetet, hogy az ilyesfajta „szövegromlást", mely történeti okokból érinthetetlen, megkülönböztette az olyan „szöveghibától", amely „megengedi a szövegbe való beavatkozást".[21]

Évekkel később, 1975-ben Zeller nyilván újból lemondott erről a szétválasztásról, és döntését utólag megpróbálta esztétikai okokkal megerősíteni. Immár azt a kérdést tette fel, „hogy az egyik változatban megjelenő szöveghiba a szerzőtől származó következő változatban is szöveghiba marad-e", és úgy

[17] Uo. 80 sk. – vö. ehhez még PETER GOLDAMMER élesen bíráló recenzióját. = Weimarer Beiträge 35. 1989. 689–694.

[18] SIEGFRIED SCHEIBE: Zu einigen theoretischen Aspekten der Textkonstitution. = editio 5. 1991. 28–37., 33 skk.

[19] HANS ZELLER: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. = Texte und Varianten (= 12. jegyzet), 45–89. – Idézet: 70. – A „Chor/Thor" példa: 68 skk.

[20] KARL KONRAD POLHEIM: Ist die Textkritik noch kritisch? = Germanistik –Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. 2. rész: Ältere Dt. Literatur Neuere Dt. Literatur. Berlin–New York, 1985. 324–336., főleg 332 skk.

[21] ZELLER (= 19. jegyzet), 72 sk. – A „szövegromlás" és a „szöveghiba" e terminológiai megkülönböztetése csak Zeller akkori megfontolásai alapján volt lehetséges. Maga Zeller később azután nem élt ezzel a megkülönböztetéssel, mely teljesen beleolvad és el is tűnik „a szöveghiba kevésbé szigorú definíciója" által (ZELLER = 27. jegyzet, 12.). – Vö. 77. és 29. jegyzet.

vélekedett, hogy nem ez a helyzet. A szerző a „szöveghibákat" vagy megszüntethetné vagy esztétikai jelként beépíthetné az új rendszerbe (vagy elnézheti őket)", mindazonáltal: „Az eddig funkciótlan írás- vagy nyomdahiba a rendszer részévé válik".[22] Ez alighanem ritka kivételes esetekben lehet így. A „Chor/ Thor" példában, melyet Zeller e helyütt elemez, nem érvényes. Jóllehet, csak hogy egy példát hozzunk, ahogy Zeller érvel, a „Thor" új szavával alliteráció jön létre a „Thurm" szóval, azonban ezáltal nemcsak a „Chor" és „Comturei" alliterációja vész el, hanem Meyer az új változatban egyszerűen felszámolta az alliterációkat, ahogy a „Wunde wusch" megváltoztatása a „Wunde badete" sorra is bizonyítja.[23] Zeller egyébként maga is megszorítással élt, amikor kijelentette, hogy „igen gyakran lehetetlen eldönteni, hogy az új változatba rendszeren kívüli, vagyis hibás elem került-e bele, vagy egyszerű elnézés történt".[24]

Lényegbevágóak voltak viszont Zeller megfontolásai, melyeket a copy-text-elmélet ösztönzésére az olyan szöveghibák kimutatása céljából alkalmazott, amelyek „1. a hagyományozás pszichikai feltételeinek elemzéséből (technikai-elemző vagy hagyományozástechnikai ismérv) és 2. az adott helynek a maga mindenkori egyedi kontextusának nyelvi-tartalmi elemzéséből (szövegelemzési ismérv)" adódhatnak. A 2. kritériummal kapcsolatban Zeller azt ismételte meg, amit Scheibe az „értelemről", ő maga pedig a „szövegspecifikus logikáról" mondott, azt azonban elismerte, hogy „a szöveggondozó szubjektív ítélete itt is végső instanciaként érvényesül".

Nagyon fontosak Zeller további fejtegetései: „Minthogy ez a 2. kritérium nem képes megragadni a jelentésváltoztató értelmes hiba alattomos esetét, csakis az 1. kritériummal együttesen lehet érvényes, ha pedig a két kritérium ellentmondásba kerülne egymással, akkor elegendő csak az 1. kritérium, amennyiben teljesen bizonyos következtetésekre ad módot, azaz valamely hely akkor számít hibásnak (nem autorizáltnak), ha a technikai-elemző bizonyítás teljesen egyértelmű".[25] Ezzel új szempont jelent meg a német vitában, azonban meglehetősen csekély figyelmet keltett.

Miközben Zeller 1984-ben a maga régi szöveghiba-definícióját ismételte meg, és újfent a „struktúra" és az „értelem" oly különféleképp felfogható fogalmához folyamodott,[26] a következőképpen nyilatkozott 1988-ban e szűken értelmezett

[22] HANS ZELLER: Struktur und Genese in der Editorik. Zur germanistischen und anglistischen Editionsforschung. = Zeitschrift f. Lit. wiss. u. Linguistik (Lili) 5. 1975. 19/20. 105–126. – Idézet: 117.

[23] Egy további érvet szolgáltat a következő, erre vonatkozó sor amellett, hogy a „Thor" szó (a „Chor" helyett) nem integrálódik az új változatba: „Ragt weiss (az eddigi „still" vagy „bleich" helyett) im Mondschein empor". Egy „Thor" [= kapu] még csak kiemelkedhet „still" [= csendesen], ám „Weiss" [= „fehéren"] már bajosan. – Vö. ehhez POLHEIM (= 20. jegyzet).

[24] ZELLER (= 22. jegyzet), 121.

[25] ZELLER (= 22. jegyzet), 118 sk.

[26] HANS ZELLER: Für eine historische Edition. Zu Textkonstitution und Kommentar. = Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven (= 20. jegyzet), 305–323. – elsősorban 319.

hibafogalomról és következményeiről: „A magam részéről döntöttem, és szélsőségesen foglaltam állást, s most fel kell tennem a kérdést magamnak, nem mentem-e túl messzire abban, amit az angolszász kiadástudomány 'tyranny of the copy-text' elnevezéssel illet. Mindenesetre olybá tűnik, hogy vannak olyan hagyományozási helyzetek, melyekre talán mégis olyan eljárás volna alkalmazandó, mint a copy-text-elméleté."

Zeller azt kívánta, hogy a szöveghiba problémája újból terítékre kerüljön, és a következő kérdést tette fel: „Vajon lehetséges volna-e a szövegváltozatokra vonatkozó elméletünket a szöveghiba kevésbé szigorú meghatározása által összebékíteni a copy-text-elmélettel, anélkül, hogy ez önkényességhez vezetne?"[27]

Próbáljunk csak felelni erre az oly lényeges kérdésre! A válasz óhatatlanul a német germanisztikai hagyományból kell, hogy merítsen, melynek nemhiába szegődtünk a nyomába. És alighanem akkor járunk el hatékonyan, ha a kontamináció–emendáció fogalompárral kezdjük vizsgálódásunkat. Lachmann a klasszika-filológiától átvett kontaminációs eljárást még meggyőződéssel alkalmazta. Azt is mondhatnánk: a kontamináció gyakran teszi fölöslegessé az emendációt, mivel végül is többnyire bármely változatban amúgy is a hibamentes helyet találná meg. Az emendáció gyakrabban követeli meg annak bizonyítását, hogy nem kontaminál. És erre a bizonyításra törekedett a későbbi germanisztika, amint a példákon láthattuk. Mindazonáltal gátszakadás történt, amikor bizonyos szöveggondozók, mint az öntörvényű és vitatható Jonas Fränkel már csak saját intuíciójukra akartak hagyatkozni,[28] amely persze ugyancsak kontaminációként hatott. Ez azonban már régen a múlté, és immár nem ad okot aggodalomra. Számunkra az a kérdés, hogy az emendációt mechanikus elven túl kiterjesszük, de kikapcsoljuk a kontaminációt és az intuíciót.

Ezt persze mondani könnyebb, mint végrehajtani. Ahhoz, hogy megvalósíthassuk, komoly eszköztárra és lehetőleg pontos és világos fogalmakra van szükségünk. Éppen, mivel a szövegkiadás feladata örvendetes módon egyre szélesebb körben tudatosodik, nem szabad ezt az érdeklődést olyan – záradékokkal bonyolított – terminológiával megnehezíteni vagy megzavarni, amely ráadásul még gyakran egyes (különböző és egyoldalú) elméletekhez is kötődik. Természetesen a kiadástudománynak is szüksége van szaknyelvre, annak azonban meg kell felelnie a tudományteoretikusok egybehangzó kívánalmának: „Valamely tudományos

[27] HANS ZELLER: Fünfzig Jahre Neugermanischer Edition. Zur Geschichte und künftigen Aufgaben der Textologie. = editio 3. 1989. 1–17. – Idézet: 12.

[28] Vö. pl. JONAS FRÄNKEL: Gottfried Keller-Philologie. = J. F.: Dichtung und Wissenschaft. Heidelberg, 1954. 96–194. – Ez az „igazi filológussal" szemben azt az igényt támasztja, hogy az „a szöveg torzulásait kézirat hiányában észrevegye és a nyomtatott szöveg pontatlanságait közvetett módon, csalhatatlan biztonsággal képes legyen kiszűrni" (98.). A „Fränkel-szindróma" nyilvánvalóan hozzájárult a hibafogalom későbbi radikális szűküléséhez.

fogalom legfőbb ismérve az egyértelműség".[29] Ennek jegyében javasolnám, hogy a **szöveghiba** főfogalmának megtartásával tegyünk különbséget a szerzői hiba és az idegen hiba között. Ezek a fogalmak alighanem egyértelműek,[30] arról, hogy a sajtó alá rendezéskor hogyan kezeljük őket, még ma is lehet vitatkozni.

Szerzői hibának az olyan hibákat neveznénk, melyeket maga a szerző követett el, akár a tartalmat, akár a formát érinti, legyen bár tárgyi hiba, jelentésbeli hiba, íráshiba stb. A szöveggondozó számára mindenekelőtt annak kell irányadónak lennie, hogy szerzői hibához ne nyúljon. Ezeket kommentárban kell tárgyalni, mert fontos utalásokkal szolgálhatnak a szerzőre vagy a műre vonatkozóan. Mégis előfordulnak olyan esetek, amelyekben a szöveggondozó kénytelen eltérni ezektől a szabályoktól: nevezetesen akkor, ha egy befejezett mű csupán egy hátrahagyott kéziratban van meg, mely ily módon a sajtó alá rendezendő szöveg eredetije. Minthogy ez az érvényes és mértékadó, nem megengedhető, hogy a szöveggondozó benne hagyja a nyilvánvaló elírásokat és a sietségből fakadó tévesztéseket. Ez esetben be kell avatkoznia, azonban az efféle emendáció éppen csak olyan egyértelmű íráshibákra terjedhet ki, amelyeket ezenkívül természetesen fel kell tüntetni az apparátusban, és nem is érinthet semmiféle tárgyi vagy jelentésbeli hibát, melyeket meg kell hagyni.[31] Tehát csak ilyen szöveghelyzetben

[29] Ezzel a követelménnyel nyomatékosan lépett fel a nagy germanista, ZDENKO SKREB: Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung. = Zur Kritik literaturwissenschatlicher Methodologie. Hrsg. von *Viktor Zmegać –Zdenko Skreb.* Frankfurt/M., 1973. 9–50. /Fischer Athenäum Taschenbücher. 2026./ – ld. 37., ahol is Skreb így fakad ki: „de hát az irodalmárok szellemi vaksággal vannak sújtva, hogy kutatásuk fogalmi többértelműségével tudatosan tagadják meg a tudományosság igényét?" Az irodalomtudománytól, minthogy nem egzakt, természettudományos fogalmakkal operál, azt követeli, hogy „a 'pontatlanságfaktort' a kutatás természetéből következő leghatékonyabb módon iktassa ki" (49.). – HANS ZELLER: Braucht die Editionslehre eine Fachsprache? = Die Nachlassedition. La publication de manuscrits inédits. Szerk. *Louis Hay–Winfried Woesler.* Bern, 1979. 30–41. (Jb. f. Internationale Germanistik. A. sor. Kongressberichte 4.). A definiált, érvényes fogalmakra igényt támasztó kutatóknak azonban el kellett ismernie, hogy a „szöveghiba" és a „szövegromlás" általa javasolt megkülönböztetését (vö. 21. jegyzet) vagy nem értették meg vagy nem követték (34).

[30] Ez a megkülönböztetés érinti ugyan a „szerzői változatok" és az „idegen változatok" közti differenciálást, ahogy Seiffertnél is láthatjuk (= 9. jegyzet), 42 sk., vagy a „szerzői szövegek" és a „szerzőtől idegen szövegek" megkülönböztetését, ahogy Seidelnél található (= 11. jegyzet), 146 sk., de csak bizonyos módon, mert az abban megállapított közbülső kategória: az „autorizált variánsok" (Seiffert) vagy a „szerző által kezdeményezett, illetve jóváhagyott nem saját kezű szövegek" (Seidel) kategóriája itt nem létezik: az autorizált szöveghiba nem számítana többé hibának. [Hogy azt valóban a szerző hagyta-e jóvá, az más kérdés, erre a föntiekben kitérünk].

[31] Egy példa: EICHENDORFF novellája, az Auch ich war in Arkadien csak egy hátrahagyott kéziratban (tisztázatban) maradt fönn. Eichendorff fia, Hermann első ízben az 1864-es posztumusz összkiadásban tette közzé ezt, azonban jelentékeny változtatásokkal. A kritikai kiadásban (Historisch-kritische Ausgabe. V. [2.]) *Heinz-Peter Niewerth* rendezte a novellát sajtó alá. A következő eseteket mint mintákat említette nekem, amiért köszönet illeti. 1. Szerzői hibák, amelyeket mint egyértelmű elírásokat ki kell javítani a mértékadó szövegben: „erimern" (fol. 90^{r}, Z. 35), itt nyilvánvalóan egy szárral több van, tehát „erinern", a kiadásban „erinnern". – „eh' ich's nich (sőt esetleg: „nih") versah" (fol. 93^{r}, Z 37), nyilvánvalóan (legalább) egy szárral kevesebb, vagyis a kiadásban „mich".

volna szabad helyesbíteni a kéziratban előforduló mechanikus szerzői hibákat. Ha azonban kéziratokat, mint olyanokat, mint előző szövegállapotokat, további változatokat stb. kell sajtó alá rendezni, akkor azokat valamennyi bennük fellelhető szabálytalansággal vagy eltéréssel, beleértve még a legapróbbat is, együtt kell közölni, bármilyen módszerrel történjék is, legjobb, ha – így vagy úgy – kialakított integrális apparátus segítségével.[32]

Ellentétben a szerzői hibával azokat, melyek bizonyíthatóan kívülről kerültek bele a szövegbe, idegen hibáknak nevezzük. A szöveggondozónak ezeket a hibákat nemcsak, hogy ki kell javítania, de hibás voltukat is bizonyítania kell. Ez a döntő mozzanat. Az idegen hiba bizonyításának egyrészt nélkülöznie kell minden „tetszőlegességet" (Zeller), intuíciót és kontaminációt, másrészt semmiféle olyan általános külsődleges szabálynak nem vethető alá, amilyet az a fajta textológia lenne hajlamos kötelező érvénnyel előírni, amely szívesen tartja magát külön, autark tudománynak.[33] Amennyiben nem lehetséges a bizonyítás, a következő alaptétel mérvadó: in dubio pro auctore, vagyis, hogy ezt a hibát szerzői hibának kell tekinteni, következésképp érintetlenül kell meghagyni.

Az idegen hiba bizonyítása – lehetőség szerint – több kritériumon is nyugszik. Az egyik ismérve, mellyel újra meg újra szembetaláljuk magunkat, az az értelem, de ennek az értelemnek valóban a „szövegen belüli struktúrára" (Zeller) kell vonatkoznia, azaz esetünkben: a nyelvi műalkotás immanens részének kell lennie. Ha az értelmet ily módon a maga esztétikai integrációjában ragadjuk meg, akkor részben az is elérhető, hogy „a jelentésváltoztató értelmes hiba úgyszólván alattomos esetét" kizárjuk, melytől Zeller joggal óv bennünket.

Egy másik ismérv – Zeller ezt részesíti előnyben – „technikai-elemző vagy hagyományozástechnikai" természetű. Ez ténylegesen nagyobb jelentőségű és beszédesebb: mert segítségével nemcsak azt ismerjük fel, hogy hiba található a szövegben, hanem azt is, miképpen jött létre és hogyan lehetséges. Természetesen itt még to-

---

2. Olyan szerzői hibák, amelyek nem javítandók: „nach einer Gedankenschweren Pause" (fol. 93^{v}, Z. 26), a melléknév egyértelmű nagybetűs írásmódját meg kell hagyni. A szerzői hibák efféle javításait alighanem csak lezárt művek esetében kell foganatosítani, de töredékes vagy még készülőben lévő műveknél nem, mivel ezek esetében végül is nem beszélhetünk végleges szövegről. – WINFRIED WOESLER: Theorie und Praxis der Nachlassedition. = Die Nachlassedition (29. jegyzet, 42–53.) értékes megfontolásokat tesz közzé arról, miként lehet vagy kell eljárnia a sajtó alá rendezőnek ilyen esetekben. Mindazonáltal lezárt hátrahagyott szövegeknél nemcsak a tisztázatban, hanem a piszkozatkéziratokban is el akarja távolítani a sietségből vagy elírásból fakadó hibákat (50 sk).

[32] Kérdés, hogy minden szöveghelyet egyformán kell-e kezelni, vagy az egyértelmű szerzői hibákkal szemben csak művészi szövegek esetében kell önmérsékletet tanúsítania a sajtó alá rendezőnek, de például leveleknél, történeti szövegforrásoknál stb. nem.

[33] Így SIEGFRIED SCHEIBE: Zum Verhältnis der Edition/Textologie zu den Gesellschaftswissenschaften. = Weimarer Beiträge 33. 1987. 158–166, ahol is a legkomolyabban fogalmazódik meg az a követelmény, hogy a textológiát „lehetőleg teljesen el kell választani az irodalomtudománytól", és minden „társadalomtudományos diszciplínában" „egységes textológiai módszerek, elvek és eljárásmódok szerint" kell megvalósítani „a hagyományozott anyag ábrázolását és bemutatását" (161 sk.).

vább kell árnyalni a dolgot, a kritériumot több részre bontani, további felosztást készíteni, mindig aszerint, hogy a hibát leíró vagy pedig szedő követte-e el, hogy azt elhallásból, félreolvasásból származónak, íráshibának stb. kell-e ítélnünk. Ebben a tekintetben Hermann Paul, Hermann Kantorowicz és kivált Hans Werner Seiffert kutatásaira nyúlhatunk vissza, áttekintésünkben nem véletlenül említettük őket. Egy harmadik ismérv életrajzi jellegű. Vannak olyan írók, akiktől, ha már kinyomtatták, műveik távol kerülnek, és akik ennek megfelelően nemigen törődnek azokkal. Goethe aggálytalansága a legismertebb példája ennek. Más írók nemcsak, hogy állandóan gondosan korrigálták szövegeiket, de szüntelenül csiszolgattak is rajta, úgyhogy a változások eleve más helyi értéket is kaptak. Saját kutatási területemről egyrészt Eichendorffot említhetem, aki javításait, ha egyáltalán nem másra hagyta, rendkívül felületesen vagy egyáltalán nem is vezette át, másrészt pedig alapos javítóként említhetem Marie von Ebner-Eschenbachot és Ferdinand von Saart.

További ismérvek volnának a szerzőt ért befolyások, például olyan forrásokból, melyek az idegen hibákkal vagy külső beavatkozásokkal szemben, származzanak bár önkényes szedőtől, szigorú cenzortól vagy jó baráttól, az idegen hibát bizonyíthatják. Mindenesetre mennél több ismérv gyűlik össze, annál egyértelműbb a hiba bizonyítása, és természetesen akkor minden érv is ugyanebbe az irányba kell, hogy mutasson.

Minden olyan szöveghiba esetében, amely valamely autorizált nyomtatott változatban bármi módon értelmet eredményez, felmerül a kérdés, hogy a szerző esetleg nem vette észre, vagy észrevette és utólag jóvá hagyta: ez, mondhatnánk, kiküszöbölhetetlen kiadási probléma![34] Ez rendszerint akkor merül fel, ha a szerző egy új kiadás alapjául szolgáló eredetiben nem javította ki az idegen hibákat, akár valamely romlott utánnyomásból származó hibákról van szó (Goethe), akár valamely saját kiadásból származókról. Mivel azonban ez a probléma minden autorizált kiadás esetén is előfordulhat, az első kiadásnál is, amikor a szerző végeredményben ugyanúgy át tud siklani szöveghibákon vagy elfogadhatja őket, a vázolt módszer az említett ismérvekkel együtt ilyenkor éppoly érvényes, mint egyébként. Végül számításba kell venni, hogy minden szerző helyzete más. Mindenkor alkalmazható megoldás nem létezik, még egyetlen szerzőre vagy csak egy műre sem. A szerzőket gyakran teljességgel különböző tények és tényezők veszik körül, márpedig ezeket mind tekintetbe kell venni.

Térjünk rá a konkrét esetekre, elsőként vegyünk két különböző jellegű példát a *Költészet és valóság*ból. A 11. könyvben Goethe egy varázslatos elzászi természeti jelenséget ír le: „Der doppelte Regenbogen, zweyfarbige Säume eines dunkel-

[34] ZELLER (= 22. jegyzet), 121. – ezt a problémát jó okkal „elvileg megoldhatatlannak" tartja, de minden sajtó alá rendező, aki szembetalálja magát vele, így vagy úgy meg *kell*, hogy oldja, mivel más lehetősége nincs. Az elméleti megoldási kísérletek, jobban mondva megoldási előírások közismerten egyik szélsőségtől a másikig terjednek. Bármilyen nehezére essék is a sajtó alá rendezőnek, csak az egyes konkrét esetek ismeretében, egyedileg dönthet.

grauen, beynah schwarzen himmlischen Bandstreifens waren herrlicher, farbiger, entschiedener, aber auch flüchtiger, als ich sie irgend beobachtet". [„A sötétszürke, majdnem fekete felhősávot hétszínben szegélyező kettős szivárvány színesebb, élesebb, pompázatosabb volt ott, de tünékenyebb is, mint amilyent bárhol is láttam" – *Szőllősy Klára* fordítása. – GOETHE: *Költészet és valóság*. Budapest, 1982. 418.] A „zweyfarbige" [szó szerint = kétszínű, *a ford.*] kifejezés egybe van írva, de a jelenség és a kontextus alapján is (pl.: „farbiger") [= színes] világos, hogy két szónak kell lennie: „zwey farbige Säume". Minthogy azonban e helynek nem maradt fenn a kézirata, és valamennyi autorizált kiadásban egybeírva található, ez külső behatás, de bármennyire is valószínű, mégsem bizonyítható, így aztán nincs más hátra, mint hogy a hibát meghagyjuk és szerzői hibának minősítjük.[35] A 2. könyv végén Goethe azt meséli el, hogyan adták elő húgával a *Messiást*: „in das wilde verzweifelnde Gespräch zwischen Satan und Adramelech, welche in's rothe Meer gestürzt worden, hatten wir uns getheilt". ['a Vörös-tengerbe hajított Sátán és Adramelech szertelen, kétségbeesett dialógusán megosztoztunk" – *Szőllősy Klára* fordítása – uo., 72.] Valamennyi autorizált kiadásban ez a „rothe Meer" [Vörös-tenger] található, azonban magában a *Messiás*ban „todte Meer" [Holt-tenger] szerepel, méghozzá többször is: Abbadona Jeruzsálembe repül, elszáll a Holt-tenger partvidéke felett [„Gestade des todten Meeres"], hallja a Holt-tenger robajlását [„vernimmt mit des todten Meeres Getöse"], a keresztre feszített Jézus „a Holt-tenger felé néz, ahol Adramelech és Sátán [„feküdtek"] „gegen das todte Meer, wo Adramelech und Satan/Lagen", szemét elfordítja a Holt-tengertől [„vom todtem Meer"] és „a szent bánatnak áhítatteli új helyszíne nyílik meg, és annak a halálnak, mely a miénket megédesítette". Itt tehát a 'todtes Meer' minden nyomatékával, tudniillik nemcsak földrajzi értelemben, hanem szimbolikusan is szerepel. Nem valószínű, hogy Goethe erről megfeledkezett volna, amikor önéletrajzát írta, tetejébe az odavágó sorokat nem csupán szó szerint idézi a *Messiás*ból, hanem még az abban található egyenes beszédben megírt elbeszélő betoldást is precízen elhagyja, és saját beszámolójában használja fel. Goethe tehát vagy nagyon pontosan emlékezett vagy (ez a valószínűbb) gondosan fellapozta a *Messiás* megfelelő helyét.[36] Minden jel arra mutat, hogy a szerzői hiba itt elképzelhetetlen. Ezért a „rothes Meer" szöveghibának tekintendő, mint ilyen, javítandó, de természetesen az apparátus-

[35] GOETHE: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Historisch-kritische Ausgabe, s. a. rend. *Siegfried Scheibe*. 2. köt. Berlin, 1970. 1974. – 1. köt. 386.: „zweyfarbige". – A 2. kötetben, 310 sk. Scheibe [hibás bibliográfiai adattal]. W. Hertzre utal, aki külön írást [„zwey farbige"] javasolt.

[36] Uo. 1. köt. 71. – F. G. KLOPSTOCK: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Werke IV: Der Messias. 1. köt. IX. ének, 496., 507. sor; X. ének, 86 sk, 151 sk, 154. sor. – *Goethe* szó szerint idézi a X. ének 136–142. sorát, mégpedig a korábbi változatot: ebben „stechender Jammer" áll a későbbi „herrschender" helyett (vö. Historisch-kritische Ausgabe. IV. 5. 1, 255.). – Az epikai betoldás („Er fasst', indem er es brüllte, Satan mit eisernem Arm!" – 137. sortól) Goethénél a következőt látszik megelőlegezni: „Nun hatte aber Adramelech den Satan mit eisernen Händen zu fassen, meine Schwester packte mich gewaltig an (...)".

ban ezt fel kell tüntetni. Siegfried Scheibe, a kritikai kiadás sajtó alá rendezője nemcsak, hogy másként döntött, de ráadásul az esetet még példaképpen is hozta fel az „egyértelmű jelentésre", melyet változatlanul kell hagyni: a „rothes Meer" írásmódja Scheibe szerint „jelentéshordozó alkotórésze a szövegnek, mely általa sem struktúrájában, sem mondandójában nem csorbul"![37]

Ha ez esetben forráskritikai érv vezetett a döntéshez, akkor ez kevésbé bajos, amennyiben autorizált kiadás formájában két ellenőrizhető változat áll rendelkezésre. Akkor viszont a szöveggondozónak a kontamináció jegyében nem szabad azt választania, amelyik jobban tetszik neki, hanem mérlegelnie kell, hogy először is nincs-e a szövegben valamely helyen (értelmezésre szoruló) romlás, másodszor pedig, hogy ez keletkezhetett-e (utólagosan végrehajtandó) szedői félrenézés révén. A „Chor/Thor" példánál már utaltunk a jelentésromlásra, de a szedői figyelmetlenség is kézenfekvő: a „Thurm und Chor" szavak összekapcsolásában a hibás „Thor"-t a „Thurm" hangzása hívta elő. Persze ha a két említett érv nem egy és ugyanazon irányt vesz célba, akkor ez túl kevés egy idegen hiba bizonyításához, a sajtó alá rendező pedig legfeljebb a kommentárban fejtheti ki erre vonatkozó nézeteit.

Könnyebben dönthet a szöveggondozó, ha a szerző érintett kéziratába betekinthet. Néhány eltérő típusú esetet nézzünk meg ehhez a *Taugenichts*ből (EICHENDORFF: *Aus dem Leben eines Taugenichts; Egy mihaszna naplójából. – A ford.* megj.), melyből fennmaradt az első két fejezet kéziratos változata, továbbá egy 1823-ból származó, folyóiratban közölt változata, valamint az összes novella 1826-os első kiadása. Ezek az autorizált változatok, a későbbieket Eichendorff már nem látta. A folyóiratbeli változatban és az első kiadásban így kezdődik a 2. fejezet: „Dicht am herrschaftlichen Garten ging die Landstrasse vorüber, nur durch eine hohe Mauer von derselben geschieden". [„Az országút szorosan az urasági kert előtt haladt, csupán egy magas fal választotta el."] (*Vajda Miklós* fordítása. = *XIX. századi német elbeszélők*. Budapest, 1983. 349.) Tulajdonképpen szégyenletes, hogy – egy 1912-es iskolai kiadás kivételével – ennek az oly gyakran vizsgált novellának egyetlen szöveggondozója, kommentátora és értelmezője sem vette észre, hogy a mondat teljesen értelmetlen. Mit jelentsen az, hogy „von derselben"? A „Landstrasse", amelyre a hozzá toldott, határozói igenévvé kurtított attributív mondat egyértelműen vonatkozik, tehát saját magától lett volna elválasztva. Ez így mind tartalmi, mind pedig nyelvtani szempontból zavaros. Tehát a szöveghiba legmegszorítóbb felfogásai szerint is végre kellene hajtani a javítást ezen a helyen, mivel egyáltalán semmilyen jelentést nem eredményez. Mégis helyénvaló lenne az óvatosság: mi van akkor, ha szerzői hibáról van szó, tehát a szerzőt az eredeti szövegben és javításaiban egyaránt ugyanazon befolyás érte, mely nyilvánvalóan mindegyikre kihatott. Ezt még az a Hermann von Eichendorff sem tehette, aki az általa irányított két összkiadásban oly erőteljesen nyúlt bele édesapja szövegeibe. A szerzői hiba érvével tehát még a legkorlátozóbb definíciókon is túltennénk. Ebben az esetben megkíméltetünk egy

[37] SCHEIBE (= 15. jegyzet), 26.

efféle döntéstől. Hiszen a kéziratban ténylegesen ez áll: „von demselben", vagyis az „országutat" [„Landstrasse"] attól [„von demselben"], nevezetesen a kerttől [„Garten"] választja el egy magas fal. Mivel elképzelhetetlen, hogy a szerző ezt a világos, értelmes leírást értelmetlen, sőt képtelen másikra cserélte volna, ezért nem hogy szabad, de egyenesen kötelező amarra visszanyúlnunk. És még egy további érv szól emellett, méghozzá a 'hagyományozástechnikai' kritérium jóvoltából. Ugyanis módunkban áll nyomon követni, mi módon keletkezett a hiba. A „demselben" szóval a kéziratban történt valami az *-m*-mel, valószínűleg egy később hozzáillesztett vonal következtében, úgyhogy a másoló vagy a szedő „derselben"-nek olvashatta. Esetünkben ez alighanem másoló lehetett, mivel Eichendorff, ahogy egyébként is szokta, kiadás céljára lemásoltatta a kéziratot. A hiba tehát a másolótól eredt, és így jutott el a szedőhöz. Ily módon az emendáció jogosultságát két kritériummal, egy kodikológiaival és egy tartalmival támaszthatjuk alá, amihez harmadikként társul az életrajzi: Eichendorff nemtörődömsége kinyomtatott művei iránt.[38] A másik példa körülményesebb. A tárgyalt hely után nem sokkal a Mihaszna így beszél magáról: „und fasste heimlich den Entschluss, nunmehr alles Reisen zu lassen, auch Geld zu sparen wie die anderen" stb. [„...és el is határoztam magamban, hogy felhagyok az egész utazgatással, pénzt fogok gyűjteni, mint mások..."] (*Vajda Miklós* fordítása – uo., 351.), tehát egyszóval: hogy nyárspolgár lesz. Itt a „heimlich" [= titokban] szó a lényeges, mely nemcsak hogy fölösleges, de egyenesen zavaró is, mivel a Mihaszna amúgy is önmaga számára fogalmazza meg elhatározását, és különben sem tartja sokra a titkolózást. Mivel azonban a szó a mai napig valamennyi autorizált (és nem autorizált) kiadásban szerepel, és mivel ráadásul mégiscsak jelentést hordoz, még ha nem világos jelentést is, a sajtó alá rendező bizonyára nem nyúlhat bele, tetejébe még csak nem is tudja, mi mást tehetne. Mindjárt másképp fest a dolog, ha betekintünk a kéziratba. Abban ugyanis a „förmlich" szót találjuk: „und fasste förmlich den Entschluss", ami annyit jelent: 'minden formában', ahogy ez azután majd a nyolcadik fejezetben is előfordul: „als er sich nun förmlich zu dem schlafenden Maler herum wandte". Nem kétséges, hogy ez a „förmlich" ezúttal teljes mértékben ráillik a helyzetre és – ahogy Fontane mondaná – a 'Mihaszna-tónusra', hogy mind stilisztikai, mind tartalmi szempontból jóval meggyőzőbb a „heimlich"-nél.

Ám nem volna-e mégiscsak lehetséges, hogy az író a kiadás számára vezette át ezt a változtatást, legyen bár számunkra „rontás"? Utalhatnánk egy hasonló megfogalmazásra, melyet Eichendorff a *Sehnsucht* című versében használt: „Da habe ich mir heimlich gedacht". Azonban a két helyzet homlokegyenest különböző. Amit a lírai én „titkon" (heimlich) gondolatai legbensejében rejt magában, az a kitörés vágya: „Ach, wer da mitreisen könnte". A Mihaszna épp az ellenke-

[38] KARL POLHEIM–KARL KONRAD POLHEIM: Text und Textgeschichte des Taugenichts. Eichendorffs Novelle von der Entstehung bis zum Ende der Schutzfrist. 1–2. köt. Tübingen, 1989. 1. köt.: Text, 35., 79., 119; 2. köt.: Textgeschichte. 124 sk., 145.

zőjét akarja, ugyanis otthon szeretne maradni, ehhez pedig semmiképp sem illik, hogy e kívánságát „titokban", mondhatni maga és környezete előtt félénken elrejtse, különösen, ha „förmlich den Entschluss" megfogalmazza. Idáig terjedhetnek tehát a pro és kontra érvek, ennyire zárható ki az értelmezés is. És csak ha minden téren egyazon irányba mutatnak az okok, csak akkor van kellőképpen biztosítva az emendáció. A legnyomósabb érv azonban ismét csak a kodikológiáé. A „förmlich" szóban ugyanis az ö betű fölötti mindkét pont látszólag egy *i* fölötti egy ponttá folyt össze, és ha az ember már ezt állapítja meg, akkor a kezdő *f* betűt a maga fel- és lefutó szárával könnyen *h* betűnek, az összepréselt *o*-t *e*-nek, az *r*-t *i*-nek olvashatja. Ezt minden kétséget kizáróan az a másoló tette, aki végeredményben azért másolta le az Eichendorff-kéziratot, hogy létrehozza a nyomtatott változat mintáját. Olvasói hibáját tehát ő adta tovább a kiadásnak, a nemtörődöm szerző pedig ezúttal sem vett észre semmit az egészből.[39]

Végül egy harmadik és utolsó példa. Az első kiadásban a következőt olvashatjuk: „die Kammerjungfer steckte ihr kleines Gesichtchen [...] zwischen der Laube hindurch". [a komorna dugja ki a kis arcocskáját (...) a lugasból.] (*Vajda Miklós* fordítása – uo., 358.) Ez a hiba egészen az utolsó kiadásokig fennmaradt, jóllehet meglehetősen könnyen fel lehetett volna ismerni. Hiszen a „zwischen der Laube hindurchstecken" – kevéssé értelmes, másodszor pedig tartalmilag nem odaillő. Mivel a körtefa alatt, ahol a Mihaszna mindezt szemléli, nem lugas, hanem „Gesträuch" van. Itt nemcsak a kéziratban, hanem a folyóiratbeli változatban is „zwischen dem Laube" áll, következésképp egyértelműen az 1826-os kiadás szöveghibájáról van szó.[40] Bizonyára minden példából kiderült, hogy itt nem kontaminációval volt dolgunk, mely során a szöveggondozó által „legjobbnak" tartott változatra esett a választás, hanem olyan gondos emendációról, amelyben több kritérium találkozott össze és hangzott egybe a szöveghiba felismerése céljából. A kézirat külső képe szolgáltatta az egyik kritériumot, a kontextus a másikat. Az idegen hiba bizonyítottnak tekinthető, mivel egyrészt a másoló tévedése egyértelműen belátható és követhető, másrészt általa a szöveg nyilvánvaló és kimutatható romlást szenved. Ennek bizonyítékát az értelmezés szolgáltatja, amely a kontextus vizsgálatától egészen a mű átfogó áttekintéséig terjedhet, azonban érveit mindig fel kell tárnia, hogy bárki számára ellenőrizhető legyen. Értelmezés nélkül semmilyen szövegkritika nem elképzelhető. Szövegkritika és értelmezés kölcsönösen feltételezi egymást.

Karl Konrad Polheim: Der Textfehler. Begriff und Problem. = K. K. P.: Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation. Bern, 1992. 67–87.)

(Fordította: Schulcz Katalin)

[39] Uo. 1. köt.: 37., 80., 123., 293. – 2. köt.: 125., 145.
[40] Uo. 1. köt.: 47 sk., 84., 143. – 2. köt.: 152 sk.

KÁLLAY GÉZA

Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei

„Először arról szeretnék szólni – bemutatkozásképpen és magyarázatul arra, miért hangsúlyozom majd az itt következő oldalakon is, hogy a *Vizsgálódások* esetében filozófiai szöveggel van dolgunk –, hogy a filozófiát úgy próbálom megérteni, mint amit nem bizonyos problémák, hanem szövegek alkotnak" – olvassuk a bátran Stanley Cavell főművének tekinthető *The Claim of Reason (Az ész igénye)*[1] első fejezetének rögtön a második bekezdésében. Az, amit itt Cavell mond – hogy például kiindulópontként mindjárt Ludwig Wittgenstein kései remekművét, a *Filozófiai vizsgálódások*at[2] (1953.) jelöli meg –, legalább annyira jellemző rá, mint az, *ahogyan* mindezt előadja. Nem csupán az élő nyelvhez közelítő, vesszők, zárójelek, gondolatjelek közé ékelt betoldásokkal, reflexiókkal, a főmondatban foglaltaknak „alávágó" mellékmondatokkal teletűzdelt, hosszú, sokszor bekezdésnyi mondataira, aforisztikus megfogalmazásaira, szellemes (és lefordíthatatlan) szójátékaira gondolok. Bár már a híres könyv címe, *The Claim of Reason* is csak körülbelül adható vissza; egyfelől a *reason* tartalma nem pontosan a magyar 'ész' szó jelentésmezejét fedi le, hanem inkább a descartes-i hagyományra visszavezethető 'rácio', az elvont, főként matematikai-geometriai-fogalmi gondolkodás eszközének szemantikai köréhez áll közelebb. Továbbá a *claim* egyszerre jelent 'igény'-t, azt, amire valaki vagy valami számot tart, és bizonyításra váró, némiképpen kihívó 'tétel'-t, 'állítás'-t, a birtokos szerkezet pedig legalább két olvasatot enged meg: lehet, hogy a rácio tart igényt valamire, illetve tételez vagy állít valamit, de az is lehetséges, hogy valaki tart számot, illetve formál jogot a rációra. Amikor azonban azt *állítom (claim)*, hogy Cavellnél a megformálás módja leginkább olyan fontos, mint – az ettől természetesen elválaszthatatlan – tartalom, arra is gondolok, hogy saját filozófiai (és irodalomkritikai) szövegei azonnal megjelenítik, kiábrázolják, mintegy megtestesítik – Wittgenstein *Tractus*ának egyik kedvenc kifejezésével élve – *önmagukban megmutatják*[3] a filozófiáról (és az irodalomról) mint szöveg-

[1] STANLEY CAVELL: The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy. (Az ész igénye. Wittgenstein, szkepticizmus, erkölcsi érzék és tragédia.) Oxford, Oxford University Press 1979. 3. – Ahol másképpen nem jelölöm, a fordítás az enyém.

[2] Wittgenstein Filozófiai vizsgálódásainak német szövegét az alábbi kiadás alapján veszem figyelembe: LUDWIG WITTGENSTEIN: Philosophishe Untersuchungen. Werkausgabe, Bd 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984. – A magyar szöveget mindvégig *Neumer Katalin* fordításában idézem (Budapest, Atlantisz 1992.).

[3] Vö. pl. „6.522: Es gibt allerdings Unaussprechliches, Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische." = Tractatus logoco-philosophicus. Werkausgabe. Bd 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984. 95. – *Márkus György* fordításában: „Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. Ez *megmutatkozik*, ez a misztikum." (Logikai-filozófiai értekezés. Budapest, Akadémiai Kiadó 1989. 89. – 2., jav. kiad.)

ről kialakult (és állandó alakulásban lévő) nézeteit. Stanley Cavell azok közé a gondolkodók közé tartozik, akiknél a filozófiai alapállás, a szöveget teremtő pozíció, sőt a mindennapos, oktatói-alkotói-magánéleti-emberi helyzet az elmondott és megírt szöveg belső szövetébe, mintegy a szöveg zsigereibe költözik, de oly módon, hogy közben maga az alapállás, a pozíció is megkérdőjeleződik, átértékelődik, és sokszor meglepő fordulatot vesz (ahogyan mindezt az e kötetben magyarul először megjelenő két írás, *A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában* című könyv Bevezetése és az *Othello*ról készült esszé egyaránt bizonyítja[4]). Cavell számára tehát a szövegolvasás és szövegképzés egyik tétje feltétlenül az éppen *szóban forgó* („hallott") szöveg „hang"-jai mögötti (vagy inkább *előtti*) meggyőződés rekonstruálása, egy *állítás*hoz vezető *álláspont*, be*állítottság* megértése,[5] annak feltérképezése, hogy egy elv, egy vélemény mekkora szeletet kíván magának kihasítani a jelenségek magyarázatának területén. Ugyanakkor hasonló tét az is, hogy ezzel párhuzamosan a saját álláspontjáról, egzisztenciális helyzetéről is számvetést készítsen, miközben a szöveggel folytatott reflexív és önreflexív dialógust megélhető és a mindennapokban is hasznosítható élménnyé formálja át.

Az alábbiakban részleteiben igyekszem kibontani a fenti, inkább „tézisszerű" megállapítások tartalmát. Tulajdonképpen mindvégig arról lesz szó, hogy mit jelent a filozófiát szövegek, és nem problémák együtteseként felfogni. Kiindulópontunk az lehet, hogy Cavell filozófiai munkásságának majdnem felét olyan elemzések teszik ki, amelyeket a „kánonképző" egyetemi tanszékek inkább az irodalomkritika, mint a (klasszikus értelemben vett) filozófia címkéjével illetnének. Természetesen ha filozófiáról és irodalomról ilyen általánosságban beszélünk, az első kérdés az szokott lenni, melyik filozófiáról, illetőleg irodalomról van szó a sok közül. A válaszhoz egy kis kitérőt kell tennem; ennek vázlatos és csupán bizonyos tájékozódási pontokat felvillantani képes jellegével éppúgy tisztában vagyok, mint amennyire fontosnak látom, hogy legalább néhány vonással érzékeltessem Cavell és az őt körülvevő filozófiai és irodalmi hagyomány viszonyát.

> ...A filozófia és a költészet [irodalom] régóta ellenséges viszonyban vannak egymással; az ilyen kifejezések 'Csaholó, urára ugató kutya' vagy: 'nagy az ostoba, üres fecsegésben' vagy a 'bölcsek uralkodó hordája' [...] – s ezernyi ilyenféle mondás, mint az ő régi ellentétükre mutat[6]

– mondja Szókratész Platón *Állam*ának tizedik könyvében (607c.). Valóban, a viszály nem új keletű, és máig sem némult el, csak éppen – mindkét fél részéről –

[4] STANLEY CAVELL: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare. (A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában.) Cambridge, Cambridge University Press 1987. 1–17., illetve 125–143. – A magyar fordítás *Komáromy Zsolt* munkája.

[5] Vö. pl. Knowing and Acknowledging. (Megismerés és elismerés.) = Must We Mean What We Say? A Book of Essays. (Komolyan gondoljuk-e azt, amit mondunk? Esszékötet.) Cambridge, Cambridge University Press 1969. 1976. 246.

[6] PLATÓN Összes Művei. II. köt. Budapest, Európa 1984. 683. – *Szabó Miklós* fordítása.

átértelmeződött, amikor körülbelül a késő XVII. századtól kezdve a filozófia hosszú időre lemondott a mítosz – s vele az irodalom, a költészet – világmagyarázó lehetőségeiről, egy, főképpen a természettudományokon alapuló univerzumértelmezés kedvéért. Ez a folyamat voltaképpen a XX. század közepéig tart: a Frege, a Russell és a Bécsi Kör által kimunkált logikai-analitikus filozófiai módszer éppúgy nem talált a maga számára semmi hasznosíthatót az irodalmi szövegekben, mint ahogyan az I. A. Richards és az F. R. Leavis körül a 30-as években kibontakozó cambridge-i irodalomkritikai iskola vagy a például M. H. Abrams vagy Cleanth Brooks neveivel fémjelezhető, a 40-es évektől körülbelül húsz esztendőn át meghatározó jelentőségű amerikai New Criticism is éles választóvonalat kívánt húzni irodalom és filozófia közé, a német – s részben az angol – romantikus hullám (Schelling, Coleridge), valamint Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, majd az őket tudatosan is követő Martin Heidegger próbálkozásai ellenére.

A filozófia „irodalmi fordulata" valóban Martin Heidegger nevéhez köthető, s az időpont talán 1934/35 tele, amikor Heidegger Hölderlin kései himnuszairól, a *Germániá*ról és *A Rajná*ról hirdetett meg előadásokat.[7] A nagy megütközést keltő sorozat – amit természetesen sok más művészetfilozófiai előadás és írás követett – az emberi lényeget a nyelv lényegében, a sajátosan értelmezett *logos*ban tartja megragadhatónak. Ez önmagában még nem jelentene döntő különbséget a logikai-analitikus iskolához képest, hiszen végéhez közeledő „nyelvközpontú" és „nyelvtudatos" századunk szinte minden jelentősebb filozófiai-elméleti iskolája a filozófia problematikáját a nyelv problematikájához közelíti. Jelentős eltérés éppen az irodalmi nyelvhez és elsősorban a *metafora*hoz való viszonyban van: míg a logikai-analitikus (elsősorban angolszász) hagyomány a költői-irodalmi nyelvben tiszteletre méltó, de a nyelv végső természetét éppen hogy elfedő, elhomályosító közeget lát, és egy egzakt, kétértelműségektől mentes, tudatosan és hasznosan lecsupaszított filozófiai médium kimunkálásán fáradozik, addig a zömében német és francia kontinentális tradíció azon a véleményen van, hogy a nyelv teljes formalizálása lehetetlen vállalkozás, sőt, az emberi nyelv 'valódi', 'eredeti' megnyilvánulási formája éppen a költői-irodalmi közlésforma: az emberi lényeg s ezáltal a *lét* lényege éppen az átlagost meghaladó nyelvi teljesítményekben juthat – szó szerint – szóhoz.

Példaként érdekes összehasonlítani két „végletnek", két nagy tekintélyű és a filozófiai és irodalmi gondolkodásra egyaránt elevenen ható filozófusnak a metaforáról vallott nézeteit: míg a Frege–Russell–Tarski–Quine-vonalat követő amerikai Donald Davidson szerint a metaforának nincs helye az egzakt szemantikában és csupán azon túlmutató, emotív-retorikai értéke van, s valahol a kontextusok és párbeszédek közegében vizsgálódó pragmatikában foglalkozhatunk vele,[8] addig

[7] Vö. FEHÉR M. ISTVÁN: Martin Heidegger. Budapest, Kossuth Kiadó 1984. 138.

[8] Vö. DONALD DAVIDSON: What Metaphors Mean. = On Metaphor. Ed. *Sheldon Sacks*. (Based on the Symposium „Metaphor and the Cognitive Leap". February, 1978.). Chicago–London, The University of Chicago Press 1979. 30–45.

a francia – és Amerikában mindmáig népszerű – Jacques Derrida, aki a husserli és a heideggeri örökség radikális újragondolásával kezdte pályafutását, úgy vélekedik, hogy a magát is mindig metaforikusan megjelenítő metafora a nyelv „pénzverdéjének" eleven és leállíthatatlan „fújtatója", „üllője" és „kalapácsa", ami minden elvontan és általánosan kimunkált (filozófiai és nem filozófiai) fogalmat lehetővé tesz, „fo(r)galomba bocsát", de aminek két- és sokértelműsége és dinamizmusa ki is kezdi, fenyegetően fel is függeszti és a beláthatatlan, veszedelmes mélység felett tartja a fogalmak megnyugtatónak hitt és általánosan elfogadott „forgalmi értékét".[9]

Nem annyira meglepő tehát, ha egy, a francia–német fenomenológiai-hermeneutikai keretben dolgozó (bár Derridával döntő kérdésekben egyet nem értő) filozófus irodalmi elemzésekkel lepi meg olvasóit: például a francia és Chicagóban is hosszú ideig oktató Paul Ricoeur összefoglaló főművében, a *Temps et Récit*-ben (angolul *Time and Narrative*) az elméleti fejtegetések mellett Virginia Woolf *Mrs. Dallowayjét*, Thomas Mann *A varázshegyét* és Proust *A eltűnt idő nyomában* című regényét elemezve bontja ki az emberi létről szóló téziseit. Eszerint az embert mint történeti lényt meghatározó *idő* olyan mértékben válik humanizált, azaz az ember számára érthető, belátható idővé, amilyen mértékben ez az idő egy „meghosszabbított metaforában", azaz Ricoeur értelmezése szerint egy narratív műfajban (regényben, elbeszélésben, mesében, sőt, Ricouer szerint drámában), közelebbről annak meseszövésében (*plot*jában, *muthos*zában) megformálásra kerül, kifejeződik, artikulálódik. Az ember önnön létét és ennek szükségszerű időbeliségét, időbe ágyazottságát a meseszövésben való részvételen keresztül *éli*, majd *érti* meg.[10]

Döntően más a helyzet ezzel szemben Cavellel, aki ugyan Ricoeur, Davidson és Derrida[11] generációjához tartozik, de eredetileg az angolszász filozófiai hagyományon nevelkedett. Cavell hiába lett éppen az esztétika professzora a Harvard Egyetemen, *Othello*-elemzését (ami legelőször a *The Claim of Reason* zárógondolataiként jelent meg) nagy értetlenség fogadta, még olyan, az ún. „poszt-

[9] Vö. pl. JACQUES DERRIDA: White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. = Margins of Philosophy. Trans. by *Alan Bass*. Chicago, The University of Chicago Press and Brighton – Sussex, The Harvester Press Ltd. 1982. 209–271.

[10] Vö. elsősorban PAUL RICOEUR: Time and Narrative. Volume I. Trans. by *Kathleen McLaughlin–David Pellauer*. Chicago, The University of Chicago Press 1984. 3–4.; PAUL RICOEUR: Time and Narrative. Volume II. Trans. by *Kathleen McLaughlin–David Pellauer*. Chicago, The University of Chicago Press 1985. 100–152.

[11] Cavell Derridával folytatott polémiájára nézve ld. STANLEY CAVELL: Counter-Philosophy and the Pawn of Voice. (Ellenfilozófia és a hang záloga.) = A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises. (A filozófia egy hangterjedelme. Önéletrajzi gyakorlatok.) Cambridge, Harvard University Press 1994. 53–127.; What Did Derrida Want of Austin? (Mit akart Derrida Austintól?) és Seminar on 'What Did Derrida Want of Austin?' (Szeminárium az előadásról 'Mit akart Derrida Austintól?') = Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida. (Filozófiai ösvények: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida.) Oxford, Basil Blackwell 1995. 42–65., ill. 66–90.

analitikus" tradícióhoz tartozó filozófusok részéről is, mint Richard Rorty.[12] Cavell azonban még további meglepetéseket is tartogatott olvasói számára. Nem csupán újabb Shakespeare-értelmezések következtek, hanem átfogó értékelések a film ontológiájáról és az ún. hollywoodi „újraházasodási" filmkomédiákról, előadások és tanulmányok az angol és az amerikai romantika olyan nagy alakjairól, mint Coleridge, Wordsworth, Poe, Emerson vagy Thoroeau és a modern európai drámáról (Beckett), mindez pedig elemző és értelmező párbeszédben egy-egy kiemelkedő filozófus (Descartes, Rousseau, Kant, Kierkegaard, Heidegger, J. L. Austin és legfőképpen a kései Wittgenstein) legfontosabb szövegeivel.[13] Cavell vizsgálódásaiban természetesen nem az volt az újszerű és meglepő, hogy egy esztétikaprofesszor irodalomról vagy filmművészetről ír, hanem hogy az esztétikát – a *szép*ről, *fenséges*ről stb. szóló értékítéletek elmélete és ezek alkalmazása helyett – voltaképpen a Wittgenstein által még a *Tractatus*ban kezdeményezett, etikai indít-

[12] Vö. RICHARD RORTY: Cavell on Scepticism. = Consequences of Pragmatism, Essays: 1972–1980. Minneapolis, University of Minnesota Press 1982. 176–190. (Eredetileg Review of Metaphysics XXXIV. 1980–81. 759–774).

[13] Stanley Cavell 1926-ban született a Georgia állambeli Atlantában. Először zeneelméletből szerzett M. A. fokozatot a Berkeley Egyetemen, majd ugyanitt és a Harvardon filozófiát hallgatott. Különösen J. L. Austin 1955-ös harvardi előadássorozata tett rá nagy hatást (amiből Austin halála után tanítványai állították össze a How To Do Things with Words [magyarul: Tetten ért szavak] című híres könyvet). PhD-disszertációját a Harvardon védte meg 1961-ben The Claim of Rationality címmel (ez a The Caim of Reason „őse"). Először a Berkeley-n tanított, majd 1963-tól 1997-es nyugdíjba vonulásáig Walter M. Cabot Professor of Aesthetics and the General Theory of Value a Harvard Egyetemen. Életéről részletesen szól az A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises első részében (Philosophy and the Arrogance of Voice. [Filozófia és az emberi hang arroganciája.], 3–51.) és a The Claim of Reason előszavában (xi–xxi.). Cavell számára a család mindig elsődleges volt. Brookline-ban él feleségével, Cathleennel és két fiával, Benjaminnal és Daviddel. Leánya, Rachel, veje, Norton Batkin és két unokája, Alexander és Elizabeth New Yorkban élnek. Fontosabb könyvei a fentebb említetteken kívül: The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. (A szemlélt világ: reflexiók a film ontológiájáról.) New York, The Viking Press 1971.; The Senses of Walden. (A Walden értelmei.) New York, The Viking Press 1972; Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. (A boldogság keresése. A hollywoodi újraházasodási komédia.) Cambridge, MA., Harvard University Press 1981.; Themes Out of School: Effects and Causes. (Egy iskolakerülő feljegyzései: hatások és okok.) San Francisco, North Point Press 1984.; In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism. (A hétköznapiság nyomában: a szkepticizmus és a romantika ösvényein.) Chicago, The University of Chicago Press 1988.; This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein. (Ez az új, bár megközelíthetetlen Amerika: előadások Emerson után Wittgenstein után.) Albuquerque, NM, Living Batch Press 1989.; Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism. (Kézhezálló/*jóképű* és kéznél nem lévő/*kép*-telen feltételek: az emersoni perfekcionizmus felépítése.) Chicago, University of Chicago Press 1990. – A Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida végén 75 tételből álló Cavell-bibliográfia is található, ami az 1958 és 1994 közötti időszakot öleli fel. A máig legteljesebb, általam ismert Cavell-bibliográfia, ami még a rögzített előadásokat is tartalmazza 1995-ig a The Cavell Reader (Cavell-szöveggyűjtemény) című antológia végén van (Ed. by *Stephen Mulhall*. Oxford, Basil Blackwell 1996. 390–414.). MULHALL a szerzője az első (és erősen vitatható) Cavell-monográfiának is: Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary (Stanley Cavell: A filozófia beszámolója a hétköznapiságról.) Oxford, Oxford University Press 1994.

tatású, sajátos ontológiaként értelmezte, amely mindennapi életminőségeink megítélésére hivatott s amitől kényelmetlenül – sőt néha kérlelhetetlenül és kegyetlenül – *igaz* volta miatt szeretnénk eltekinteni. Az esztétika cavelli értelmezésében tehát nem annyira ítélőerőnket tesszük próbára, mint inkább ítélet*et*ünk.

A Cavell munkásságát kísérő, a legutóbbi időben most már egyre komolyabb érdeklődéssé váló értetlenséget tehát az magyarázza, hogy ontologizáló esztétikájának homlokterében a mindennapi *(everyday)* életminőségek, a „hétköznapiság" *(ordinariness)* elemzése áll, és filozófiai-irodalmi módszerének velejét a „kései" Ludwig Wittgenstein, azaz elsősorban Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai*nak értelmezése és továbbfejlesztése alkotja. Márpedig – érvel Cavell – mind a kontinentális (Amerikában elsősorban derridiánus) hagyomány, mind pedig az Amerikában filozófiai körökben még mindig legismertebb angolszász analitikus iskola elutasítja a „hétköznapiság" relevanciáját az emberi lényeg megértése szempontjából. A kontinentális tradíció „felülről", a *lét* alapvetően transzcendens – vagy éppen *anti*transzcendens, de ezáltal még mindig a transzcendencia logikáján *belül* maradó – értelmezésén át rekeszti ki a hétköznapiságot, az angolszász hagyomány pedig „alulról" kerüli ki, a „hétköznapiság"-nak szinte kizárólag a filozófia nyelve szempontjából tulajdonítva jelentőséget, s erre is csupán az iskola második, a logikai orientációt felváltó, második hullámában tevékenykedő néhány gondolkodó (pl. a Cavell számára szintén fontos J. L. Austin) hajlandó.[14] Cavell módszerének most csak azokat a vonásait emelem ki, amelyek a szöveg cavelli értelmezésének szempontjából fontosak lesznek.

A kérdést először az irodalmi szövegértelmezés, közelebbről Cavell Shakespeare-esszéi felől teszem fel: mit várhat a shakespeare-i tragédiát tanulmányozó irodalomkritikus a filozófiától, és segítheti-e a filozófiai problémák jobb megértését az irodalmi szöveg metaforikus szövete? Hozzáadnak-e az *Othello* vagy a *Lear király*[15] megértéséhez például a kései Wittgenstein mindennapi létünkre koncentráló *Filozófiai vizsgálódásai*, és lehetséges-e, hogy az irodalmi mű ne csupán illusztrációja legyen egy filozófiai kérdésnek, hanem ahhoz a metaforikus megjelenítési mód heurisztikusan járuljon hozzá?

Közelítsük meg a kérdést a *Vizsgálódások* felől, és szorítkozzunk most e különös mű és a (shakespeare-i) dráma, illetve a drámaiság viszonyára. Van-e a kései Wittgenstein módszerében valami, ami már pusztán önmagában alkalmassá teszi arra, hogy a drámaiság jobb megértéséhez vigyen közelebb? Cavell értelmezésében a *Filozófiai vizsgálódások* szövegének különleges és szinte egyedülálló sajátossága, hogy általános tételek és mindent átívelő, szabatosan definiált fogalmak

[14] Vö. pl. Skepticism and a Word concerning Deconstruction. (Szkepticizmus és egy szó a dekonstrukcióról.) = In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism. 130–136.

[15] Cavell legelső, máig legnagyobb hatású (és leghosszabb) Shakespeare-esszéje a Lear királyról szól: The Avoidance of Love: A Reading of King Lear. (A szeretet félelme. A Lear király egy lehetséges értelmezése.) = Must We Mean What We Say? 267–353.; Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare, 39–123.

helyett képekben (metaforákban) gondolkodik, és a műben megszólaló hangok szereplőit eleve hétköznapi, emberi szituációkba helyezi, sőt már-már *drámai* helyzetekben mutatja. Egyfelől tehát a *Filozófiai vizsgálódások* sajátos *műfaja* biztosítja az átjárást filozófia és dráma között. Másfelől – mint ahogyan erről az alábbiakban részletesen is szó lesz – a mű egyik visszatérő kérdése a nyelvbe és a Másik nyelvhasználóba (a beszélgető partnerembe) vetett bizalom, és a beszédszituációt, a Másik őszinteségét és egyáltalán, a nyelv kifejező erejét körülvevő kétely. Márpedig – ahogyan Cavellnek pl. az *Othellóról* vagy a *Lear királyról* szóló tanulmányaiból kiderül – Othello féltékenységét vagy Lear hűségnyilatkozatokat követelő szeretetéhségét felfoghatjuk a filozófiai kétely, a szkepszis dramatizált, „élővé tett" megfelelőinek, a shakespeare-i tragédia műfaját pedig a szkepticizmusra adott olyan válaszként értelmezhetjük, amit – és az a lényeges pont – egyedül a tragédia adhat meg és semmi más. Cavell szerint a tragédia a szkepszis eleve magában hordozott tragikus szerkezetét dramatizálja. Azt jeleníti meg, aminek a szkepszis maga is interpretációja: az ember önnön végességét hajlamos valamiféle tudás hiányaként értelmezni; ahelyett, hogy el*ismer*né *(acknowledge)* végességét, *ismer*eteinek *(knowledge)* fogyatékosságaira, tudásának részleges voltára hárítja a felelősséget.[16] Holott miközben tudásának határait vádolja, valójában saját egzisztenciális-ontológiai végességének elfogadása – végső soron saját halálának tudata – ellen rugódozik.

Annyi már a fentiekből is bizonyosnak tűnik, hogy a filozófia és irodalom gyakori közös felléptetése, illetve a kettő szövegként való felfogása mögött nem a filozófia irodalommá változtatása vagy az irodalom filozófiává tétele áll. Cavell egy helyütt a két területről éppen mint „elméjének *[mind]* két oldalá"-ról, már-már mint „hasadt tudatának két feléről"[17] beszél, ami éppen nem azt jelzi, hogy a kettő eleve egy volna, vagy hogy az egyik bekebelezné a másikat. Ahogyan az *Othello*-tanulmány záró sorai mondják:

> De a filozófia számíthat-e arra, hogy a költészet életre kelti őket [Othellót és Desdemonát]? Addig biztosan nem, amíg továbbra is, mint ahogy tette a kezdetek óta, követeli a költészet kitiltását a filozófia államából. Talán számíthatna rá, ha maga is irodalommá tudna válni. De irodalommá válhat-e a filozófia úgy, hogy közben továbbra is filozófiaként ismeri önmagát?[18]

Nem, a filozófia maradjon filozófia, az irodalom irodalom (ahogy Othellónak Othellóként és Desdemonának Desdemonaként kell megmaradnia), mert különben már attól a pusztán logikai lehetőségtől is megfosztottuk magunkat, hogy *megismer*hessék egymást. Cavell – tudomásom szerint – a filozófia és az irodalom viszonyát sohasem tisztázta „megnyugtató módon"; számára a viszony lényege

[16] Vö. elsősorban Knowing and Acknowledging. = Must We Mean What We Say? 238–266.
[17] In Quest of the Ordinary, 3.
[18] *Komáromy Zsolt* fordítása (lásd e kötetben). Eredetileg The Claim of Reason utolsó öt sora, 496.

éppen a nyugtalanság, a kérdés lezáratlansága (ami persze nem jelent elvi lezárhatatlanságot sem). A kérdést legtüzetesebben még *A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában* című könyvhöz írt Bevezetésében járja körül (a fordítandó szövegek mérlegelésénél ezért is esett erre a választásom). Innen idézem az egyik legjellemzőbb passzust:

> ...vajon a filozófia és az irodalom közti kölcsönhatás kérdése maga a filozófiára vagy az irodalomra vonatkozó kérdés-e? Az írásaimba bekúszó illedelmességnek és az esetenként tagadhatatlan illetlenségnek az az oka, hogy elfogadom ezt a kérdést, és nem vagyok hajlandó idő előtt megválaszolni, megfontoltan dönteni („a kérdés mindkettőre vonatkozik"), vagy úgy dönteni, hogy nem eldönthető („a kérdés igazából egyikre sem vonatkozik"), vagyis lezárni mielőtt mozgásba hoznám, és nyitottként kezelve kísérletezznék vele.[19]

Anélkül, hogy a kérdést én próbálnám lezárni, megkísérlem most a lehető legpontosabban megfogalmazni, hogy miképp gondolkodik Cavell irodalom és filozófia viszonyáról az én értelmezésemben. Ehhez inkább Cavell elemzési gyakorlatából, mint filozófia és irodalom viszonyára vonatkozó tételeiből indulok ki.

Cavell törekvéseiben nem pusztán arról van szó, hogy az irodalom mint egyfajta világmegismerési mód helyet követel magának a természettudományos és a filozófiai megismerés mellett, amit a filozófia – ha úgy óhajtja – elismerhet. Nem is arról, hogy a hétköznapi nyelv valóságra utaló (referáló) és igazságértékre számot tartó jellegének megfelelően az irodalmi, a „képzelet dolgait megjelenítő" metaforikus nyelvnek is van egyfajta referenciája és igazsága, amit a filozófus a másfajta igazságok mellett figyelembe vehet. Cavell kísérleteiben még valami ennél is izgalmasabbat látok. Úgy tűnik nekem, hogy egy újfajta elemzési-kutatási gyakorlat van kialakulóban, ami a filozófia által kidolgozott és kidolgozandó fogalmakat egy nekik tartalmilag megfelelő, képi, metaforikus síkra állítja, itt ezeket a fogalmakat szétbontja, elemzi, megérti és megérteti, hogy azután ismét elvont és általános kategóriákká alakítsa őket. Hagyományosan a filozófiai, a fogalmi nyelv végső célja valóban az egyértelműség: definíciókkal dolgozik, osztályokat határol el és helyez egymásba, minél nagyobb általánosításokra törekszik. A metaforikus nyelv sokértelmű és képeket vetít elénk, valamit úgy láttat, úgy mutat fel, *mint*..., s ez után a *mint* után gyakran valami hétköznapi, kézzelfogható, a mindennapi valóságból ismerős dolog következik. A metaforikus nyelv még sokkal közelebb áll az egyedi, konkrét realitáshoz, az ember „világhoz tartozásához", azaz Heideggerrel szólva – az ember „világban-benne-lété"-hez, mint a filozófiai, aminek éppen az a végső célja, hogy távolságot teremtsen, elvonatkoztasson a konkréttól. A cavelli módszer célja éppen nem a két szint – a fo-

[19] *Komáromy Zsolt* fordítása (lásd e kötetben). Eredetileg Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare, 3.

galmi és a metaforikus – egybemosása, hanem külön tartása, de úgy, hogy közben a fogalmi állandóan részesedik a metaforikusban. A metaforikus szint így a médium, a közvetítő, a közbenjáró szerepét tölti be a fogalmi szint számára: a metaforikus szint szituációba helyezi, a mindennapok tárgyi valóságához köti, a hétköznapok tapasztalatán át érezteti-érzékelteti, „eseménnyé", „történéssé" teszi a fogalmat, hogy a metaforikus szinten megjelenő tárgyak szinte fizikai „érintésén" át a *fog*-alom tartalma az emberhez el-*ér*-jen, azaz mintegy tapinthatóan meg-*fog*-hatóvá, *ér*-thetővé váljon.[20]

Bár a metaforikus és a hétköznapi nyelvi szint viszonyának kimerítő tárgyalására itt nem vállalkozhatom, annyi a fentiekből bizonyosan következik, hogy a kettő nem ellentétben áll egymással. Nemcsak azért, mert a hétköznapi nyelv maga is tele van metaforákkal (pl. „*futnak* a percek", „te gyáva *nyúl*!"), amit bizonyos metaforaelméletek „halott metaforaként" tartanak számon, s még csak azért sem, mert bizonyos hétköznapi helyzetekben is könnyen létrejönnek eredeti és még soha sem hallott metaforák (pl. egyszer egy kislány egy igen rossz állapotban lévő, szakadozott szótárt „*csámpás* szótárnak" nevezett, amit persze már könnyedén „költői metaforá"-nak is tekinthetünk). A metaforikus szint azért sem áll ellentétben a wittgensteini–cavelli értelemben vett hétköznapisággal, mert – Cavell szerint is – annak egyik legfontosabb és talán legértékesebb vonása az *otthonra találás* egy ismeretlen világban, az az érzés, amikor valaki *hazakerülve* ismerősként üdvözli az őt körülvevő tárgyakat, mert meghitt viszonyban van velük, mert azok nem halott dolog halmaza, hanem „életre keltek" és ezáltal „megnyíltak" előtte. Egy mindennapi nyelvi teljesítményt meghaladó, vitathatatlanul „költői metafora" (pl. „lomhán szinte lábrakap / s mászik a súroló kefe" – JÓZSEF ATTILA: *Külvárosi éj*) esetében nem csupán arról van szó, hogy anyagát hétköznapi „érzékterületről" vette, hanem találó, „megelevenítő" hatalma révén otthonra találásunkat is segítheti a fenti értelemben. Ahogy Wittgenstein szerint a szavak „metafizikai" használatukból „visszavezethetők" „hétköznapi használatukba *[alltägliche Verwendung]*", ahogy oda „terelhetők", ahol a nyelvben valóban otthon vannak, azaz ahol leginkább „honosak" *(in der Sprache, in der es [das Wort] seine Heimat hat)*,[21] úgy „terelheti" Cavell szerint az embert „haza" egy szó metaforikus használata, ami azért kap – éppen a költői használat révén – mégiscsak *hétköznapi, mindennapi* szerepet, mert a dolgok bensőséges meg*ismer*éséhez, a hétköznapi tárgyakkal való intim viszonyhoz visz közelebb, és így végső soron egy napról napra jobban megnyíló és a mindennapjainkat is befogadni képes otthont rendez be számunkra.

Annyit tehát a filozófia mindenképpen megismerhet és hasznosíthat az irodalomból (annyira a filozófia magára ismerhet az irodalom „tükrében"), hogy ő

[20] Vö. az Othellóról szóló könyvem első részével (KÁLLAY GÉZA: Nem puszta szó: Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben. Budapest, Liget 1996.) –, elsősorban 75–84.

[21] Filozófiai vizsgálódások, § 116.

maga is sokféle, tehát elismerheti, hogy nem csupán az irodalom területén csoportosíthatók a szövegek bizonyos műfajok köré (amikor a műfaj felőli döntés a szöveggel kapcsolatos elvárásokat már eleve meghatározza), hanem a filozófia esetében is. Cavell első, viszonylag nagy port kavaró hozzászólása a *Filozófiai vizsgálódások*kal kapcsolatos, a 60-as évek elején induló vitákhoz az 1962-ben napvilágot látott *The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy [A kései Wittgenstein filozófiájának hozzáférhetősége]*,[22] aminek egyik vezérgondolata, hogy a *Vizsgálódások*ból akkor meríthetjük a legtöbb inspirációt, akkor *mond* a legtöbbet, ha az élő beszédhez közelálló *vallomás*ként olvassuk. Azaz, ha nem hátrahagyott kéziratok halmaznak tekintjük, amit korai halála miatt Wittgensteinnak már nem volt ideje vagy ereje egy „hagyományos" filozófiai értekezéssé formálni, ha nem kíséreljük meg ezt a szöveg „mögött" feltételezett „könyvet" helyette megírni, „kiegyenesítve" a wittgensteini kanyarokat és kigyomlálva a paragrafusok ismétléseit, a szakaszok lényegtelennek tűnő kitérőit, ahogyan ezt például a Cavell tanulmányában bírált David Pole[23] vagy – tehetjük hozzá – a máig legrészletesebb *Vizsgálódások*-kommentár két szerzője, Baker és Hacker[24] is gyakran megteszi. Vegyük inkább komolyan – javasolja Cavell –, hogy ez a filozófiában a XX. század közepén kétségtelenül szokatlan és újnak tűnő hang másfajta műfajt is követelt magának, aminek azonban megvan a hagyománya Augustinus *Vallomás*ában – ahonnan a *Vizsgálódások*nak rögtön az első paragrafusa származik –, Montaigne *Esszé*iben, Pascal *Gondolatai*ban, Rousseau *Vallomásai*ban, Emerson esszéiben, Thoreau *Walden*jében vagy Kierkegaard és Nietzsche hasonlóan önéletrajzi indíttatású, szinte naplószerű írásaiban – ott, ahol a filozófiatörténet máig műfaji dilemmákkal küzd, gyakran utalva ezeket a műveket a filozófia és az irodalom peremvidékeire, vagy egyenesen a filozófiai „kánonon" kívül eső – leginkább költői – területekre. „Vallomás közben" – írja Cavell fent említett tanulmányában –

> nem magyarázkodsz vagy érvelsz a magad igaza mellett, hanem elmondod, mi is van veled. És a vallomást, a dogmával ellentétben, nem elhinni kell, hanem próbának alávetni és elfogadni vagy elvetni. Itt a vádaskodásnak sincs helye senkivel szemben sem, kivéve önmagadat és azokat, akik rajtad keresztül magukra ismernek. [...] S ezért nincs a Vizsgálódásokban

[22] Must We Mean What We Say? 44–72.

[23] Cavell esszéje eredetileg DAVID POLE: The Later Philosophy of Wittgenstein (London, The Athlone Press 1958.) című könyvéről írt recenzió volt.

[24] Ld. G. P. BAKER–P. M. S. HACKER: Wittgenstein: Understanding and Meaning, Volume 1 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Oxford, Basil Blackwell 1980.; G. P. BAKER–P. M. S. HACKER: Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity, Volume 2 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Oxford, Basil Blackwell 1985.; P. M. S. HACKER: Wittgenstein: Meaning and Mind, Volume 3 of an Anlytical Commentary on the Philosophical Investigations, Oxford–Cambridge, Mass, Basil Blackwell 1990.; P. M. S. HACKER: Wittgenstein: Mind and Will, Volume 4 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Oxford–Cambridge Mass, Basil Blackwell 1996.

semmi, amit hétköznapi értelemben érvelésnek [reasoning] nevezhetnénk; Wittgenstein semmi olyat nem állít, amit bizonyítani lehetne, mert amit állít – legyen igaz vagy hamis –, az vagy nyilvánvaló (§ 126.) vagy arra vonatkozik, ami magát a meggyőződést, akár bizonyítékok, akár érvek, akár a tekintély révén egyáltalán létrehozhatná.

[...]

Az ilyen írás sok kockázattal jár: nem csupán az olyan, nyilvánvaló veszélyekre gondolok, mint a következetlenség, a homályosság, a tapasztalattal cáfolható állítás vagy a megalapozatlan általánosítás, hanem a zavarodottságra is, ami a szerzőt személyében érinti: ebből még a csalásra való hajlandóság sem hiányzik, s az önkény sem, ami a világot a személyes problémáknak rendeli alá. Az effajta hibák feltérképezése azonban egy olyan kritikát követel meg, amiben nincs gyakorlatunk.[25]

Cavell pontosan látja a wittgensteini – s ezért a cavelli – megközelítésmód, stílus, „szövegképzés" buktatóit, de a veszélyek lajstromában felsejlik a pozitív viszonyulás képe is. Cavell szerint a szövegképzés mindig „*ön*képzés", azaz éppúgy önmagam tanítása, instruálása („tuíciója"), mint önmagam létrehozása a szöveg közegén keresztül. De a szövegképzés „*Ön*képzés" abban a most már harmadik értelemben is, hogy – a szójátékot még tovább fokozva – létrehozhatja Önt, az Olvasót is, és az így kirajzolódó ön-lét-helyzet-portréban a Másik, a Befogadó, a Hallgató saját belátása szerint *ön-magá*-ra ismerhet. Cavell írásai tehát azt sugallják, hogy a személyesség és a személyiség hangja szükségszerűen üt át a szövegen: a személyesség és a személyiség jelenléte a szövegek létrejöttének meghatározó előfeltételeként értelmezhető, még ha az „önösség", a túlzott *ön*életrajziság vagy egyenesen az *ön*kény is az ezzel járó, természetes kockázat.

Egyfelől tehát arról van szó, hogy a filozófiát azért alkotják problémák helyett *szövegek*, mert a cavelli értelmezés szerint akár „személyes", akár „személytelen" egy szöveg hangvétele, az éppen adott megformáltság közegéből egy problémaegyüttes egyszerűen nem „hüvelyezhető", nem emelhető ki; a „probléma" mindig az aktuális retorikai képződmény „foglya": csak abban érthető és értelmezhető. Vagyis, ha valaki mégis problémahalmaznak tekintené a filozófiát, első problémája éppen az lesz, hogy milyen a problémákat „közvetítő" szöveg retorikai megkomponáltsága, „stílusa", hangvétele, a szerzőhöz és az olvasóhoz való viszonya. Ez a viszony ugyanis már eleve meghatározza, a szöveg mit lát meg és mitől fog eltekinteni, hogy mit fog problémaként kezelni és mit nem; hogy milyen megoldásokkal kísérletezik, illetve hogy éppen megoldásokat kínál-e, vagy – mint Wittgenstein a *Vizsgálódások*ban – inkább közös gondolkodásra és számvetésre serkent: inkább vallomást tesz, mint érvel, inkább bizonyságot tesz, mint bizonyít, inkább felmutat és bemutat, mint kimutat és rámutat.

[25] Must We Mean What We Say? 71.

Másfelől, a személyesség és személyiség jelenléte még ennél is többről szól. Semmiképpen sem arról, hogy az olyan értekező, érvelő, „disputáló", „bizonyítékokat felsorakoztató" szövegeknek, mint amilyeneket például Locke vagy Russell írt, nincs létjogosultságuk. A „diskuráló", „megbeszélőbb", „párbeszédesebb", vallomásos wittgensteini alapállás szellemében inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a „szikárabb", a klasszikus értelemben vett filozófiai értekezés nem a filozófia kizárólagos vagy kitüntetett közege; Wittgensteinnel leginkább azt mondhatnánk, hogy egy meghatározott „nyelvjátékhoz" tartozik,[26] azaz nem jobb vagy rosszabb, mint pl. a vallomás (vagy a parancsolás, egy történet kitalálása, a tréfálkozás, valaki felköszöntése, a fohászkodás stb.),[27] hanem az értekezés közegében („műfajában") történetesen olyan szavakat használunk, amelyek éppen a „tudományos" megközelítési mód, viszonyulás („életforma") területén vannak leginkább otthon. Külön vizsgálatot érdemel, vajon miért a tudományos értekezéshez közelálló műfaj bír mindmáig a legkanonikusabb érvénnyel a filozófiában (pl. a filozófusok által sokszor használt példákban nincs-e jelen „egy történet kitalálása"?).[28] De a szövegképzésről szóló cavelli felfogást közvetlenül nem is ez

[26] Cavell éppúgy adós marad a nyelvjáték „szabatos definíciójával", akár a Vizsgálódásokban Wittgenstein. Wittgenstein pl. a 7. paragrafusában inkább példákkal („Olyan folyamatok, ... amelyek során megnevezzük a köveket, illetve elismételünk valaki után egy szót. Gondolj arra, hogyan használják néha körjátékokban a szavakat.") igyekszik rávezetni, mit ért nyelvjátékon, s a definíciókban szokásos szűkítés helyett éppen hogy tágítja a „nyelvjáték" szó jelentését: „Az egészet is – a nyelvet és azokat a tevékenységeket, amelyekkel a nyelv összefonódik – „nyelvjáték"-nak fogom nevezni."

[27] Vö. Filozófiai vizsgálódások, § 23.; – „A 'nyelv*játék*' szónak itt azt kell kiemelnie, hogy egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része.
Idézd a szemed elé a nyelvjátékok sokféleségét a következő – és még más – példák segítségével:
Parancsot adni és parancsok szerint cselekedni –
Egy tárgyat szemre vagy mérések alapján leírni –
Egy tárgyat egy leírás (rajz) alapján előállítani –
Egy folyamatról beszámolni –
Egy folyamatról feltételezéseket megfogalmazni –
Egy hipotézist felállítani és ellenőrizni –
Egy kísérlet eredményét táblázatok és diagramok segítségével ábrázolni –
Egy történetet kitalálni; és olvasni –
Színházat játszani –
Körjátékot játszani és énekelni –
Rejtvényt fejteni –
Tréfálkozni; viccet mesélni –
Egy alkalmazott számtanpéldát megoldani –
Egyik nyelvről a másikra fordítani –
Kérni, megköszönni, átkozódni, köszönteni, fohászkodni."

[28] Példán itt nem csupán egy bizonyítási eljárás közben felhasznált illusztrációt értek, mint amilyen pl. Kant A tiszta ész kritikájában a nap és az eső (IMMANUEL KANT: A tiszta ész kritikája. Ford. *Kis János*. Budapest, 1995. 96.) vagy a 13 tallér (i. m., 195.) vagy a golyó a párnán (i. m., 220.), hanem ide sorolom a különösen az ismeretelméletben népszerű, tudatosan megkomponált, ún. „gondolatkísérleteket" is, amit például Scott Sturgeon így határoz meg: „Gondolatkísérletnek fiktív, általunk kitalált történeteket nevezünk. Annak eldöntésére, hogy [egy személy és egy igaz kijelentés viszonyát

foglalkoztatja, hiszen természetesen még a legszárazabb értekezésben is megjelenhet a személyesség és a személyiség. A szövegképződés feltételét Cavell szerint nem egy műfaj egyszerű jelenléte biztosítja, hanem az, hogy a szerző számára a szövegben megfogalmazottaknak *egzisztenciális tétje* legyen,[29] hogy amiről beszél, az a csak rá jellemző és éppen adott léthelyzetét közvetlenül érintse, hogy arról írjon, amitől az élete függ, azaz úgy írjon, mintha „az élete függne" – szó szerint – tőle.

Ez persze egyszerre nagyon kemény és – legalábbis „tudományos eszközökkel" – megmérhetetlen feltételnek tűnik. Ellenőrizhetem-e valaha is, hogy a Másik (aki most éppen a Szerző szerepét játssza el) valóban – mondjuk most így – a szíve és elméje legmélyéről írt-e? Ezzel a kérdéssel azonban ismét a szövegképződés cavelli feltételeihez, közelebbről a (Másikkal kapcsolatban felmerülő) *kétely*, illetve a (Másik iránti) *bizalom* – fentebb, a *Vizsgálódások* drámaiságának kapcsán még csak érintett – problémaköréhez érkeztünk. Ennek alaposabb vizsgálatához a szkepszis cavelli értelmezésének néhány vezérgondolatát ismertetem, elsősorban a *The Claim of Reason* első két részének (*Wittgenstein and the Concept of Human Knowledge [Wittgenstein és az emberi tudás fogalma]* és a *Skepticism and the Existence of the World [Szkepticizmus és a világ létezése]*) alapján. Ennél tovább most azért nem érdemes menni, mert Cavellnek a szöveg mibenlétéről vallott nézeteit úgyis akkor értjük meg legjobban, ha magukat a szövegeit olvassuk.

Ahogy a fentiekből is kiderült, sem ebben a két részben, sem másutt Cavell nem definiálja a szöveg mibenlétét, és nem állít fel róla klasszikus értelemben vett elméletet sem, azaz nem veszi számba és nem értékeli a már rendelkezésre álló megközelítésmódokat, nem méri hozzájuk a saját elképzeléseit, sőt még ki sem emeli a szöveg problematikáját az általa vizsgált kérdések közül. A *The Claim of Reason* első 243 oldalán voltaképpen nem tesz mást, mint olvassa, értelmezi és továbbgondolja elsősorban Wittgenstein *Vizsgálódásai*nak (és részben J. L. Austin *Other Minds [Más elmék]* című esszéjének) bizonyos passzusait. De ez sem „szabályos" Wittgenstein-kommentár: több és kevesebb is ennél. Kevesebb, mert nem dolgozza fel az 1979-ig megjelent vonatkozó szakirodalmat, hanem csupán két korai Wittgenstein-magyarázó, Rogers Albritton és Norman Malcolm néze-

---

tartalmazó séma] kiegészítése megfelelő-e, gondolatkísérleteket alkalmazunk: fiktív körülményeket konstruálunk és eldöntjük, hogy ilyen körülmények között beszélhetünk-e tudásról". (SCOTT STURGEON: Tudás. Ford. *Ambrus Gergely*. = Filozófiai kalauz. Szerk. *A. C. Crayling*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1995. 24.). – „Tegyük fel például, hogy egy reggel valaki úgy ébred, hogy valami különös dologban hisz. Például, hogy Platón és Arisztotelész ugyanaz a személy. [...] Tegyük fel továbbá, hogy ezt a gondolatot az illető egyik barátja, hipnózis segítségével, viccből „ültette el" benne. Végül tegyük fel azt is, hogy Platón és Arisztotelész valóban azonos személy volt, amiről a hipnotizált barát nem tudott" (STURGEON: i. m., 25.). Amit itt Sturgeon felvázol, bátran lehetne egy novella kiinduló szituációja is. Lehet, hogy a történet bárgyú véget ér – bár ki tudja?

[29] Vö. az Othello-tanulmány címével: Othello és a Másik mint *tét* (Othello and the *Stake* of the Other).

teivel vitatkozik, és arról sincs szó, hogy a *Vizsgálódások* egészét szisztematikusan áttekintené. Ugyanakkor sokkal több is: bátran állítom, hogy akár néhány oldal elolvasása közelebb visz a kései Wittgenstein megértéséhez, mint sok vaskos kommentár. Cavell ugyanis a filozófia, közelebbről a filozófiai szövegképződés előfeltételeit igyekszik tisztázni ezeken a lapokon; arra kíváncsi, hogy mi az, ami a XX. század végén a filozófiát – ami, mint megállapította, szövegek és nem problémák együttese – egyáltalán létrehozhatná. A 257. paragrafusban Wittgenstein azt mondja:

> Amikor azt mondják: „Nevet adott annak, amit érzett", akkor elfelejtik, hogy a nyelvben már sok mindennek készen kell állnia ahhoz *[schon viel in der Sprache vorbereitet sein muß]*, hogy a puszta megnevezésnek értelme legyen. És ha arról beszélünk, hogy valaki a fájdalomnak nevet ad, akkor itt a „fájdalom" szó grammatikája az, ami elő van készítve; jelzi azt a posztot, ahová az új szó kerül.

A „fájdalom" szó helyébe bármilyen más szöveget behelyettesíthetünk, s megkapjuk, ami Cavellt is érdekli: minek kell „készen állnia" a nyelvben ahhoz, hogy a filozófiának, és közelebbről egy szövegnek megalkotó és befogadó számára egyaránt értelme legyen? Miképpen „posztolnak" azok a szavak, amik egy szöveget „előkészítenek"? A *The Claim of Reason* eleje legalább három funkciót betöltve keresi a választ. Egyrészt értelmezi Wittgenstein szövegeit, amelyek Cavell interpretációja szerint maguk is a filozófia lehetőségével és lehetetlenségével foglalkoznak; másrészt saját szövegének megalkotása közben szenvedélyesen vizsgálja – természetesen további szövegekkel – magát a saját szöveget, remélve, hogy annak határai kiábrázolják a léthelyzetet, ami szavainak egymásutánját életre hívták, illetve egyáltalán „megengedik"; végül pedig – mint ahogy ezt már jelen tanulmány bevezető soraiban jeleztem – már ez a rész is a szöveg lehetőségeinek kérdéskörét egyenesen a szöveg szövetébe költözteti, méghozzá oly módon, hogy az egyes szám első személyű nézőpontból megírt, zaklatott, gyakran párbeszédeket imitáló mondatok, a gondolatjelek közé ékelt ellenvetésekkel, zárójeles közbevetésekkel, felkiáltásokkal elárasztott gondolatláncok nem mindig közvetlenül válaszolnak meg egy-egy kérdést, hanem saját „testükön" hordozzák magát a kérdést éppúgy, mint a megoldási kísérleteket. Ha van „beszédes" szöveg, ami tartalmában és formájában egyszerre mutatja fel azt, ami foglalkoztatja, a Cavellé bizonyosan az. Aki Cavellt „érthetetlennek" vagy „nehezen olvashatónak" tartja, voltaképpen ennek a szokatlan, a wittgensteini hagyományban gyökerező szövegkomponálási módszernek a létjogosultságára kérdez rá (ami persze még sem elutasítást, sem elfogadást nem kell, hogy jelentsen).

Nos, minek kell a nyelvben készen állnia arra, hogy egy megnevezésnek (egy szó használatának, valamire való vonatkoztatásának) értelme legyen? Wittgenstein rövid válasza ez: a „nyelvtan"-nak (grammatikának), aminek nála igen sajátos értelme van:

> Olybá tűnik számunkra, mintha *keresztül* kellene *látnunk* a jelenségeken *[Erscheinungen durchshauen]*: vizsgálódásunk *[Untersuchung]* azonban nem *jelenségekre* irányul, hanem, mint mondani lehetne, a jelenségek *'lehetőségeire' ['Möglichkeiten']*. Ez azt jelenti, hogy ráeszmélünk *[wir besinnen uns]*, milyen *fajta kijelentéseket [Art der Aussagen]* teszünk a jelenségekről. [...]
>
> Vizsgálódásunk *[Betrachtung]* ennélfogva grammatikai *[grammatische]* jellegű. És ez a vizsgálódás *[Betrachtung]* azáltal világítja meg a problémánkat, hogy félreértéseket tisztáz. Félreértéseket, amelyek a szavak használatára vonatkoznak; [...][30]

A wittgensteini értelmezés szerint tehát a nyelvtan a szavak használatát írja elő. Egy szó használatát (nyelvtanát) pedig úgy kapjuk meg, hogy „ráeszmélünk" (tulajdonképpen: 'emlékeztetjük önmagunkat'), hogy milyen kijelentéseket teszünk, illetve tehetünk egy-egy jelenségről, azaz feltérképezzük, egy-egy szót mikor, milyen kontextusban, milyen körülmények között használunk. Azt vizsgáljuk, mikor „illik" *még* egy szó egy jelenségre, és mikor kellene *már* inkább egy másik kifejezést használnunk. Például mit jelent az, hogy valaki *olvas*?

> Ahogy mondani szoktuk, szemmel kíséri a nyomtatott szavakat, kimondja őket – vagy csak magának mondja; mégpedig úgy, hogy bizonyos szavaknál a nyomtatott formát mint egészet ragadja meg, másokat pedig azután mond ki, hogy szeme az első szótagokat felfogta, néhányat pedig szótagról szótagra olvas, és egyiket-másikat talán betűről-betűre. – Akkor is azt mondanánk, hogy elolvasott egy mondatot, ha olvasás közben sem fennhangon, sem pedig magában nem beszélne, utána azonban képes lenne a mondatot szóról szóra vagy megközelítőleg visszaadni. [...]
>
> Hasonlítsd most össze ezt az olvasót egy kezdővel. Az utóbbi úgy *olvassa* a szavakat, hogy fáradsággal betűzi őket. – Egyes szavakat viszont az összefüggésből talál ki; vagy talán részben már kívülről tudja az olvasmányt. A tanár ekkor azt mondja, hogy igazából nem *olvassa* a szavakat (bizonyos esetekben pedig azt, hogy csak úgy tesz, mintha olvasná őket). [...][31]

Természetesen még egyáltalán nem írtuk le az „olvas" szó teljes grammatikáját: csupán három esetet hasonlítottunk össze, ahol rendre mérlegeltük, vajon „találó"-e ezekre, illetve ezekben az „olvas" szót használni. Ebben még semmi meglepő nincs, ha csak az nem, hogy Wittgenstein veszi a fáradságot egy olyan hétköznapi szó használatának szabályait körülhatárolni, mint az olvasás. És ha tovább lapozgatunk a *Vizsgálódások*ban, úgy tűnik, hogy másutt is a legmindennaposabb jelenségek kapcsán kell elvégeznünk a megkülönböztető jegyek összeszedegetésének gyakorlatát: a nyelvtani szabályok feltérképezése nem más, mint

[30] Filozófiai vizsgálódások, § 90.
[31] Filológiai vizsgálódások, § 156.

azoknak a *kritériumok*nak a felsorolása, aminek alapján úgy döntünk, hogy igen, amit itt látunk, az egy ember, aki egy széken ül, meg kell tudnunk adni azokat az ismérveket, aminek alapján azt mondjuk valakire, hogy fogfájása van, hogy valamilyen véleményen van, hogy vár valakit 4 és 4:30 között, hogy egy szabályt követ, hogy képtelen folytatni valamit, amit addig minden nehézség nélkül csinálni tudott, hogy gondolkodik, hogy hisz valamiben, hogy remél valamit, hogy magában beszél, hogy egy színre vagy egy alakzatra koncentrál stb., Ha *ilyen* helyzetek azonosításához kritériumokra van szükségünk, akkor *minden*, amiről csak beszélhetünk, kritériumokat követel magának.

Cavell szerint Wittgenstein alapvető felismerése éppen ehhez az igencsak triviálisnak tűnő igazsághoz kötődik: *minden* tudásunk, *bármi*, amiről állításokat tehetünk, amivel kapcsolatban kérdéseket tehetünk fel, kételkedhetünk stb. kritériumokon nyugszik és nem például „igazságfeltételeken" vagy „nyilvánvaló, szemmel látható tényeken".[32] Mert az igazságfeltétel vagy a tény nem egy-egy másik lehetőség a kritérium (a szavakat irányító szabály, a megnevezést megengedő „grammatika") *mellett*: kritérium nélkül azt sem tudnánk, mi számít egyáltalán ténynek, vagy hogy valami mikor igaz vagy hamis.[33] Tehát a tény vagy az igazságfeltétel nyugszik a kritériumokon, és nem megfordítva. Azaz a kritériumok, a nyelvi eszközök használatát előíró szabályok nem csak nyelvünk, hanem tudásunk alapjai is, nyelvünk határai azonosak tudásunk határaival, „a kritérium az az eszköz, aminek segítségével a fogalmainkat megértjük és megtanuljuk".[34] Az olvas „fogalmát" vagy „lényegét" vagy annak „megértését, hogy mit jelent olvasni" vagy „hogy mikor mondhatjuk valakire: »*olvas*«", egyformán az *olvas* szó használatának („grammatikájának") türelmes, gondos és alapos feltérképezésével kaphatjuk meg. „Hogy valami a tárgyak mely fajtájához sorolható *[Welche Art von Gegenstand etwas ist]*, azt a grammatika mondja meg."[35]

Hogy ez „nyelvfilozófia"-e, arról persze Cavell szerint is lehet vitatkozni; elképzelhető, hogy valakinek Wittgenstein gondolatai nem fejeznek ki többet, mint azt a csodálatot, hogy az ember egyáltalán beszélni képes, ami a nyelv „tudományos", „elméleti" vizsgálatához bizonyosan kevés. Nem kizárt, hogy jobban járunk, ha Wittgenstein megjegyzéseiből inkább annak a kritikáját olvassuk ki, hogy a filozófia mindenáron elméleteket akar gyártani a nyelvről. De azt a kérdést mindenképpen fel kell tennünk, honnan származnak a kritériumok. Senki sem találhatta ki őket egymaga, de Wittgenstein Cavell szerint tovább megy annál a jól ismert tételnél is, hogy pusztán „készen kapott társadalmi konvencióról" volna szó.

Kétségtelen, hogy Wittgenstein szerint is a nyelv egyik legfontosabb sajátossága, hogy használatában mindannyian részt veszünk, hogy mindannyian ugyan-

[32] Vö. The Claim of Reason, 13–16.
[33] Vö. The Claim of Reason, 14.
[34] The Claim of Reason, 16.
[35] Filozófiai vizsgálódások, § 373.

azokat a szabályokat követjük, hogy valamiféle megegyezés van köztünk a szavak értékét illetően.

> Ahhoz, hogy a nyelv segítségével megértsük egymást, nemcsak definíciókban kell egyetértsünk *[Übereinstimmung in den Definitionen]*, hanem (bármilyen furcsán hangozzék is) ítéleteinkben is *[Überinstimmung in den Urteilen]*. [...]
> „Azt mondod tehát, hogy az emberek közti megegyezés *[Überinstimmung der Menschen]* dönt arról, hogy mi igaz és mi hamis?" – Igaz és hamis az, amit az emberek *mondanak*; a *nyelvet* illetően pedig az emberek összhangban vannak *[in der* Sprache *stimmen die Menschen überein]*. Ez nem vélemények egyezése *[Überinstimmung der Meinungen]*, hanem életformáké *[Lebensform]*.
> A közös emberi cselekvésmód *[gemeinsame menschliche Handlungsweise* – tulajdonképpen hogy együttlétünk során hasonló módon kezeljük a dolgokat] az a vonatkoztatási rendszer, amelynek segítségével egy idegen nyelvet értelmezünk.[36]

A szabályrendszer és annak követése a közösségképződés záloga; a szabályrendszer (a „grammatika") maga a Másik szavaiba vetett *bizalom*: annak a meggyőződésnek a mindennapos megjelenési formája, hogy a Másik úgy használja a szavakat, ahogy én, hogy ugyanúgy „ítélünk" meg egy helyzetet, méghozzá abban az értelemben, hogy majd ugyanazzal a kifejezéssel fogjuk illetni. Nem azért, mert előre megegyeztünk volna a kritériumokban – *minden* jelenséggel kapcsolatban *előre* lehetetlen is volna „megegyezni".[37] Hanem azért, mert életformánkban „egybe vagyunk hangolva *(wir stimmen Überein)*". A közös életforma azonban – Cavell értelmezésében – nem a szabályrendszer „végső alapja", és különösen nem annak „magyarázata": az életforma nem a szabályrendszer „mögött" (vagy „alatt" stb.) van – ezek félrevezető metaforák. Az életforma nem „kívülről" kapcsolódik a nyelvhez, hiszen maga a nyelv is az életforma *része*: nincs elvi különbség egy szó és például egy pohár használata között. A szabályrendszer, egész pontosan a szabályrendszer a maga dinamizmusában, azaz követésében, használatában *maga* az életforma: „Kérek egy poharat" – mondom, és a Másik odamegy a szekrényhez, levesz egy poharat és odaadja nekem, mert – legalábbis ebben a kultúrkörben – tudja, mi a pohár, mire való, hogyan kell „kezelni". Az életforma itt nem „magyaráz" semmit, hiszen az életforma nem más, mint éppen a mindennapos tevés-vevés, jövés-menés, beszélés stb., aminek már nincs „indoka": „így cselekszem, és kész" *[„So handle ich eben"]*.[38]

De Wittgenstein – Cavell értelmezésében – itt nem azt mondja, hogy a szabályrendszer valami „objektív társadalmi konvenció", aminél „mélyebbre" nem

[36] Filozófiai vizsgálódások, §§ 242, 241, 206.
[37] Vö. The Claim of Reason, 31.
[38] Filozófiai vizsgálódások, § 217.

mehetünk, mert feltétlenül és minden körülmények között „garantálja" a közöttem és a Másik közötti megértést. Cavell szerint így interpretálja a wittgensteini kritériumhálót Rogers Albritton és Norman Malcolm,[39] akik hagyományt teremtettek azzal, hogy Wittgensteinben a filozófiai szkepszis elleni küzdelem egyik bajnokát látták.[40] Kétségtelen, hogy a szabályrendszer mint hagyomány csak akkor kérdőjeleződik meg, és csak akkor kezdünk róla egyáltalán beszélni, ha valami „nem stimmel", ha nem tudom „kiismerni magam" a dolgok között, ami Wittgenstein szerint maga egy filozófiai probléma *formája*.[41] Egyébként a szabályok olyan magától értetődőek, „annyira *adottak*", hogy *észre sem veszem* őket, hiszen közelebb vannak hozzám, mint saját magam vagy mint éppenséggel a testem, a kezem; nem „tudom" vagy „ismerem" a szabályrendszert a szó filozófiai, ismeretelméleti értelmében, hiszen „benne vagyok", mintegy a zenei értelemben vagyok „belehangolva", „harmonizálok vele", „pendülök vele egy húron": sokkal meghittebb kapcsolat van köztem és közte, mint az episztemológiai *tudás*. Wittgenstein pedig feltehetően azért mondja, hogy az eligazodási képtelenség egy filozófiai probléma formája, mert ebben az értelemben természetesen a filozófiai igény a használati kritériumok számba vételére már maga is természetellenes beállítódás: éppen a filozófiai viszonyulás teszi tönkre azt a tárgyat, amit vizsgálni kíván. „A filozófia azt a betegséget idézi elő, amit gyógyítani szándékozik."[42]

A szabályok tehát egy meghatározott értelemben egyszerűen *vannak*. Azonban mindig megvan a lehetősége, hogy eltérjek a szabálytól, hogy ne engedelmeskedjek a „konvenciónak", s ezáltal az is lehet, hogy a Másik nem ért meg, hogy a nyelvhasználatom privát használattá, a híres „privát nyelvvé" válik. Ekkor alakul ki bennem az az érzés, hogy a szavak jelentései saját és a másik számára végső soron soha meg nem ismerhető, csupán az én elmémben létező *fogalmak*ra vonatkozik. Ilyenkor „elszakadok" a Másiktól, vagyis „kiszakadok" az „össze-

[39] Cavell itt a következő tanulmányokkal vitatkozik: R. ALBRITTON: On Wittgenstein's Use of the Term 'Criterion'. = The Journal of Philosophy Volume LVI. No. 22. Oct. 22. 1959. 845–857.; N. MALCOLM: Wittgenstein's Philosophical Investigations. = The Philosophical Review Volume LXIII. No. 4. Oct. 1954. 530–559.

[40] Ez a nézet – Cavell írásai ellenére – olyan erősen tartotta magát, hogy Saul Kripke nagy port kavaró könyvéig (Wittgenstein on Rules and Private Language. Cambridge, Cambridge University Press 1982.) egyetlen nagy hatású filozófus sem nevezte Wittgensteint „szkeptikus filozófusnak" – sőt, éppen ellenkezőleg. Amikor Kripke a wittgensteini kételyt a hume-i kétely egy sajátos formájaként azonosította, tanulmányok és könyvek egész serege kezdte vitatni a kérdést. Kripke sehol sem hivatkozik Cavellre, Cavell az ő és a Kripke álláspontja közötti finom, de alapvető különbségeket a The Argument of the Ordinary: Scenes of Instruction in Wittgenstein and in Kripke [A mindennapiság érve: a tanítás jelenetei Wittgensteinnél és Kripkénél.] című esszéjében fejti ki (= Conditions Handsome and Unhandsome, 64–100).

[41] „Egy filozófiai problémának ez a formája: 'Nem ismerem ki magam' [Ich kenne mich nicht aus]": Filozófiai vizsgálódások, § 123.

[42] The Claim of Reason, 34.

hangoltságból", a közös életforma közösségéből. Ez a soha meg nem ismételhető egyéniségem, „individualitásom" záloga, amely nélkül nem lennék az, aki, mint ahogy a közösséghez való tartozás nélkül sem lehetnék az, aki. A tradícióhoz, az „adott"-hoz való tartozás riasztó kísértete az uniformizálódás, a felolvadás, az eltűnés a szisztematikusan ismétlődőben, a változás lehetetlensége, valami hamis örökkévalóság. A kiszakadás fenyegető réme pedig a például az *Othellóban* is megjelenített elválasztottság (szeparáció) a Másiktól: ez a kételyt, a szkepszist generáló egzisztenciális alapszerkezet, amely végső soron az őrület (a teljes szeparáció) démonával viaskodik. Cavell szerint tehát a szabálytól való eltérés lehetősége az a rés, amin keresztül a szkepszis belép a wittgensteini gondolatmenetbe, s Wittgenstein nem tér ki a szkepszis fenyegetése elől:

> ... amikor Wittgenstein a filozófia feladatát abban jelöli meg, hogy szavainkat visszavezessük a (hétköznapi) életbe, tulajdonképpen az idézés, az utánzás és az ismétlés két fokozatát különbözteti meg. Az egyikben a Másikat utánozva az egyediségünket jelentjük ki (erről szól a szkepticizmus); a másikban eredeti módon hangsúlyozzuk a közösséghez tartozásunkat, „közö(n/s)ségességünket" (ez a tradícióhoz tartozásunk elismerése). (Az egyéniség, amit mindig megtalálni kell, mindig az elvesztés kockázatával terhes). Amit filozófiának hívhatunk, mindkét lehetőséget szolgálhatja; a filozófia ezért nem békül ki soha önmagával.[43]

Wittgenstein nem tér ki a szkepticizmus elől, sőt nyitott marad rá,[44] mert nem is tér*het* ki előle. A kritériumok (a szavak használatát irányító szabályok) ugyanis nem a szavak által megnevezett, illetve azonosított dolgok *létét* garantálják, hiszen ahhoz a használóktól független, objektív érvénnyel kellene rendelkezniük, és – mint láttuk – maga az, hogy mi számít „objektív érvénynek" is a kritériumoktól, egészen pontosan a kritériumokat használóktól, azaz mitőlünk függ. Ameddig a használó megváltoztathatja a kritériumokat, ameddig felfüggesztheti a szabálykövetést, addig maguk a kritériumok nem „döntik el", mi létezik „valójában", és mi nem: „A kritériumok nem abban az értelemben 'kritériumok arra nézve, hogy valami így vagy úgy van' " – mondja Cavell –

[43] In Quest of the Ordinary, 132.

[44] „[Albritton and Malcolm] úgy gondolják, hogy Wittgenstein szándéka a szkepticizmussal nem más, mint hogy kimutassa róla, hogy hamis. (Ahogy az alábbiakban kiderül, nem azt állítom, hogy Malcolm és Albritton minden fontos kérdésben egyetért, csak azt, hogy a szkepszist hasonló módon értelmezik.) Érvelésem első részében éppen azt szeretném megmutatni, hogy a kritériumok nem képesek a kételyt eloszlatni és – az én olvasatomban – Wittgenstein nem is ezt a szerepet szánta nekik. Éppen ellenkezőleg: legszívesebben azt mondanám, a kritériumok végzete vagy határai a szkepticizmus igazságát mutatják fel – ami persze megkövetelheti a szkepticizmus átértelmezését éppúgy, mint annak az átértékelését, hogy a szkepszis tulajdonképpen mit fenyeget" (The Claim of Reason, 7.).

> hogy tudósítanak egy dolog létezéséről; valami olyasmiről szólnak, mint a dolog önazonossága; nem arról, hogy valami így vagy úgy *van*, hanem arról, hogy valami *így vagy úgy* van. A kritériumok nem az állítások bizonyosságát határozzák meg, hanem az állításokban használt fogalmak alkalmazását.[45]

Ha azonban ez igaz, akkor *semmit* sem tudhatunk „teljes bizonyossággal"? Cavell szerint már a kérdésfelvetés formája eldöntötte, hogy a kétely területén belül fogunk maradni. Mert tegyük fel például, hogy valakinek fel van dagadva az arca, zavaros a szeme és vonaglik a szája: erre a helyzetre egyfelől természetes azt mondani, hogy az illetőnek fogfájása van. De mindig megvan a lehetősége annak, hogy mindezt csak megjátssza, hogy zseniális színész, aki megtévesztett engem. S ilyenkor az is természetes, hogy a kritériumokban keressük a hibát: az az érzésünk támad, hogy nem bízhatunk bennük, hiszen „kívülről" minden jel arra mutatott, hogy fogfájással állunk szemben, de ott, a Másikon „belül" ez „valójában" éppen nem volt igaz. Holott nem a kritériumokban volt a hiba: pontosan arról van szó, hogy minden megszokott kritérium *jelen* volt – az illető épp azáltal tudta elhitetni velem, hogy fájdalma van, hogy a szabályokat követte, én pedig – mint általában – szintén bíztam a kritériumokban. Amennyit a kritérium meg tud mutatni – hogy valami *„így vagy úgy* van" –, azt megmutatta, azaz a kritériumok hatókörének korlátai között igenis *teljes bizonyossággal tudtam*, hogy az illetőnek fáj a foga. De a megtévesztés – vagy akár csak annak lehetősége – arra csábít, hogy azt a kárt, amit a bizalmam elszenvedett, továbbra is mint tudásom hiányát értelmezzem, hogy a kérdést továbbra is úgy tegyem fel: „hogyan lennék képes elérni, hogy kizárjam a tévedés vagy a megtévesztés lehetőségét, miképp tudhatnám *teljes bizonyossággal*, vajon egy adott esetben játszik-e vagy tényleg fáj neki?"[46] Talán a legszívesebben a másik „bőrébe bújnék" vagy „szétszednem", hogy lássam, érezzem, tapintsam, hogy *valóban* fáj-e neki. Holott ami már egyáltalán tudható – a kritérium – a birtokomban van; a hiány, amit érzek nem ismeretelméleti jellegű. A hiány, amit érzek és amivel harcolok, ami a kételyemet generálja, *bennem* van, azaz egzisztenciális jellegű: a pozícióm, a helyzetem (a végzetem) olyan, hogy a Másikhoz eleve csak kívülről, csak tőle elválasztva tudok viszonyulni; abba nem tudok belenyugodni, hogy csak kommunikatív jelek, csak a nyelv és az általa hordozott kritériumok állnak rendelkezésemre ahhoz, hogy *tudjam*, mit érez a másik; azt nem tudom elfogadni, hogy a kritériumokat *egyszerre* kell úgy értelmeznem, mint amik összekötnek a másikkal és amik elválasztanak tőle. S ameddig a kérdést ismeretelméleti problémaként kezelem, soha nem jutok ki a szkepszis egyre jobban szorító gyűrűjéből: ha akarok, vég nélkül kételkedhetem, hiszen a másik már akár a falat is kaparhatja, azaz

[45] The Claim of Reason, 45.
[46] Vö. The Claim of Reason, 69–85.

újabb és újabb kritériumokkal állhat elő, s én még mindig mondhatom, hogy csupán egy kiemelkedő színészi teljesítmény szemtanúja vagyok.[47] (Ahogy attól kezdve, hogy Othello szívébe beköltözik a kétely, Desdemona csinálhat bármit, férje azt a „valóság el*kendőzésének*", azaz a hűtlenség *biztos* jelének tekinti.)

Cavell szerint Wittgenstein *Vizsgálódásai*nak egyik legfontosabb eleme, hogy a szkepszis természetességét és igazságát felmutassa, s ezáltal hívja fel a figyelmet arra, hogy a világhoz való *alapvető* viszonyulásunk *nem* ismeretelméleti természetű.[48] Cavell szerint ennek *elismerése (acknowledgement)* jelenti az egyetlen lehetőséget a szkepszistől való megszabadulásra. De ezzel együtt azt is el kell ismernem, hogy nincs *végső* bizonyosság, azaz nincs olyan objektív kritérium, konvenció vagy életforma, ami felmentene az alól, hogy a két, egyaránt természetes emberi reakció, a szkepszis és a bizalom, azaz az elválasztottság és a valamihez való tartozás, az egyéni és a közösségi között *nekem* kelljen választani, méghozzá mindig *meghatározott, éppen* adott helyzetekben, amelyeket egyen-egyenként kell sorra vennem, és külön-külön kell mérlegelnem. Az egyetlen, végső *kell* morális értelemben is a felelősség vállalására vonatkozik, de általánosan soha sem jelenik meg, mert minden helyzet és eset más, s nekem *ezekben* kell döntenem. S a feladat hatalmas, mert semmi mástól nem tekintünk el szívesebben, senki mástól nem igyekszünk jobban menekülni, mint önmagunktól.

Ha tehát a szövegképződés előfeltételeit Cavell azok között az előfeltételek között keresi, amelyek *magát a nyelvet* lehetővé teszik, s ha a „nyelv előfeltételei" azonosak lesznek a nyelv *használatának* feltételeivel, s ha továbbá a használatnak nincsenek „végső" kritériumai, amik egyúttal tudásunk megbízhatóságát is garantálnák, mert azokon mindig nyitva marad egy rés, amin csak mi léphetünk be önmagunk megismételhetetlen egyediségében, akkor a szöveg a cavelli értelemben akkor szöveg, ha vállaljuk azt a felelősséget, amivel önmagunk tartozunk önmagunknak, mert a Másikhoz is csak így juthatunk el. Hogy ez *valóban* megtörténik-e, az már eleve a kételyhez és a bizalomhoz, az egzisztenciális elválasztottsághoz és a hasonlóan egzisztenciális valamihez-való-tartozáshoz fűződő viszonyunk függvénye. S ezt a viszonyt sem tudja kiábrázolni más, mint egy szöveg: már a filozófia is, ami léthelyzetünk kijelölésére hivatott, sem problémák, hanem szövegek együttese. A szöveg önnön létfeltételeit csak önmagában keresheti, de hogy megtalálja-e, az már személyesen tőlem (és Tőled) függ.

[47] Vö. The Claim of Reason, 37–48.
[48] Vö. The Claim of Reason, 45.

SZEMLE

KOVÁCS ILONA

A szöveg hatalma

A SZÖVEG ÉS AZ IGE HATALMA

Gyakori képzettársítás hatalmat és irodalmat (vagy szövegeket általában) egymáshoz kapcsolni, de nem a politikai gazdaságtani értelemben. Ez az asszociáció sem tőlem származik, ugyanis a címben használt kifejezés konkrét utalás egy 1989-ben megjelent cikkben[1] ilyen értelemben használt, de alapvetően meghatározatlan fogalomra. Szerencsésebb lenne itt is más kifejezést alkalmazni a szövegben rejlő hatáslehetőség, hatásmechanizmus megjelölésére (pl. a szöveg erejéről vagy hatásáról beszélni, illetve „az Ige hatalmáról"), de mivel a hatalom szó ilyen típusú jelentéskörrel is rendelkezik, egyelőre – ha polemikus éllel is, de átveszem a korábban mások által sokféle jelentésben használt terminust.

Az irodalom fogalma erősen kötődik az íráshoz, az írásos rögzítéshez,[2] tehát sok szállal kapcsolódik a nyomtatott kiadáshoz, és annak újkori, modern filológiai mószereihez. A XX. század az oralitás új formáinak elterjesztésével – rádió, televízió, beszélő és interaktív CD-romok vagy internetes közlésformák – eleve megkérdőjelezi ugyan a nyomtatás fontosságát, de a dekonstrukciós elméleti megközelítések[3] magát a struktúraképző alapelveket dobják ki az eddig kötele-

[1] DÁVIDHÁZI PÉTER: A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában. = Helikon Világirodalmi Figyelő 1989. 3–4. 328–343. – Ugyanezt a tanulmányt a szerző újraközli Per passivam resistentiam – Változatok hatalom és írás témájára című, frissen megjelent tanulmánykötetében, amelynek alcíme expliciten jelzi a kötet fő témáját, „Bevezető témavázlata" pedig a sokatmondó „a felhatalmazás régi-új alapkérdéséről" címet viseli.

[2] Jóllehet a szóbeliség szerepét sem lehet tagadni, az orálisan hagyományozott és az írásban rögzített hagyomány viszonyát érintő viták ellenére. Erről ld. HANS-GEORG GADAMER: Igazság és módszer. Budapest, Gondolat 1984. 123. (*Bonyhai Gábor* ford.)

[3] Ma már magyar fordításban is könnyen hozzáférhető JACQUES DERRIDA és PAUL DE MAN számos tanulmánya, pl. a Szöveg és interpretáció című kötetben (Budapest, Cserépfalvi 1991.). Az amerikai dekonstrukciós iskoláról jó áttekintést nyújt a Helikon Irodalomtudományi Szemle 1994. 1–2. különszáma (Geoffrey Hartman, Harold Blum, Paul de Man és mások szövegeivel). Jellemző ebből a szempontból STANLEY FISH álláspontja: Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities. Cambridge Mass–London, 1980. – Magyar nyelvű kritikai ismertetését ld. Bevezetés a modern irodalomelméletbe című kézikönyv Olvasás és értelmezés c. fejezetében. Budapest, Osiris 1995. 160–162. – Ugyancsak tanulságos ebből a szempontból a recepcióesztétika, Jauss és Iser könyvei körül kialakult vita. Magyar nyelvű szakirodalmát ld. uo. Recepcióelmélet: olvasók és olvasóközösségek címen. (158–160.)

zőnek tartott előítéletek közül. Ha az is kétséges, hogy hordoz-e egy szellemi alkotás pontosan definiálható jelentést vagy jelentéseket, még furcsább úgy tenni fel a kérdést, hogy jelentéshordozó-e a kiadás jellege, természete, figyelemre érdemes-e a mögötte rejlő szövegfilozófia. Természetesen éppen most, egy olyan történelmi pillanatban, amikor nehéz komolyan feltenni forma és tartalom, jelentés és jelentéshordozó közeg kérdését, vagyunk tanúi egy óriási kiadói reneszánsznak, amely nemcsak új (újonnan felfedezett vagy új formában felfedezendő) szerzők tömegét dobja piacra, hanem legalább a XIX–XX. század irtózatos mennyiségű irodalmát egészen új felfogású szövegfolyamokká kívánja alakítani (és ugyancsak ebben az új, megnövekedett terjedelemben piaci áruvá tenni).

Nevetséges közhelynek látszik, de bővebben kifejtve talán érdekes következtetésekre ad alkalmat annak áttekintése, hogy egy alapvetően értékét vesztett szféra, a kultúra hogyan tér vissza fogyasztási cikké alakítva a piac egyes területeire. Alapvetően leegyszerűsítve a kérdést, úgy fogalmaznék, hogy olyan szellemi alkotások, amelyek önmagukban látszólag nem képeznek értéket, társadalmi intézményrendszerekhez kapcsolva hatalmas, azaz hatalomképző (pénzcsináló és presztízsalkotó) erőforrássá válnak. A legsikeresebb új értékképző intézményrendszer persze az iskola; és az irodalom mint vizsgaanyag, egyes diplomák megszerzésének feltétele, egyszerre fontossá és félelmetessé válik ott, ahol már léte (kiadás és olvasás) sem egyértelmű. Az érettségi tételsorai és a felvételi követelménylisták (továbbá halvány visszfényként, de valamennyire még érzékelhetően az egyetemi vizsgákra kiadott kötelező olvasmánylisták) egyszerre megkerülhetetlenné teszik az amúgy érdektelenné kopott világirodalmat. Olyan szerzőt, akiből sem a középiskolában nem kell dolgozatot írni, sem az érettségin vagy egyetemi szigorlaton nem kell felelni, senki nem mer vagy akar kiadni, mindazokat viszont, akik az iskolai kötelezettségek kétes körébe bekerültek, jó üzlet jegyzetelni, kommentálni, többféle formában újra és újra kiadni. Jó példa erre az érettségiző és az egyetemre készülő korosztályokat megcélzó sikeres Matúra-sorozatok mellett az a számtalan iskolai segédkönyv,[4] amelynek kiadására nemcsak a magyar, de a nyugati könyvkiadás is szakosodott az utolsó évtizedekben. A francia gyakorlatból elég talán az agregációnak nevezett félelmetes

[4] Csak néhány példa a gazdag magyar kínálatból: a Maecenas és a Lord Könyvkiadó közös vállalkozásaként megjelenő Huszonöt fontos angol/német/francia/orosz regény címen kiadott tanulmánygyűjtemény-sorozat vagy az Akkord Kiadó Talentum Műelemzések nyilvánvalóan iskolai felhasználásra készült sorozata. A francia választékban a Classiques Larousse, Hachette, Bordas-típusú sorozatok mellett ma már megszámlálhatatlanul sokfajta műelemző iskolai segédkönyv lát napvilágot, de ha ezeket közelebbről megvizsgáljuk, kiderül, hogy a bőség látszólagos, mindig ugyanaz a két–három Molière- vagy Racine-mű tér bennük vissza (Fösvény, Tartuffe, illetve Phaedra), Voltaire e téren jószerivel csak a Candide szerzője, legfeljebb még néhány más filozófiai mese (Zadig, A Vadember) és néhány filozófiai szöveg biztosítja iskolai halhatatlanságát, és ugyanígy az iskolai finalitások Flaubert-nek a Bovaryné mellett legfeljebb az Érzelmek iskoláját engedélyezik, Balzac pedig mintha nem is írt volna mást a Goriot apón kívül!

minősítő versenyvizsga piaci szerepére utalni, amely minden évben – az aktuális vizsgatételekben szereplő témák és szerzők tekintetében meghatározza az évi kínálatot. Olyan szerzők, akiket még a szűk szakma is alig részesített figyelemben az utóbbi kétszáz évben (pl. elég itt CHALLE: *Les Illustres francaises*[5] vagy IFJ. CRÉBILLON: *Les Égarements du coeur et de l'esprit* című műveinek agregációhoz kötődő feltámadására utalni[6]), egycsapásra szőnyegre kerülnek, kötelező ismerni, elemezni és értelmezni őket, minthogy e vizsga sikerétől függ, hogy abban az évben kik jutnak megbecsültnek számító (és rögzített, emelt bérrel) járó állásokhoz. Ha tehát egy szerző bekerül Franciaországban az agregáció témái vagy tételei közé (vagy nálunk sikerül érettségi anyaggá nyilváníttatni), akkor egyúttal bekerült az irodalmi Pantheonba: biztosítottak a magas példányszámok és megszűnik minden alapkérdésre vonatkozó fejtörés (jó-e az illető szöveg, és egyáltalán, miért kell XVII–XVIII. századi libertinus szerzőket olvasni és magyarázni). A fennmaradó szerzők afféle purgatóriumban várják, hogy egyszer őket is elérje az iskolai (vagy digitális) halhatatlanság fénye, mert csak akkor válnak érdekessé a legszűkebb szakmán kívül, tehát csak akkor adhatók ki, ha átlényegülnek oktatási segédanyaggá, és minisztériumi-alapítványi támogatást lehet elnyerni velük. A pályázati rendszerben elképesztő szellemi bravúrokat nyújtó magyar értelmiségnek sok tapasztalata van erről az átlényegítési folyamatról, amelynek során az amúgy életidegennek tartott társadalomtudományok egyszerre feltámadnak, és utat nyitnak a pénzeszsákok és a hatalmi szféra felé.[7] A jelenség korántsem kelet-közép-európai, sőt a fejlett kapitalista és posztindusztriális társadalmakban virágzik igazán, nálunk csak a rendszerváltás óta követett és kötelező gyakorlat, amelynek szociológiai oldala sem érdektelen, itt azonban kizárólag a szöveg létformáinak egyik társadalmi-gazdasági alapjaként utalok rá. A fejlettebb kulturális támogatási rendszerrel és szilárdabb kiadói struktúrával rendelkező nyugat-európai államokban a 60-as évek végétől vált rendszerré a pályáztatás, amely egyeseknek keserves (lényegi munkáktól időt és energiát rabló), undok feladat, másoknak sikerforrás, amely megfelelő verbális tehetség és képzettség, valamint kiterjedt gazdasági-társadalmi kapcsolatrendszer megléte esetén virtuális karriereket hív életre. Jogos a szöveggenetika közel negyedszázados történetét ebből a

[5] Magyar fordítása egyáltalán nincs, a cím hozzávetőleges fordítása kb. Híres francia hölgyek. A szerzőt magát a Világirodalmi Lexikon nem is említi, holott Robert Challe (1659–1721) a XVII. századi francia regényirodalom egyik legnagyobb alkotója, és idézett művének 1991 óta létezik egy nagyszerű kritikai kiadása (gondozta: *F. Deloffre–J. Cormier*. Genève, Droz /Les textes classiques-sorozat/.

[6] Etiemble ugyan már 1965-ben felfedezte és a Pléiade XVIII. századi regények II. kötetében kiadta ezt a remekművet, de zsebkiadási reneszánsza egyértelműen a versenyvizsga programjába való felvétellel függ össze.

[7] Egészen groteszk, amikor az Ezeregyéjszaka meséit iskolai tankönyvnek kell álcázni, hogy támogatásért lehessen folyamodni a Művelődési Minisztériumhoz, vagy amikor filozófiai és nyelvészeti szövegek csak oktatási segédletként válnak kiadhatóvá.

szempontból is szemügyre venni, és úgy tekinteni mint tudományosan és pénzügyileg egyaránt sikeres kísérletet a XIX. századi hagyományos szövegkiadások megújítására, amely új szövegfelfogást és érdekesen új kiadói gyakorlatot jelent, de nyilvánvalóan erős és közvetlen szálak kötik az üzleti szférához.

Szükséges itt egy rövid kitérőt tenni a textológia korábbi gyakorlatára, a szakrális szövegek (legelőször a *Biblia*) kiadási módszereit a múlt századra tökéletesítő modern filológia szövegkezelési módjaira. Nem kívánok egészen Szent Jeromosig, az első filológusig és fordítóig visszamenni a múltba, de legalább a Lachmann-módszernek nevezett textológiai elméletről és gyakorlatról szeretnék néhány szót ejteni. Ez a maga módján nagyszerű tudományos szövegkritika a rendelkezésre álló szövegforrásokat erősen hierarchizálja, a szövegforrások egymáshoz való viszonyát tudományos pontosságra törekedve, de mindig értékítéletek fényében rangsorolva veszi számba. Célja és kimondott előfeltevése a szövegek romlásának megállapítása és egy feltételezett, létező vagy elveszett eredeti, egy eszményített alapszöveg vagy főszöveg (*copytext, texte de base* stb.) megtalálása vagy helyreállítása. A restaurátori munkával való párhuzam egészen nyilvánvaló és megalapozott, ahogyan a szöveghelyreállító tevékenység ideáljellege is, akár elérhető a kitűzött cél, akár nem, a finalitás mindenképpen a szövegromlások kiküszöbölése, a félreértések, a HIBA[8] megszüntetése. Ez a cél természetesen megvalósíthatatlan,[9] egyes korokban, amilyen a középkor és a posztmodern korszak elméletileg is lehetetlen a szövegek hierarchizálása,[10] de a modern filológia fejlődését ez a cél determinálta a szövegkiadásban egészen a genetikus kritikai fordulatig.[11] Joyce *Ulysses*ének ún. szinoptikus (összegző) kiadásának megjelenése az a szimbolikus határkő, amely a kiadói gyakorlatba is átültette a szövegek megközelítésének új szemléletét, a szövegek keletkezéskritikáját (critique génétique). Az *Ulysses* szinoptikus kiadása hallatlan méretű, óriási informatikai háttérrel rendelkező nemzetközi vállalkozás volt, amely 1977-től folyt az NSZK és az USA különböző egyetemein, majd 1979, illetve 1984 óta létezik mint könyv, sőt zsebkiadása is forgalomba került már. Annyit mindenesetre le kell szögezni erről a monumentális és elhíresült kiadásról, hogy szövegkiadók számára izgalmas (és elképesztően bonyolult) intellektuális kaland, de abban az értelemben, ahogy Szerb Antal az olvasást élettevékenységnek tartja,[12] teljesen használhatat-

[8] Jellemző módon a klasszikus textológia éppen ezeket az alapfogalmait, elsősorban a hibát nem tudja egyértelműen meghatározni. Ld. LAUFER: Introduction a la textologie (Librairie Larousse, 1972.) című textológiai kézikönyvének 1.4.5. fejezetét, ahol sorra veszi a saját definíciója és mások meghatározásainak hiányosságait: 58–65.

[9] Vö. i. m. Rekonstrukció és integráció mint hermeneutikai feladat. i. m., 126–129. – Hegel tökéletesen tudatában van minden restauráció lehetetlenségének, amikor ezt írja ..." (128. sqq.)

[10] Ld. erről CERQUIGLINI kiváló könyvét: Éloge de la variante. Paris, Seuil 1989.

[11] DÁVIDHÁZI PÉTER idézett cikke kiváló áttekintését nyújtja a kérdés angolszász szakirodalmának és a szövegkritika XIX–XX. századi értelmezéseinek.

[12] Az idézet szövegét ld. alább, a 21. jegyzetben.

lan. Saját tapasztalatom alapján ki merem jelenteni, hogy mint szellemi táplálék rendkívül laktató, de ha magára a műre mint olvasmányra kíváncsi valaki, akkor bármelyik rossz, romlott szövegű, sajtóhibás zsebkönyvet nagyobb élvezettel forgathatja, mint ezt a súlyos, gyönyörű kiállítású (eredeti formájában méregdrága), háromkötetes, kettős tükrű tudományos szörnyszülöttet. A tudományos kutatás és szövegkiadás, az iskolai oktatás és az olvasás (az igazi olvasás) szempontjai ugyanis nemcsak hogy nem esnek egybe, de szinte ellentétesek egymással. Mielőtt azonban tudományos hipotézisként adnám elő azt a szomorú tapasztalatomat, hogy az ún. tudományos szövegkiadás egy szakma, néhány maroknyi (magyar viszonyok között néhány) filológus belügye, szeretnék kitérni a szocialista szövegkiadói gyakorlatra, a nemzeti klasszikusok hiteles szövegeit megjelentető kritikai kiadássorozatok kérdésére. A szocialistának nevezhető kiadói gyakorlat ugyanis szépen példázza, hogy vagy ideologikus (hatalmi) szempontok döntenek arról, kiből lesz ún. klasszikus, vagy a pénzszféra terrorja érvényesül az irodalom terén is, de ez a nyomás szintén nem semleges az ideológia szempontjából.

A szocialista országokban is szilárdan tartotta magát a nemzeti klasszikusnak minősített, és ezáltal szakralizált (haladó hagyománynak tekinthető) szerzők[13] kritikai kiadására szakosodott intézményi és kiadói rendszer, központi költségvetési támogatással. Magyarországon a Magyar Tudományos Akadémia tudományos kutatóintézeti hálózata és a Magyar Tudományos Akadémia kiadójaként működő Akadémiai Kiadó profilja volt a nemzeti hagyományok ápolása és az akadémikusok szellemi termékeinek kiadása. Ezt a központi költségvetésre épített, állami támogatást sikerült átmenteni a „Kulturális és történelmi emlékeink feltárása, nyilvántartása és kiadása" elnevezésű programba a rendszerváltás idején, sőt utána is, és ez a forrás jelenleg is táplálja az amúgy esetleg eladhatatlannak bizonyuló, de mindenképpen kockázatosnak ítélt nagyszabású szövegkiadásokat (pl. II. Rákóczi régen és rosszul kiadott vagy teljesen kiadatlan irodalmi és teológiai szövegeinek megjelentetését az Archívum Rákóczianum új folyamában). Nyugaton a biztosabb anyagi háttér és a nagyobb felvevő piac miatt másképp alakul a nemzeti klasszikusok-kötelező olvasmányok megjelentetése. Ott is vannak ugyan központi pénzforrások és támogatások (Franciaországban pl. ilyen céllal működik a Centre National des Lettres[14] vagy létezik a Magyar Tudományos Akadémiához hasonló funkciókat betöltő CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique, amely kutatói központokat,[15] azaz kutatói állásokat és

[13] Ilyen volt például a magyar költészet haladó hagyományait (Petőfi, Ady, József Attila) kötelezően előíró kommunista gyakorlat (Révai és Horváth Márton cikkei nyomán) az 50-es, 60-as években vagy az Aczél-éra személyesebb döntései ugyanezekről a problémákról.

[14] CNL, azaz: Nemzeti Irodalmi Központ, amely kötelezően befizetendő kulturális adókból támogat pályázati rendszerben anyagilag esetleg kétes sikerű, de más szempontból fontosnak ítélt kiadványokat, például tudományos kiadásokat, tanulmánygyűjteményeket.

[15] Ilyen a modern kéziratok őrzésére és kiadására alakult ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), amely a CNRS égisze alatt működik Párizsban.

infrastruktúrát tart fenn kutatási és kiadói célokkal. Emellett ugyan léteznek kulturális célú alapítványok és magántársulások is, de a nagy példányszámú sorozatok és a zsebformátumú kiadványok[16] vagy a nagy presztízsű díszkiadások[17] együttes léte üzletileg is érdekessé teszi az új szempontú genetikus kiadások népszerű változatának piacra dobását. A halott szerzők életművét beláthatatlan nagyságúra duzzasztó genetikai kiadás, amely nem tesz különbséget egy szöveg különböző fejlődési állomásai között, és egy szöveg valamennyi fennmaradt változatát egyformán nyomtatásra és jegyzetelésre méltónak ítéli, etikailag ugyan vitatható, de intellektuálisan kétségtelenül nagyon izgalmas és üzletileg szintén ígéretes vállalkozás. E téren ma már realitásnak tekinthető, hogy a genetikus szövegkiadó társszerzővé lépteti elő magát, a halott szerző beleegyezésére nem tartva igényt, hiszen a szinoptikus Joyce-kiadás legalább annyira Hans Walter Gabler és csapatának műve, mint James Joyce-é, és a rendkívül izgalmas genetikus Proust-kiadás a Pléiade-ban[18] egyértelműen Jean-Yves Tadié és Marcel Proust közös szövege, még ha kegyeletből (egyelőre) a Gallimard kiadó nem tünteti is fel Tadiét társszerzőként Proust mellett. Nálunk a genetikus kiadásokban rejlő üzleti lehetőség (újra kiadni a nemzeti klasszikusok teljes életművét új szövegekkel és új szempontok szerint, majd ezek népszerű tömegkiadásaiból pénzt csinálni), egyelőre nem valóságos kihívás, hiszen a könyvkiadás eleve nem piaci viszonyok között működik, és a könyvfelvevő valóságos fogyasztói piac (azoké az olvasóké, akik olvasási céllal vásárolnak könyvet, érdeklődésből) nem jelentős. Egy virtuális (központi anyagi támogatásokból és áttekinthetetlen hatalmi viszonyokat leképező alapítványi rendszerben szerzett szubvenciókból élő) kiadói tevékenységre természetesen egészen más szabályok érvényesek, és éppúgy az alacsony példányszámon tartás a cél, mint a valaha nyíltan államilag finanszírozott és felülről ellenőrzött kiadói szférában. A szöveggenetika kereskedelmi motivációja azonban fontos szempont, amelyet az új elmélet és gyakorlat kidolgozóinak országaiban (Németország, Franciaország, Olaszország és USA) a szorosan vett filozófiai és filológiai célkitűzések mellett feltétlenül figyelembe kell venni.

A szövegek „életre hívásában, életben tartásában vagy új életre keltésében" nyilvánvaló, hogy fontos politikai és gazdasági szempontok játszanak szerepet, de ezeknek elsősorban a szöveghez való viszonya igen érdekes, mert sokan úgy látják ezt a viszonyt mint szöveg és hatalom kapcsolatát, és nem mondják ugyan ki, de elég egyértelműen kikövetkeztethető, hogy szerintük a rátelepíthető ha-

[16] Francia vonatkozásban ilyen elsősorban a Livre de poche, a Folio, a GF, a 10/18 vagy újabban a nagyobb formátumú, de teherbíróbb és a közreadott szöveg mennyiségéhez mérten igen olcsó Bouquins (Robert Laffont Kiadó) -sorozat.

[17] Ilyen a Gallimard Kiadó Pléiade-sorozata, amely bibliapapíron stb. jó drágán, de igen nagy presztízsű pantheonját képezi a francia és a világirodalom legnagyobbjainak.

[18] A *Jean-Yves Tadié* irányítása alatt megjelent genetikus kiadás eggyel megnövelte a korábbi (háromkötetes) kiadás szövegét (ez csaknem kétezer bibliapapíros oldalt jelent): MARCEL PROUST: A la recherche du temps du perdu. I–IV. Pléiade 1987–1989.

talmi apparátusok alapján maga a szöveg is hatalomnak vagy hatalmi eszköznek számít.[19] Ebben a szellemben zajlott az a vita is, amely az *Ulysses* szinoptikus kiadása körül keletkezett, és amelyről a *Helikon Világirodalmi Figyelő* genetikus kritikának szentelt, már többször idézett száma (1989. 3–4.) viszonylag részletesen beszámolt. Dávidházi Péter a modern filológia és a kritikai szempontú kiadások angolszász elmélete és gyakorlata alapos ismeretében nyilatkozik a szövegkiadásról mint „a" hatalom újra való felosztásáról. Már a cikk címe: *A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában* egyértelműen a politikai és közgazdasági nyelvhasználatra utal, hiszen a világ politikai újrafelosztásáról szokás beszélni, és tudtommal a külföldi szövegkritikai szakirodalomban nem honosodott meg ez a fajta terminológia. (A marxista irodalomtudomány viszont előszeretettel vette át a politikai közgazdaságtan, sőt a diplomáciai szakszókincs kifejezéseit, hogy több frontos ideológiai harcról, támadásról stb. beszéljen...). Dávidházi Péter, cikkéből és legújabb tanulmánykötetéből[20] ítélve, úgy tekinti az irodalmat mint valamilyen hatalmi szféra megjelenítőjét vagy hordozóját, és ezt a hipotézisét nem bizonyítja, holott ez a szemlélet nem magától értetődő. Bizonyára lehet jogos vagy legalábbis felvethető, hogy Joyce *Ulysses*ének szinoptikus kiadását és a körülötte kavarodott vitát úgy szemléljük mint egy feltételezett hatalmi szféra újrafelosztásáért folytatott küzdelem döntő állomását a modern vagy inkább posztmodern korban, de ehhez explicitté kellene tenni, milyen hatalomról van szó, és mi hordozza azt. Véleményem szerint ezen kívül a leghomályosabb és legnehezebben bizonyítható kérdést, az olvasását sem lehet figyelmen kívül hagyni ebben a vitában. Dávidházi Péter gyakran hivatkozik az olvasásra és az olvasóra, elsősorban persze a befogadásesztétika alapján, de attól tartok, hogy gyakran saját előfeltevéseit tulajdonítja a képzelt OLVASÓnak.

A NAGY ISMERETLEN: AZ OLVASÓ.

Tegyük fel, hogy a cikk kiindulópontja helyes, és csakugyan létezik olyan hatalmi szféra, amelyben mozogva pénzt vagy politikai-társadalmi befolyást lehet szerezni, ennek a módja és az irodalmi szövegekhez (és elsősorban a tudományos szövegkiadáshoz), valamint az olvasási folyamathoz való kapcsolódása azonban meglehetősen homályos. Kétségtelen, hogy sokak számára csak ürügy vagy alibi a tudomány és a művészet, szellemi és anyagi előnyöket megfelelő ügyességgel csakugyan ki lehet csiholni még ezekből a gazdaságtól távol eső területekből is.

Ha az irodalom egyszerűen hatalomhordozónak vagy hatalmi forrásnak lenne tekinthető, akkor nem különbözne az anyagi szféra más területeitől, és nem is lenne igazán érdekes, hiszen akkor az irodalmi mű ugyanolyan árucikk lenne a fogyasztói társadalom hatalmas bazárjának piacán, mint amilyen a mosópor, és a

[19] Helikon Világirodalmi Figyelő 1989. 3–4. pl. a *cui bono* kérdéséről szólva, 331.

[20] Különös tekintettel a Bevezetés-vázlatra, adatait ld. az 1. jegyzetben.

költőre minden irónia nélkül ráillene József Attila keserű aforizmája: „neve, ha van, csak áruvédjegy, mint akármely mosóporé..."

Sokféle kérdést lehet persze feltenni, és egyelőre még kérdéses, hogy Dante és Homérosz, Joyce és Flaubert vagy Bach és Mozart ugyanolyan árut termeltek-e, mint a Henkel vagy a Caola, és jogos-e Mozart miséiből vagy a *Máté-passió*ból reklámszignált faragni, mondjuk eldobható papírpelenkák fülbemászóbb hirdetésére.

Az esztétika és a művészetfilozófia mindenesetre fenntart olyan elképzeléseket, amelyek szerint egy gyászmise zenéjétől nem idegeníthető el teljesen vallásos ihletettsége, még akkor sem, ha egyes dallamai slágerként is hallgathatók. Nem szeretnék hosszú szakirodalmi referenciasorokkal előállni annak bizonyítására, hogy az egész esztétika megkerülhetetlennek tartja azt a feltevést, hogy a szellemi szféra alapvetően különbözik az anyagitól, még ha megtévesztő átfedések vagy hasonlóságok előfordulnak is egyes korokban. Az is igaz, hogy újabban szinte az esztétika alapkérdésévé vált, hol húzódik a határ művészet és nemművészet között, azaz van-e különbség valójában Duchamp kiállított *Forrás*a és a legmenőbb kerámiatermékeket forgalmazó cégek Duchamp (és az egész modern képzőművészet) alapos ismeretéről tanúskodó, rendkívül esztétikus „kiállításai" között. Mielőtt belesüppednék abba a dilemmába, hogy miért költészet a reklámversike, és ha igen, miért nem,[21] sietek kijelenteni, hogy a szöveg hatalmának meghatározása szempontjából édesmindegy, hogy a párizsi BHV áruház kerékpárosztálya Marcel Duchamp műveinek vulgarizálása-e vagy a modern képzőművészet és a posztindusztriális társadalom tökéletes harmóniába olvadásának szép példája, mindenesetre tény, hogy megfelelő képkivágású fénykép alapján nem lehet megkülönböztetni az említett áruházi osztály árucikkbemutatóját a klasszikus avantgárd művészeti alkotásoktól és kiállításoktól.[22] Azt is csak futólag említem, hogy az anyagi és szellemi szféra összemosása tekintetében a XIX. század a döntő fordulat, pontosabban a XVIII. század vége és a XIX. első fele, amely célul tűzte ki, hogy a szellemi alkotásokat az anyagi produktumokkal egyneműként kezeljék, és jogilag szentesített olyan vitatható álláspontokat, amilyen pl. a tulajdonjog alkalmazása volt a XIX. század elejétől a szellemi alkotásokra (az irodalomban ld. Beaumarchais és Nodier, illetve az első plágiumperek).[23] Valószínűleg ennek a döntésnek elkerülhetetlen következménye, logi-

[21] A kérdés szakirodalma olyan óriási, hogy csak jelzésszerűen emelek ki itt olyan szerzőket, akiknek a véleménye igen érdekes, sőt újabban divatosnak számít. Ilyen többek között NELSON GOODMAN: Languages of art. Indianapolis–New York, 1968.; UŐ: Of mind and other matters. Cambridge, Mass. Harvard University Press 1984. vagy ARTHUR C. DANTO: The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art. Cambridge, Mass. Harvard University Press 1981. (Magyar fordítása: A közhely színeváltozása: művészetfilozófia, Bp., Enciklopédia Kiadó 1996.); GÉRARD GENETTE legújabb művei közül: Fiction et diction. Seuil 1991.

[22] A példa GÉRARD GENETTE egyik EHESS-szemináriumáról származik.

[23] Ld. MICHEL SCHNEIDER: Voleurs de mots Gallimard, 1985. 1. részét (Vol de mots/Szólopás, 21–129.) és ANTOINE COMPAGNON: La Seconde Main ou le travail de la citation. Seuil 1979.

kus fejlődési állomása a szövegek kiadása körüli anyagi és jogi zűrzavar, amely napjainkra egyre kaotikusabb viszonyokat termel a szöveggenetika (elmélet) terén és a kiadói piacokon is. Ki lehet terjeszteni, persze, a problematikát a fordítás és az idézés kérdésköreire is, amelyek hasonló fejlődésen mentek át az ókortól kezdve e szempontból.[24]

Ha viszont igaz, hogy a művészet és általában a szellemi szféra alapvetően különbözik az anyagitól, hiába érintkezik vele rengeteg ponton, és éppen ebben rejlik különlegessége és ereje, sőt titokzatos módon csak itt kereshető az irodalom és a művészet prekapitalista korszakokban érvényesülő felforgató hatása.[25] Ezért maradhatott eddig a művészet a szabadság erőtere, és ezért kérdéses, hogyan tölti be majd ezt a funkcióját a posztkommunista, posztindusztriális korban a Szöveg. Az viszont, hogy a két világrendszer szembenállását megelőző (1989.) időszakra alkalmazzuk a politikai élet fogalmait és szókincsét, ebben a konkrét esetben a XIX–XX. századi szövegkiadásra, továbbra is bizonyításra szorul. Dávidházi ugyanis lépten-nyomon megalapozatlan előfeltevésekkel és bizonyíthatatlan (olvasási) hipotézisekkel operál. A recepciós esztétika megalapítója, H. R. Jauss például nagyon vigyázott, hogy programcikkében[26] csupa olyan dokumentumra hivatkozzék, amelyek kivételesen megőrizték számunkra valamelyik (kitüntetett) korabeli olvasó „olvasatát" (ez Flaubert és Baudelaire esetében egyaránt az államügyész és a védő, ami groteszk szempontnak látszik ugyan, de támadhatatlan korpuszt eredményez). Általánosságban elmondható, hogy biztos olvasói „látleletekkel" az erkölcsi célzatú, jogi pereken kívül csak a fordítás (műfordítás) szolgál, ezek azonban további értelmezésre (explicit magyarázatra) szorulnak, és a műfordítások dokumentumértékét eddig mintha nem is aknázta volna ki eléggé az irodalomelmélet. Ezenkívül igen hiányosak és töredékesek az információk: az ún. felmérések legtöbbször tisztázatlan szempontúak és módszerűek (voltaképpen csak néhány olvasásszociológiai felmérésre lehet biztonságosan támaszkodni), amely valószínűleg nem is tette fel a lényeges kérdést, a *miért*et, amelyre Szerb Antal a maga válaszait is megadja: „Vannak, akik szórakozásból olvasnak és vannak, akik műveltségüket akarják olvasmányaikkal gyarapítani; de én a harmadik olvasóra gondolok, arra, akinek az olvasás életfunkció és ellenállhatatlan kényszer – csak ez az igazi olvasó. Vágyam az, hogy az olvasás szenvedélyét keltsem fel és tápláljam azokban, akikhez soraim elkerülnek. Mert én is hiszem, amit John Cowper Powys mond:

[24] Az idézési technikákat és idézőjel-használat kialakulását nagyon szellemesen ismerteti A. COMPAGNON: i. m., I. és III. fejezete.

[25] Nyilván ezzel függ össze a diktatúrák cenzúrázási gyakorlata, ld. SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Bevezetés a delfinológiába című alapművét. (Felső-Magyarország Kiadó 1998.) De mivel minden politikai hatalom alapvető törekvése a szellemi szféra ellenőrzése, voltaképpen egész életművekre is utalhatnánk (pl. Koestler és Orwell legtöbb írására).

[26] Literaturgeschichte als Provokation... ld. magyar fordítását a Helikon VIF 1980. 1–2. 8–39. Ford. *Bernáth Csilla*. Kötetben: H. R. JAUSS: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Osiris 1997.

„Az embernek lehet sikere könyvek nélkül, meggazdagodhat könyvek nélkül, zsarnokoskodhat embertársai fölött könyvek nélkül, de nem láthatja Istent, nem élhet jelenünkben, amely a múlttól terhes és méhében hordozza a jövendőt, ha emberi fajtánk csodálatos naplóit nem ismeri."[27]

Ha nem is fogadjuk el fenntartás nélkül a szöveg hatalmára (következésképp egy ilyen hatalom újrafelosztására) vonatkozó téziseket, azt azért érdemes megvizsgálni, hogy a két szféra érintkezéséből milyen gazdasági konzekvenciák vonhatók le, és milyen hatalmi technikák működtethetők ilyen alapon. Ugyanis a szöveg autonóm létének és sajátos létezési szférájának kisajátításából már lehet pénzt csinálni és döntési pozíciókat teremteni, még ha ezek dimenziói, a valóságos politikai és üzleti életarányaival összevetve meglehetősen szerények is. (A „kisebb haszon, kisebb kockázat" elve alapján, persze kevésbé veszélyes is szövegeket kiadni vagy tudományos kollokviumokat szervezni, mint bankot alapítani, rabolni vagy beszállni a kábítószer-üzletbe, ahol vérre megy a játék, és nem csupán egy-egy egyetemi katedra vagy a Textológiai Bizottsági elnöki poszt a tét.)

Nyilvánvaló, hogy bármennyire ellentétes is az irodalom létformája a pénz és a politikai hatalom véresen valódi erőtereivel összehasonlítva, sok területen összefonódnak. Ilyen az iskolai oktatás és a könyvkiadás általában (ezen belül a tudományos kiadások, amelyek korábban ún. kritikai kiadásnak készültek, ma pedig a szöveg történetét, kialakulását nyomon követő szöveggenetikai jellegű szövegközlések), és a kettő összefonódása különösen. Ezeken a területeken evidenciaszerű a közvetlen összefüggés, és gyakorlatilag meggyőződhet arról bárki, hogy csakugyan a pénz és hatalom fogalmai alkalmazhatók rá, sőt időnként szembeszökő példáit nyújtják a hatalmi-gazdasági szféra rendezetlenségének.[28] E tekintetben tehát a szöveggenetika jogosan vizsgálható úgy, mint a könyvpiac bővítésére és újrafelosztására tett sikeres kísérlet (ld. a végtelenül vastag írói noteszkiadásokat, előszöveg-közléseket, a genetikai szempontú, egyre vastagabb „tudományos kiadásokat", és az ezek alapján készülő „újszerű", jól eladható, mert „népszerűnek" szánt köteteket, amilyenek az (iskolai kiadások, egyetemi segédkönyvek, „újszerű olvasmányok").[29] Ilyen perspektívában könnyen érthető, miért veszi semmibe (etikailag) a szöveggenetika a szerző szándékait, miért nő

[27] SZERB ANTAL: Bevezetés A világirodalom története című művéhez. Budapest, Révai Kiadó 1942. I–III. I. kötet /X.

[28] Időben hozzánk közel áll egy kiváló példa: a rendszerváltás, az 1989 körüli kiadói robbanás, amikor a könyvkiadás jogi rendezetlensége és az általános zűrzavar miatt bármi megtörténhetett, bármi megjelenhetett, és meg is jelent, akár a gyorsan lecsengő politikai és pornográfiahullámra, akár a kalózkiadások körüli botrányokra (pl. Végh Antal hamis Gulág-kiadásának anyagi sikerére és a hiteles fordítást később megjelentető Európa Könyvkiadó erkölcsi győzelmére és hihetetlen anyagi veszteségére) gondolunk.

[29] Pl. Proust, Valéry, Flaubert, Zola munkanoteszeinek kiadásaiból néhány: GUSTAVE FLAUBERT: Carnets de travail. Edition critique et génétique établie par *Pierre-Marc de Biasi*. Balland 1988., ZOLA: Carnets d'enquete. Établie par *Henri Miterrand*. Plon 1986. – A kérdés elméleti oldaláról is több kiváló írás és tanulmánygyűjtemény jelent meg, pl. Carnets-d'écrivains. Éd. Du CNRS 1990. coll. /Textes et manuscrits/ vagy Les Manuscrits des écrivains. CNRS Éd. Hachette 1993.

egyre, sőt szédületes iramban, az írók életműve haláluk után, és miért lépett fel olyan harcos lendülettel annak idején a szöveggenetikusok új nemzedéke (ld. Louis Hay több cikkét erről a problematikáról).[30] Külön csemege, hogy a harcok vezetését, a vezetői posztokat (elnöki megbízatások, az MTA Textológiai Bizottságának ezoterikus, mégis létező tisztségei) különös előszeretettel sajátítják ki olyanok, akik soha nem adtak ki szöveget, sem tudományos, sem népszerű formában.[31] Az irodalomnak tehát kétségkívül létezik egy anyagi dimenziója is, és abból akár meg is lehet élni. Vannak azonban más dimenziói is, amelyekre nem érvényesíthetők az anyagi létezés fogalmai (pl. a szerves élet fejlődés-elhalás metaforája),[32] és egyesek éppen ezért érdeklődnek a nyelv és az irodalom vagy általában a művészetek és az esztétikai tapasztalat iránt. Gadamer szavaival: „El kellene ismerni, hogy például az antik istenszobor, amelyet a templomban nem műalkotásként állítottak fel az esztétikai reflexiós élvezet számára, s melyet ma a modern múzeumban állítanak ki, az úgy, ahogy ma előttünk van, tartalmazza a vallási tapasztalat világát, amelyből származik, s ez azzal a jelentős következménnyel jár, hogy világa még most is hozzátartozik a mi világunkhoz. Mindkettőt a hermeneutikai univerzum fogja át."[33]

[30] Pl. Az irodalom harmadik dimenziója c. cikkét: Irodalomtörténet 1984. 607–627. – A kézirat nem létezik című cikkét uo. 1988., illetve a Helikon VIF 1989. 3–4. számában A kézirat kritikái című esszéjét. (344–351.)

[31] Frappáns példa erre Nagy Péter évtizedes működése a magyar Textológiai Bizottság élén, illetve Louis Hay pályája az ITEM igazgatói székében. Nagy Péter nemcsak gyakorlatilag nem érdeklődött soha a szövegkiadás iránt, de elméletileg sem szólt igazán hozzá a tudományos és kritikai kiadások problémáihoz. Louis Hay viszont értékes, sőt vezércikk-szerű írásokkal gazdagította a genetikus szövegkritika vitáit, és ezzel ellensúlyozta, hogy a gyakorlati szövegkiadói munkából igen kevés részt (pontosabban részfeladatot) vállalt csak.

[32] Ld. GOMBRICH: A fejlődés fogalma a képzőművészetben...

[33] GADAMER: i. m., 13. (Ford. *Bonyhai G.*)

LŐRINSZKY ILDIKÓ

Rövid körkép az utóbbi tíz év Flaubert-kiadásairól (1988–1998)[1]

Minden bizonnyal hasznos volna jóval távolabbra visszanyúlni az időben, és legalább az 1970-es évek második felétől áttekinteni a fontosabb Flaubert-kiadások történetét, hiszen a magyarországi Flaubert-filológia Gyergyai Albert halála és Balassa Péter 1982-ben megjelent kötete[2] óta alig hallatott magáról. A dátumok kijelölésében mindig van némi esetlegesség, a választott korszakhatár azonban nem teljesen önkényes, és nem kizárólag terjedelmi szempontok indokolják. Mindkét évszám fordulatot jelöl a genetikus kritika, s tőle elválaszthatatlanul, a genetikus kéziratkiadások történetében. 1988-ban rendezték meg Párizsban a *La Naissance du texte* (*A szöveg születése*)[3] című konferenciát, amely az irányzat addigi eredményeiről kívánt képet adni. 1998. szeptember 9-e és 12-e között négy napos előadássorozat fogja összegezni az azóta eltelt közel egy évtized munkáját.

1988 a genetikus kéziratkiadások területén is fontos évszám: ekkor jelent meg Pierre-Marc de Biasi gondozásában a *Carnets de travail de Gustave Flaubert*, az író jegyzetfüzeteit közreadó vaskos kötet,[4] amely megjelenése pillanatától a Flaubert-kutatás alapműve, s amelyről a *Helikon* 1989. 3–4. különszáma Kovács Ilona írásával az elsők között számolt be.[5]

Ez a rövid áttekintés az azóta eltelt időszak néhány jelentősebb kiadástörténeti eseményéről kíván számot adni; a válogatás a fontosabb előzmények ismertetése mellett a genetikus kiadásokra, illetve a genetikai szempontokat érvényesítő kritikai kiadásokra korlátozódik.

A szerző életében kiadatlanul maradt szövegek megjelentetése

A kiadó számára sajátos problémát jelent az ún. fiatalkori írások kategóriája: olyan szövegekről van szó, amelyek Flaubert szemében nem érték el a nyomtatásra méltó irodalmi mű rangját, s amelyek néhány ritka kivételtől eltekintve

[1] Ezúton is szeretném megköszönni *Pierre-Marc de Biasi*nak, az ITEM-CNRS Flaubert-kutatójának és *Odile de Guidis*-nek, a Flaubert-kutatócsoport bibliográfusának a segítséget, amelyet a cikk anyagának összeállításához nyújtottak.

[2] BALASSA PÉTER: A színeváltozás. A regény átváltozása és az »Érzelmek iskolája«. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1982.

[3] A konferencia anyaga azonos címmel jelent meg *Louis Hay* szerkesztésében (Paris, José Corti 1989. 226.).

[4] Carnets de travail de Gustave Flaubert. Édition critique et génétique établie par *Pierre-Marc de Biasi*. Paris, Balland 1988, 998.

[5] Helikon 1989. 3–4. 520–522.; Nagyvilág 1989. 8. 1250–1253.

csak az író halála után láttak napvilágot. Az első kiadásokban érezhető is némi zavar és tétovázás: a szövegekből csak rövid részleteket közölnek,[6] mintha a kiadó így próbálta volna tiszteletben tartani az író akaratát, aki soha nem engedte nyomdába adni ezeket a kéziratokat. „Teljes szöveget" az 1910-es Conard-kiadásban[7] olvashatunk először, ezt követi 1923-ban az Édition du Centanaire illusztrációkkal megjelent Flaubert-összkiadása,[8] René Descharmes gondozásában. A kiadó ez esetben azzal kívánta megkülönböztetni a kész műveket a „kísérletektől", hogy a fiatalkori írásokat illusztrációk nélkül adja közre: írói szándék és szerkesztői buzgalom furcsa fintora, hogy így Flaubert íróasztalfiókban hagyott kéziratainak jutott ki a kegy, amelyet az illusztrációktól irtózó író a nyomdába adott művek számára szeretett volna kivívni.

A fiatalkori írásokhoz a legelérhetőbb forrást hosszú időn át a Bernard Masson és Jean Bruneau szerkesztésében megjelent két kötetes Flaubert-összkiadás jelentette,[9] ebben azonban nincs komoly jegyzetapparátus: az első igazi kritikai kiadás csak 1991-ben került ki a nyomdából, Yvan Leclerc gondozásában.[10] A kiválasztott 12 szöveg rendkívül precíz jegyzetekkel, bibliográfiával ellátva először jelenik meg önálló kötetben – hosszú évtizedeken keresztül egyszerűen elképzelhetetlen volt, hogy ezek a különbözőképpen besorolt írások (töredék, kísérlet stb.) ne az összkiadások utolsó kötetében kapjanak helyet, mint afféle szegény rokon, aki a cselédlépcsőn oson fel az úri társaságba. Aligha vitatható persze, hogy a kötetben szereplő írások esztétikai szempontból nem mérhetőek az író érett korszakának alkotásaihoz, s hogy mintegy visszafelé, a nagy művek ismeretében olvassuk őket. Az egyik legérdekesebb kérdés, amely a fiatalkori írások kiadása kapcsán felmerül, az író korai és érett korszakának elkülönítése. Flaubert a *Novembre* című kisregénytől számítja felnőttkorát, ez a szöveg zárja Yvan Leclerc válogatását is. Elképzelhető persze más korszakolás is, fontos életrajzi és/vagy irodalmi adatok szólhatnak pl. az 1844-es, az 1845-ös, az 1846-os vagy akár az 1847-es évszám mellett. Egyes kutatók szerint fiatalkori írásnak

[6] Ld. pl. Trois Contes, suivis de Mélanges inédits. Paris, Quantin 1885. (A Flaubert-összkiadás nyolc kötetéből a hatodik.)

[7] Œuvres de jeunesse inédites: I. 1830–1838. (Œuvres diverses. Mémoires d'un fou); II. 1839–1842. Œuvres diverses. Novembre, Conard 1910. (Az 1910 és 1924 között megjelent Flaubert-összkiadás 18 kötetének 13. és 14. darabja).

[8] Premières œuvres. 1839–1842. Éd. du Centenaire, Paris, Librairie de France 1923. (Œuvres complètes illustrées en 14 volumes. 1921–1925.)

[9] Écrits d'adolescence et de jeunesse. Paris, Seuil 1964. 1. köt. /„L'Intégrale"-sorozat./ – A Mémoires d'un fou és a Novembre a második kötetben szerepelnek, Premiers romans címszó alatt.

[10] FLAUBERT, G.: Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse. Paris, GF-Flammarion 1991. 538. – A kötetben közölt kéziratok a Bibliothèque Nationale kézirattárában találhatóak. *Yvan Leclerc* két szöveget nem tudott összevetni az eredetivel: nem tudni ugyanis, hol található jelenleg a Mémoires d'un fou és a Novembre kézirata, e két esetben a kötet szerkesztője kénytelen volt a korábbi kiadásokra hagyatkozni.

számít minden, amit Flaubert nem publikált, vagyis az író 35 éves koráig tolódna ki a korszakhatár.[11]

A fiatalkori írások tanulmányozásához máig megkerülhetetlen forrás Jean Bruneau könyve, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831–1845.*[12] Innen származik a besorolás, amelyet szinte minden Flaubert-kutató átvett, s amely a fiatalkori írásokat három nagy ciklusba sorolja. Yvan Leclerc kötete a „történelmi ciklus" (1835–1836) darabjai közül a *La Peste à Florence* című szöveget közli. A „filozófiai, misztikus, fantasztikus" művek ciklusából (1836–1839) két szöveg szerepel a kötetben (*Un parfum à sentir; Funérailles du Docteur Mathurin*), a harmadik, „önéletrajzi ciklus" pedig teljes egészében bekerült, a döntést egyéb szempontok mellett mindenekelőtt az írások esztétikai értéke indokolja.

A kötetben közölt írások még távolról sem követik a regényíró később legendássá vált munkamódszerét: az ihletett szerző rendkívül rövid idő alatt, nemegyszer egy ültében alkotta meg őket (a meglepő időeredményeket olykor fel is tünteti a kéziraton). Ezekben a szövegekben alig van kihúzás, javítás, piszkozat nélkül készültek, s bár valójában nem képezhetik igazi genetikus kiadás tárgyát, mégis gyakran szerepelnek a nagy művek genetikus dossziéjához csatolva – a kritika a fiatalkori írások egy példányos kéziratait a nagy művek piszkozatainak tekinti.

Az író életében kiadatlanul maradt szövegek másik csoportját éppen az jellemzi, hogy nincs végleges szöveg, csak piszkozat. Ebbe a kategóriába tartoznak Flaubert úti jegyzetei, amelyekből teljes kritikai kiadás – az eltűnt vagy kallódó kéziratok miatt – még nem jelenhetett meg. Az anyag egy része azonban (mint a kéziratkiadások esetében oly sokszor) egy véletlennek köszönhetően előkerült, és 1991-ben *Voyage en Égypte* címmel megjelent a Grasset kiadónál, Pierre-Marc de Biasi gondozásában.[13] A kézirat 1851 júniusában készült, az 1849–51-es keleti út során gyűjtött jegyzetekből és az író közeli hozzátartozóinak, barátainak írt levelek anyagából.[14] Flaubert saját használatra szánta a dokumentumot, amelyet később számtalanszor felhasznált: a nyerseségükben meghökkentő, őszinteségükben megkapó, gyakran fésületlen jegyzetek, az író festői látásmódjáról tanúskodó leírások, képsorok kimeríthetetlen forrásként táplálják az életművet. A kéziratot az író életében csak legközelebbi barátai ismerhették. Flaubert halála után azonban az örökös Caroline Franklin-Grout úgy vélte, a szerző egyre növekvő hírneve e jegyzeteket is irodalmi rangra emeli, ezért az 1910-es Conard-

[11] Ld. CLAUDE DUCHET: L'Écriture de jeunesse dans le texte falubertien. = Nineteenth-Century French Studies vol. 12. 3. 1984 tavaszi szám. 297–312.

[12] Paris, A. Colin 1962. 639.

[13] GUSTAVE FLAUBERT: Voyage en Égypte. Édition intégrale du manuscrit original, établie et présentée par *Pierre-Marc de Biasi*. Paris, Bernard Grasset 1991. 462. – A kötetről ld. Helikon 1995. 1–2. 194–195.

[14] A jegyzetek az író keleti útjának első nyolc hónapjáról számolnak be, az 1849. október 22-i indulástól az egyiptomi út végéig, 1850. július 19-ig.

kiadásban közreadta őket,[15] előbb azonban kérlelhetetlen cenzorként kiirtott belőlük mindent, ami véleménye szerint árthatott volna a szeretett nagybácsi vagy a család jóhírének. Caroline halála után 98 kéziratkötet tűnt el a különböző árveréseken, Antibes-tól Párizsig. A *Voyage en Égypte* kézirata hatvan év rejtőzködés után került újra elő, ami egyúttal azt jelenti, hogy a kiadók Pierre-Marc de Biasi 1991-es kiadásáig nem láthatták az eredetit, és csak a Caroline hathatós közreműködésével készült anyagot tudták megjelentetni.[16] Az eredeti kézirat hiteles közlése mellett rendkívül értékes P.-M. de Biasi bevezető tanulmánya és a könyv gazdag jegyzetapparátusa: a kötet nemcsak a fokozatosan íróvá érő Flaubert Kelet-képének formálódását tárja az olvasó elé, hanem a kor tudományos kontextusába is betekintést enged.

A piszkozatban maradt szövegek közül máig megfejthetetlen rejtélyt jelent a befejezetlen *Bouvard és Pécuchet* dossziéja a regény ún. második kötetének anyagával, amelyet a kutatóknak mind a mai napig nem sikerült a szerző eredeti elképzeléséhez híven rekonstruálniuk. Ebben a dossziéban található Flaubert közhelyszótára is, amelyet a regényíró – a jegyzetfüzetek[17] és levélrészletek tanúsága szerint – a második kötet különféle szövegtöredékekből, idézetekből összeállított anyagához illesztett volna. Az író halála után három kézirat maradt fenn (ezeket a Flaubert-filológia „a"-, „b"- és „c"-variánsként tartja számon). A három közül az „a"-változat Flaubert kézírásával készült, a másik kettő nem tekinthető autográfnak, a jegyzetek döntő részét a szótár munkálataiban tevékeny részt vállaló Edmond Laporte készítette. A kéziratokat elsőként a Conard-sorozat *Bouvard és Pécuchet*-kiadása közölte 1910-ben, majd a szótár külön is megjelent 1913-ban.[18] A közhelyszótár három kéziratának betűhív kiadása 1966-ban látott napvilágot, Lea Caminiti gondozásában.[19] Könnyebben elérhető és jól használható Claudine Gothot-Mersch kiadása, amely 1979-ben jelent meg a *Bouvard és Pécuchet*-vel egy kötetben,[20] majd 1990-ben Marie-Thérèse Jacquet gondozásában elkészült a szótár újabb önálló kiadása, amely az „a" variánst adja közre, a kéziratból kihúzott szócikkek nélkül.[21] Az utóbbi időszak egyik kiadástörténeti

[15] Notes de voyage. Paris, Conard 1910. 2 vol. in-8°.

[16] Fontosabb korábbi kiadások: Voyages. Kiad. *René Dumesnil*. Paris, Les Belles Lettres 1948. 2 vol. in-8°. Kiad. *Maurice Nadeau*. Lausanne, Éditions Rencontre 1964–1965.; Kiad. *Maurice Bardèche*. Paris, Club de l'Honnête Homme 1974. 10. kötet.

[17] Ld. Carnet 1863. 19. = Carnets de travail, 273.

[18] E-L. FERRERE: Gustave Flaubert: Le Dictionnaire Des Idées Reçues, avec une introduction et un commentaire. Paris, Conard 1913.

[19] LEA CAMINITI: Dictionnaire des idées reçues de Flaubert, édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen. Napoli, Liguori – Paris, Nizet 1966. – Ld. még L. CAMINITI: Introduction á G. FLAUBERT Le second volume de «Bouvard et Pécuchet»: le projet du «Sottisier». Reconstruction conjecturale de la copie des deux bonshommes d'après le dossier de Rouen. Éd. par *A. Cento–L. Caminiti*. Pennarola – Napoli – Liguori, 1981.

[20] G. FLAUBERT: Bouvard et Pécuchet. Paris, Gallimard 1979. 570. /Folio./

[21] MARIE THÉRESE JACQUET: Les mots de l'absence ou du Dictionnaire des idées reçues. Fasano, Schena–Paris, Nizet Biblioteca della Ricerca 1990. 299.

újdonsága volt Anne Herschberg-Pierrot kötete,[22] amelyben szintén csak az „a"-variáns szerepel, a kiadó azonban igyekezett a lehető legpontosabban megőrizni az eredeti kézirat sajátosságait. A szócikkeket a mai olvasó számára nélkülözhetetlen, történelmi és irodalomtörténeti ismeretek egész tárházát felvonultató jegyzetapparátus kíséri.

Az író életében megjelent művek genetikus kiadása

A korábban ismeretlen kéziratok megjelentetése mellett tovább folyik a hagyományos értelemben vett nagy művek kiadása. A franciaországi könyvkiadás nem kis érdeme, hogy a klasszikusok művei a könyvgyűjtők igényeit kielégítő luxuskiadások mellett kis alakú, jól forgatható és nem utolsósorban könnyen megvásárolható kötetekben is piacra kerülnek. Az 1988–1998-as időszakban megjelent kritikai kiadások közül – a teljesség igénye nélkül – említsük meg Pierre-Marc de Biasi munkáit a Seuil szép kiállítású L'École des lettres sorozatából,[23] s mindenekelőtt azt a gazdag genetikus dossziét tartalmazó *Bovarynét*-kiadást, amely a Pierre Brunel szerkesztette La Salamandre-sorozatban látott napvilágot.[24] A korábbi Flaubert-kiadások közül máig hivatkozási forrást jelentenek Claudine Gothot-Mersch kötetei, aki a *Bovarynét*, az *Érzelmek iskoláját*, a *Szent Antal megkísértését* és a *Bouvard és Pécuchet* már idézett kötetét rendezte sajtó alá.[25] Az író életében megjelent művek közül egyedül a *Szalambónak* nincs modern kritikai kiadása. Ezt a hiányt fogja remélhetőleg pótolni a Pléiade-sorozat tervezett Flaubert-összkiadása, amelynek összeállítását eredetileg a korábban Fromentin műveit sajtó alá rendező Guy Sagnes-ra bízták. Sagnes halála után Claudine Gothot-Mersch vette át a munkát, aki a párizsi ITEM (Institut des Textes et Manuscrit Modernes) kutatóival dolgozik együtt, és aki többek között vállalta a karthágói regény kiadását is.

Eközben szaporodnak a szigorú értelemben vett genetikus kiadások, amelyek a nagy művek genetikus dossziéiból adnak közre válogatást. A *Corpus Flaubertia-*

[22] G. FLAUBERT: Le Dictionnaire des Idées Reçues et Le Catalogue des idées chic. A szöveget s. a. rend. *Anne Herschberg-Pierrot*. Sorozatszerk. *Michel Simonin*. Paris, 1997. 250. /Le Livre de Poche classique./ (Vö. a róla szóló recenzióval = Helikon 1998. 1–2. 230–231.) – Ld. még ANNE HERSCHBERG-PIERROT: Le „Dictionnaire des Idées Reçues" de Flaubert. Lille, Presses Universitaires de Lille 1988. 129. /Problématiques./

[23] Madame Bovary. Paris, Seuil 1992. 532.; L'École des lettres. Trois contes. 1993. 285.; L'Éducation sentimentale. 1993. 694.

[24] Bev., jegyz., az eredeti kéziratokat s. a. rend. *Pierre-Marc de Biasi*. Paris, Imprimerie Nationale 1994. 644.

[25] Madame Bovary. Moeurs de Province. Sommaire biographique, note bibliographique, relevé des variantes et notes par *Claudine Gothot-Mersch*. Paris, Éditions Garnier, coll. 1971. 467. /Classiques Garnier./; La Tentation de saint Antoine. Paris, Gallimard 1983. 346. /Folio./; L'Éducation sentimentale. Paris, Garnier-Flammarion 1985. 567.

num I[26] után két vaskos kötetben megjelent a sorozat második darabja, a *Heródiás* kéziratával.[27] A *Heródiás* anyaga a *Három mese* legterjedelmesebb genetikus dosszéjét alkotja: G. Bonaccorso első kötetében az előkészítő munka során született jegyzeteket, vázlatokat találjuk, valamint a végleges kéziratot a másoló példányával. A második kötet a szerkesztési fázis dokumentumait (piszkozatok, tisztázatok) foglalja magában.

Yvan Leclerc *Plans et scénarios de Madame Bovary* címmel megjelent kötete[28] a regény szerkezeti vázlatait és részletesen kidolgozott vázlatait tartalmazza. A *Bovaryné* kéziratait Rouenban őrzik (Bibliothèque municipale). A regény piszkozatai 1793 kéziratlapot foglalnak el, ami kb. 3400 írott oldalt jelent. Ehhez tartozik még 470 oldal (autográf) tisztázat és a végleges másolat (a másoló példánya), rajta a *Revue de Paris* szerkesztőitől származó javításokkal és a Flaubert által visszaállított szakaszokkal. E piszkozatok mellett van egy másik – jóval kisebb – dosszié is, amely 46 kéziratlapból áll, és összességében kb. 61 oldalt tesz ki; ezt a kézirategyüttest adja közre Yvan Leclerc kiadása. A vázlatok jóval kevesebb kihúzást tartalmaznak, mint a piszkozatok, az összes anyag kb. egy ötvenedét alkotják, a szerkesztési folyamatban azonban rendkívül fontos stratégiai szerepük van. Yvan Leclerc bevezetője e vázlatok szerepét elemzi Flaubert munkamódszerében, amely fokozatosan alakul, csiszolódik az író első kiadásra szánt regénye, a *Bovaryné* műhelyében. Flaubert ezentúl hosszas előkészítő munka után fog csak a művek megírásához. A gondosan kidolgozott, a piszkozatok írása előtt, de írás közben is számtalanszor újraírt, átalakított vázlatok alkotják azt a tartószerkezetet, amely a mű egységét, belső logikáját biztosítja. A vázlat ott húzódik a szöveg mögött, ám az olvasó elől rejtve marad. Ez a kézirattípus a levelezéshez és a saját használatra szánt jegyzetekhez hasonlóan magánszféra: az író egy olyan nyelvet használ, amely a végleges szöveg felé közelítő piszkozatokban már eltűnik.

A Flaubert-levelezés

A XIX. század egyik legszebb és legterjedelmesebb írói levelezését Jean Bruneau rendezi sajtó alá a Gallimard Kiadó Bibliothèque de la Pléiade sorozatában. A gigantikus vállalkozásból eddig négy kötet látott napvilágot. Az első 1973-ban

[26] Un coeur simple, a függelékben az eredeti kézirat genetikus kiadása, kézirathív átírással. Szerk. *Giovanni Bonaccorso* és munkatársai, Paris, Société d'Édition 1983. 585. /Les Belles Lettres./

[27] Corpus Flaubertianum II, Hérodias, Paris, Nizet 1–2. köt. 1.: 1991. 333.; 2.: 1995. 481.

[28] Paris, CNRS/Zulma 1995. 195. /collection «Manuscrits»./ – A kötettel kapcsolatban ld. PIERRE-MARC DE BIASI fent közölt cikkét a horizontális és vertikális kiadásokról. A Bovaryné genetikus kiadásának legfontosabb előzménye több, mint fél évszázaddal ezelőtt született: GABRIELLE LELEU: Œuvres posthumes. Madame Bovary. Ébauches et fragments inédits recueillis d'après les manuscrits. Paris, Louis Conard 1936. 603., 597. – Ld. még: Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits. Textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes par *Jean Pommier – Gabrielle Leleu*. Paris, José Corti 1949. 642.

jelent meg, és az 1830 januárjától 1851 júniusáig terjedő időszakot fogja át (1177.). A második kötet 1980-ban készült el, és 1851 júliusától 1858 decemberéig terjed (1542.), a harmadik 1991-ben jelent meg, és az 1859. január – 1868. december közötti periódus leveleit tartalmazza (1727.); a negyedik és utolsó előtti kötet[29] pedig 1997-ben került ki a nyomdából, és az 1869 januárjától 1875 decemberéig terjedő időszak anyagát foglalja magában (1485.). A dátumok jelzik, hogy a kötetek a szerző életének és életművének egy-egy viszonylag jól behatárolható korszakáról adnak képet. Az első az íróvá érlelődés folyamatát tárja elénk, az alig tizenéves kiskamasz első leveleitől az író 1849–51-es keleti útjáig. A második kötet leghangsúlyosabb része a *Bovaryné* megírásának időszaka, amely Flaubert és Louise Colet kapcsolatának második (és utolsó) korszakával esik egybe: a regényről, alkotásról, irodalomról szőtt fejtegetésekhez a világirodalom egyik legszebb szerelmi levelezése ad keretet. A harmadikban a *Szalambó* és az 1869-es *Érzelmek iskolája* születését kísérhetjük nyomon; a negyedik (és a készülő ötödik) kötet az író életének utolsó évtizedét tárja elénk, amely a személyes sors szempontjából Flaubert talán legfénytelenebb korszaka, ám amelyben az öregedő író a sorozatos megpróbáltatások ellenére alkotóereje teljében van: néhány év alatt meglepően sok szöveg születik, köztük olyan remekművek, mint a *Három mese* vagy a *Szent Antal megkísértésé*nek végső változata.

Amikor Jean Bruneau munkához látott, a legmegbízhatóbb nyomtatott forrásnak a Conard-sorozatban megjelent Flaubert-levelezés második kiadása számított, a kilenc kötet (1926–1933) összesen 1992 levelet tartalmaz,[30] ehhez járul a négy pótkötet (*Supplément*, 1954.), további 1296 korábban kiadatlan levéllel.[31] A pótkötetek összeállításában olyan neves tudósok vettek részt, mint René Dumesnil, Jean Pommier és Claude Digeon, nekik köszönhető, hogy a sorozat záródarabjai igen magas színvonalú kiadói munkát tükröznek, a levelek átírása hűen követi az eredeti kéziratot. A korábbi kilenc kötet azonban meglehetősen pontatlan, komoly hiányosságokat tartalmaz, és a keltezésben is sok a hiba. E hiányosságok pótlása és javítása már önmagában hatalmas feladat: Jean Bruneau az összes rendelkezésre álló kéziratot összevetette a nyomtatásban megjelent szövegekkel, s közben újabb levelek után kutatott, gyűjtőkkel tárgyalt, kiadókkal levelezett, s a kivételes filológiai felkészültség mellett olykor nem kevés találékonysággal pontosította a levelek keltezését. A Pléiade-sorozat első és második kötetének megjelenése között napvilágot látott a Club de l'Honnête Homme lu-

[29] A Levelezés kiadásának elméleti és gyakorlati kérdéseivel kapcsolatban ld. JEAN BRUNEAU: Une édition en cours. = L'Œuvre de l'œuvre, Études sur la correspondance de Flaubert. S. a. rend. *R. Debray-Genette – J. Neefs.* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 1993. 15–20. (A cikkgyűjtemény a Levelezés harmadik kötetének megjelenése után rendezett konferencia anyagából született).

[30] Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Nouvelle édition augmentée, Paris, Louis Conard 1926–1933. 25 vol.

[31] Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance recueillie, classée et annotée par MM. *René Dumesnil–Jean Pommier–Claude Digeon.* Paris, Éditions Louis Conard–Jacques Lambert 1954. 4 vol.

xuskivitelben készült Flaubert összkiadása (1968–1976)[32] Maurice Bardèche szerkesztésében. Az öt kötetes levelezés 3650 számozott darabja között több, korábban kiadatlan levelet találunk, a túlságosan gyorsan nyomdába adott munka azonban sajnos igen sok pontatlanságot, hibás keltezést és téves átírást tartalmaz. Jean Bruneau kiadása még távolról sincs készen, hiszen az utolsó évek anyagának feldolgozása mellett hátra van a kutatók munkáját nagy mértékben megkönnyítő indexek, konkordanciák, táblázatok stb. elkészítése. Az azonban már ma is nyilvánvaló, hogy olyan kiadás született és születik, amely hosszú évtizedekre irányadó lesz a Flaubert-filológia számára. A kéziratkiadások és az írói levelezések elő- vagy utószavában a kötetek szerkesztői tudós alázattal és nem kevés mazochizmussal rendre megjegyzik, hogy a most közreadott, több éves, sokszor több évtizedes kutatás eredményeként létrejött munka nem számíthat végleges kiadásnak, hiszen bármikor előkerülhet egy eladdig rejtőzködő levél vagy kézirat. Jean Bruneau esetében is előfordult, hogy egy anyag valamilyen okból nem kerülhetett be időben a megfelelő kötet(ek)be, s így már csak függelékként szerepelhet: arról a 94 levélről van szó, amelyet Flaubert írt kiadójának, Michel Lévynek, s amelyhez további nyolc levél tartozik, Lévytől Flaubert-nek.[33] Ez az anyag 1965-ben már megjelent a Calmann–Lévy Kiadónál, Jacques Suffel gondozásában, s az autográf kéziratokat őrző kiadó nem járult hozzá ahhoz, hogy a leveleket Jean Bruneau beillessze a Pléiade készülő köteteibe. Az anyag azóta a Bibliothèque Nationale kézirattárába került, így elhárult az akadály a közlés elől, de a leveleket már csak az eredeti időrendből kiszakítva, a sorozat utolsó kötetében olvashatjuk.

A Flaubert-levelezés másik fontos kiadói újdonsága a levélhelyzet dialogikus viszonyát helyreállító „Correspondance croisée", az ún. feleselő levelek megjelentetése. Eddig négy kötet látott napvilágot. Az első Flaubert és George Sand leveleit adja közre,[34] a második Flaubert és Turgenyev levelezését dolgozza fel,[35] a harmadik Flaubert és Maupassant,[36] a negyedik a regényíró és a Goncourt-testvérek[37] leveleit gyűjti kötetbe. Az első három kötet levelezőpartnerei Flaubert életének viszonylag kései szakaszában játszottak fontos szerepet, így a kötetek szerencsésen pótolták a hiányt, amelyet az író teljes levelezését közlő Pléiade-

[32] Összesen 16 kötet, a Levelezést a 12–16. kötet adja közre (megjel. 1973–1975.).

[33] ROGER PIERROT: Éditer une correspondance. = L'Œuvre de l'œuvre, Études sur la correspondance de Flaubert, 25–26.

[34] GUSTAVE FLAUBERT – GEORGE SAND: Correspondance. S. a. rend. *Alphonse Jacobs.* Paris, Flammarion 1981. 598.

[35] GUSTAVE FLAUBERT – IVAN TOURGÉNIEV: Correspondance. S. a. rend. *Alexandre Zviguilsky.* Paris, Flammarion 1989. 358.

[36] G. FLAUBERT – GUY DE MAUPASSANT: Correspondance. S. a. rend. *Yvan Leclerc.* Paris, Flammarion 1993. 513.

[37] G. FLAUBERT – EDMOND ET JULES DE GONCOURT: Correspondance. S. a. rend. *Pierre-Jean Dufief.* Paris, Flammarion 1998. 349.

sorozat hosszú éveken át elhúzódó kiadása okozott. George Sand és Turgenyev esetében Flaubert két pályatársával beszélget, bár George Sandnak mindvégig kijár a mester iránt érzett tisztelet. Flaubert egész életében meghatározó szerepet játszottak a barátságok, s mivel élete teljesen egybeforrt az irodalommal, közeli barátaival szinte mindig az alkotásról, a születő művekről beszélget. A George Sanddal folytatott levelezés egy meghatóan szép kései barátság történetét vázolja elénk, két alapvetően más lelkialkatú, ám egymást őszintén tisztelő, mélyen érző ember portréjával.

George Sand már nem láthatta az 1877-ben megjelent *Három mesét*, pedig a kötet nyitódarabját Flaubert titkon neki szánta. Flaubert viszont halála előtt három hónappal még olvashatta Maupassant *Boule de suif (Gömböc)* című novelláját, amellyel a korábban közepes verseket írogató, színpadi terveket dédelgető fiatalembert egycsapásra befogadta az írók közé. Flaubert és Maupassant levelezése egy alig hét esztendő alatt egyre bensőségesebbé váló barátság történetét eleveníti fel: mester és tanítvány, apa és fiú bonyolult, feszültségektől sem mentes viszonya a szemünk előtt formálódik levélről levélre. A kötet egyszerre testamentum és Bildungsroman, amely két írói pálya kereszteződésével kezdet és vég találkozását rajzolja elénk.

TÓTH RÉKA

Az írás mint szöveg – a szöveg mint írás

– HOL ÉS MERRE TART MA A GENETIKUS KRITIKA? –

A genetikus kritika ma Franciaországban egyértelműen intézményesült kritikai megközelítésmódnak tekinthető: 1982 óta önálló tudományos intézettel rendelkezik a C.N.R.S.-en belül (I.T.E.M.: Institut des Textes et Manuscrits Modernes), saját orgánuma van (Genesis), konferenciák témája és szervezője (1987. Párizs, La Naissance du texte; 1994. Columbia University, Genetic criticism and textual criticism),[1] s képviselői révén erőteljesen jelen van a szövegkiadásban és az egyetemi oktatásban is (Paris VII, Paris VIII, Genf). Nem marad ki a francia irodalomtudomány reprezentatív irányzatait bemutató kötetekből, sőt, a nagy hagyományú enciklopédiákból sem.[2]

Az összefoglaló és értékelő tanulmányoknak ebbe a sorába tartozik Almuth Grésillonnak, az első genetikus kritikai „tankönyv"[3] szerzőjének az a cikke, melyben ennek a lassan már három évtizede létező kritikai megközelítésmódnak a történetét tekinteni át.[4] Ebben a genetikus kritikának három szakaszát különbözteti meg. Az elsőt (1968–1975) germanista-aszketikus időszaknak nevezi, nyilvánvalóan azért, mert a genetikus megközelítésmód Heine kéziratainak tanulmányozása során kezdett formálódni, számos germanista közreműködésével, s mert a kezdeteket a rendkívül aprólékos és időigényes filológiai munka jellemezte. A genetikus kritikát valójában e textológusi tevékenység közben felvetődő problémák és a megoldásukra irányuló törekvések közben tudatosuló hangsúly- és nézőpont-eltolódások hívták életre.[5]

A második, alapvetően még mindig „gyakorlatorientált" asszociatív-expanzív periódusban (1975–1985) a genetikus módszert már elsősorban francia kéz-

[1] Ld. La Naissance du texte. Paris, José Corti 1989.; Romanic Review 86. 3. 1995. május.

[2] PIERRE-MARC DE BIASI: Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre. Encyclopedia Uninversalis. = Symposium 1988. 466–476.; La critique génétique. = Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire. (*Daniel Bergez* et al.), Paris, Bordas 1990. 5–40.; ERIC MARTY: La génétique des textes. Une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires. = Actuel 1991. Dictionnaire encyclopédique Quillet. Paris, Quillet 1991. 138–143.; JACQUES NEEFS: La genèse des œuvres. = Grand Larousse annuel. Le livre de l'année 1er janvier 1993/31 décembre 1993. Paris, Larousse 1994. 229–232.

[3] ALMUTH GRÉSILLON: Éléments de critique génétique. Paris, P.U.F. 1994.

[4] ALMUTH GRESILLON: La critique génétique française: hasards et nécessités. = Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Éds. *Philippe Hamon – Jean-Pierre Leduc Adine*. Paris, Nathan 1992. 123–133.

[5] Ld. erről bővebben: Avant-texte, texte, après-texte. Eds. *Nagy Péter – Louis Hay*. Budapest, C.N.R.S. – Akadémiai Kiadó 1982.

iratok tanulmányozására alkalmazzák (Flaubert, Zola, Proust, Valéry). A szöveggenetika ekkor indul meg az intézményesülés útján: létrejön a kutatásokat összefogó I.T.E.M. Az időszak végére egyre intenzívebbé válik az elméleti munka. Az új idők első jelének a szöveggenetikai kutatások kezdeményezőjének, Louis Hay-nek nevezetes, sokat idézett és sokszor félreértett programadó tanulmányát tekinthetjük,[6] tulajdonképpeni nyitányának pedig a genetikus kritikának szentelt első tudományos ülésszakot, amelyet 1987-ben tartottak Párizsban *A szöveg születése* címmel, s ahol a szakma olyan tekintélyei vettek részt és fejtették ki véleményüket, mint Hans Robert Jauss, Hans Walter Gabler, Paul Ricoeur és Jean Starobinski.[7] Ez utóbbi akkor még a genetikus kritikai kutatások hasznát „az elmélet minimumában és a gyakorlat maximumában" látja. Véleménye szerint ugyanis a folyó munkálatokat minimális elmélet támasztja alá.[8] Még ha itt most el is tekintünk elmélet és gyakorlat bonyolultabb összefüggéseitől, akkor is meg kell állapítanunk, helyzetértékelése egyre kevésbé érvényes.

A szöveggenetika harmadik, legitimáló-reflexív szakasza (1985–) az eddigi eredmények számbavételének ideje, jellemző műfajai az irodalomtudomány rangos fórumain és folyóirataiban sokasodó összefoglaló cikkek, előadások[9] és a tematikus kötetek.[10] Abban természetesen igaza van Starobinskinek, hogy a genetikus kritika óvatossága, mellyel a „nagy elméletet" (la grande théorie) későbbre halasztja, valóban példaszerű.[11] Ez azonban nem jelenti azt, hogy közben folyamatosan, sokak számára mégis észrevétlenül ne dolgozna rajta. A genetikus kritikai kutatások igazi tétje ugyanis valószínűleg elméleti természetű.

Ma már előszövegeket (avant-texte) megjelentetni kétségkívül nem csak annyit jelent, „mint arra az útra, melyre oly sok teoretikus (a napi elméletek kompendiumát hozva magával könnyű poggyászként) rálép, kitenni a figyelmeztető

[6] LOUIS HAY: Le texte n'existe pas. = Poétique 62. Paris, Seuil 1986. 147–158.

[7] Magyarul ld. a Helikon különszámát: 1989. 3–4.

[8] JEAN STAROBINSKI: A szövegek keletkezésének megközelítései. = Helikon 1989. 3–4. 323–327.

[9] Ld. 2. jegyzet.

[10] Ld. a Textes et Manuscrits (Éd. *Louis Hay*, Paris, C.N.R.S.-sorozat) következő köteteit: La Genèse du texte: les modèles linguistiques. 1982.; Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication. 1986.; De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires. 1989.; Carnets d'écrivains. 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, Du Bouchet, Perec. 1990.; L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle. 1991.; Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture. 1993.; valamint a Manuscrits Modernes-sorozatból (Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs*. Saint-Denis, P.U.V. Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec. 1990.); La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos. Manuscrits de la Révolution I. 1991.; Chantiers révolutionnaires. Science, Musique, Architecture. Manuscrits de la Révolution II. 1992.; Sortir de la Révolution. Casanova, Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand. Manuscrits de la Révolution III. 1994.; Manuscrits surréalistes. Aragon, Breton Éluard, Leiris, Soupault. 1995.; Éditer les manuscrits. Archives, complétude, lisibilité. 1996.; Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge. Éds. *Claude Duchet – Isabelle Tournier*. 1996.

[11] JEAN STAROBINSKI: i. m., 327.

jelzést: Vigyázat! Útépítés!"[12] Almuth Grésillon a *Genesis* nyitó számában Starobinski szavait parafrazálva (Lassíts! Útépítés!) egyrészt azt sugallja, hogy a genetikus kritika már ma is bátran számot tarthat az irodalomtudomány más irányzatainak figyelmére, másrészt azt, hogy a kezdetben manuscriptológiai, majd genetikus kritikai (a névváltozás/változtatás korántsem mellékes!) kutatások elméleti következtetéseit *a szöveg genetikus elméletévé* fogjuk össze.[13]

A SZÖVEG MINT ÍRÁS

A genetikus megközelítés újdonsága annak konstatálásában, illetve újrafelelevenítésében rejlik, hogy az irodalmi mű olyan kutatási tárgy, amelyet az idő strukturált. S itt most nem keletkezésének történeti idejéről van szó, amellyel a hagyományos filológia és irodalomtörténetírás mindig is számolt, és a strukturalizmus jelenközpontúsága után a recepcióesztétika ismét visszavezetett az irodalomtudományba,[14] hanem a megírás konkrét, személyes idejéről. Ez az a bizonyos, hol történetinek,[15] hol időbelinek[16] nevezett „dimenzió", amelyet a genetikus kritika fedezett fel az irodalmi kutatás számára. Az irodalom harmadik dimenziója, amennyiben az irodalmi folyamatot keletkezés-mű-befogadás hármas felosztásában gondoljuk el.[17]

Ez a dimenzió a kritikai diszkurzus számára az írás fogalmának bevezetésével válik megragadhatóvá. Heidegger gondolatát, miszerint az idő a folyamatosságon keresztül veszi birtokba a létet,[18] az írás és a szöveg relációjára alkalmazva azt mondhatjuk, hogy a szöveget viszont az íráson keresztül veszi birtokba. Elsődlegesen, mert egy másik idő, a befogadóé természetesen az olvasáson keresztül. Heidegger kijelentését ez is megerősíti, hiszen ebben az esetben is mindig folyamatosságról van szó. Írás és olvasás, keletkezés és befogadás, genetikus kritika és recepcióesztétika tehát korántsem áll távol egymástól.

A genetikus kritika fellépése előtt a kéziratkötegek tanulmányozása csak a szöveghez viszonyítva volt elképzelhető. A fordulathoz, ahhoz, hogy ezek a dokumentumok egymáshoz viszonyítva, egymástól való különbözőségükben, egy-

[12] Uo. eredetiben: „Attention, travaux."

[13] ALMUTH GRÉSILLON: Ralentir, travaux. = Genesis 1. 1992. 9–31.

[14] Vö. HANS ROBERT JAUSS: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. = Helikon 1980. 1–2. 8–39.

[15] LOUIS HAY: Postface: La critique génétique: origines et perspectives. = Essais de critique génétique. Paris, Flammarion 1979. 231.

[16] PIERRE-MARC DE BIASI: i. m., 1988. 466.

[17] LOUIS HAY: Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature. = Texte 5–6. Toronto, Trintexte 1986/87. 313–328. – Magyarul: Az irodalom harmadik dimenziója (Jegyzetek egy *critique génétique*-hez). = It 1984. 3. 607–626.

[18] Vö. MARTIN HEIDEGGER: Lét és idő. Budapest, Gondolat 1989. 402–600., valamint BÓKAY ANTAL: Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban. Budapest, Osiris 1997. 452–453.

mást követő szövegállapotokként is elgondolhatók legyenek, feltétlenül szükség volt az írás fogalmára. A kéziratok mint az írás folyamatának dokumentumai ekkor kerülhettek először egy tudományos megközelítésmód vizsgálódásainak középpontjába.

Raymonde Debray-Genette figyelmeztetése azonban, miszerint ideje lenne már a szöveggenetikusoknak végre megegyezniük az írás terminusát illetően,[19] ma is időszerű. Sokatmondó tény, hogy Grésillon már említett könyvének szöveggenetikai kisszótárában az írás címszó nem szerepel. Illetve szerepel is, meg nem is. Írásdefiníciót nem találunk, de megtudhatjuk, mi is a folyamatírás (écriture à processus) és a programírás (écriture à programme) közötti különbség.[20] Valóban jellemző, hogy míg a gyakorlati munkák során, jelen esetben például az írásmódok tipizálására igen pontos részmeghatározások születtek, a főfogalmak jóval kevésbé meghatározottak. A helyzet hasonló a szöveg esetében is: az előszövegről és a hipertextusról mindent megtudhatunk, magáról a szövegről szinte semmit.[21]

Egybevetésünk nem véletlen. Paul Ricoeur az 1987-es konferencián elhangzott előadásában úgy véli, hogy a genetikus kritika az írás középpontba állításával eleve aláássa a szöveg fogalmát,[22] mi azonban nem így hisszük. Az azóta eltelt évtized munkái minden kétséget kizáróan bebizonyították, hogy valójában csak a szöveg egy bizonyos felfogását kérdőjelezi meg. Ne tévesszen meg bennünket Jacques Petit provokatív megjegyzése (A szöveg nem létezik), amelyet Louis Hay már idézett „vitairata" címéül választ! Ugyanis épp ezt a cikket tekinthetjük a szöveg formálódó genetikus elmélete egyik első megfogalmazásának.[23]

Mert írás és szöveg nem lehetnek egymást kizáró fogalmak. A genetikus kritika igyekszik az írás fogalmát megragadni és körülírni, de nem emeli a szöveg helyébe. Erre tanítja mindennapos gyakorlata, amely ugyanakkor minden írással foglalkozó ember alapvető tapasztalata is. A szöveggenetikus munkája során más, elméletibb orientációjú kritikai iskoláknál talán gyakrabban és nyilvánvalóbban szembesül azzal a ténnyel, hogy bármennyire is előtérbe kerül az írás az irodalmi, majd a filozófiai és a tudományos diszkurzusban, amennyiben el akar jutni valahova, valakihez, egy ponton meg kell torpannia és kivédhetetlenül szöveggé kell szerveződnie. E kitágított szövegfogalomba, amely már régen nem a filológusok lehetőségeinkhez mért leghitelesebb állapotában helyreállított Szövege, nem is a strukturalisták dinamikus struktúrákból felépülő, de önmagába zárt

[19] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: Présentation. = Flaubert à l'œuvre. Paris, Flammarion 1980. 22.

[20] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 243. – A megkülönböztetés egyébként *Louis Hay*tól származik, ld. i. m., 1986/87. 319–321.

[21] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 241–246.

[22] Vö. pl. PAUL RICOEUR: Regards sur l'écriture. = La naissance du texte. Paris, José Corti 1989. 217. – Magyarul: Pillantás az írásaktusra. = Helikon 1989. 3–4. 472–477.

[23] LOUIS HAY: i. m., 1986., valamint vö. PETIT, JACQUES: Études des manuscrits et structures du texte. = Les Manuscrits. Transcription, édition, signification. Paris, P.E.N.S. 1976. 137–149.

entitásként tételeződő szövege, bele kellene férnie napjaink irodalma és immáron irodalomtudománya minden olyan szövegkísérletének is, amely a jelentés totalizálása, „a konklúzió ostobasága" (Flaubert) ellenében hat. Ebbe a vonulatba tartoznak természetesen a genetikus kritika „szövegei" is, az előszövegek – amelyek létmódja meglehetősen sajátos –,[24] és mindaz, ami ezekből a papír linearitásába szorítható, azaz a genetikus kiadások szövegei is.

Mennyiben állítható azonban bármely szövegről, hogy a jelentés totalizálására törekszik, ha a szöveggenetika kutatásai éppen azt bizonyítják, hogy minden szöveg, még az olyan viszonylag egyszerűbben „lefordíthatónak" véltek is, mint amilyenek például Zola szövegei, eredendően, keletkezésükben több, gyakran akár egymásnak is ellentmondó jelentéslehetőség hordozói?[25] Ezek a lehetőségek, vagy legalábbis egy részük nem tűnik el a végleges szövegből sem. Korok és szerzők függvényében jelenlétük jobban vagy kevésbé nyilvánvaló, és kizárólag az olvasón múlik, hogy sikerül-e felfedeznie őket. (A genetikus kritika következtetései tehát a recepcióesztétika problémafelvetését igazolják.)

A fentiek fényében talán érthetővé válik, miért nem született mindeddig kézhezálló genetikus meghatározása sem írásnak, sem szövegnek. Csak közelítései. Véleményünk szerint azonban e téren tapasztalható óvatossága inkább tisztánlátásának jele, számunkra inkább érdeme, mint hiányossága. Miként az is, hogy célja nem egyetlen kulcsfogalom konceptuálása és egy koherens elmélet kiépítése e köré a meglelt középpont köré, hanem az írás és a szöveg egymáshoz viszonyított, együttes értelmezése, híven a nagy ösztönzőktől, a filológiától ráhagyományozott körültekintéshez és a barthes-i nyitottsághoz.

Az alapfogalmak összefüggéseikben való értelmezése nagyobb kihívás, de a tétje is nagyobb. A szöveggenetikát jelen pillanatban sokak szerint éppen azért nem tekinthetjük önálló tudományágnak, mert fent elemzett alapfogalmai még nem kellő mértékben tisztázottak. Kérdésfeltevéseinek érvényességét azonban ez semmiben sem kérdőjelezi meg, s véleményünk szerint már most is, így, kiforratlan formájában is közelebb visz az irodalmi jelenség komplexitásának ha nem is teljes mértékű felfogásához, de legalább érzékeléséhez és érzékeltetéséhez. Aki mindenáron bizonyosságra vágyik, nem tudományt művel. Sejtésünk és a szöveggenetika sejtése szerint nem is irodalmat.

[24] Az előszöveg létmódja nem lehet konkrét, mivel maga hipotetikus-intellektuális kutatási tárgy, azaz „sehol másutt nem létezik, mint az őt létre hívó teoretikus gesztusban". – Ld. erről: LOUIS HAY: i. m., 1986. 150.; ÉRIC MARTY: i. m., 142., valamint PIERRE-MARC DE BIASI: L'avant-texte. = Le Grand Atlas des littératures. Encyclopedia Universalis. 1990. 25.: „Car un avant-texte n'existe nulle part hors du geste théorique qui le constitue..."

[25] Vö. RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: Métamorphoses du récit. Paris, Seuil 1988.; Zola műveiről és keletkezésükről ld. elsősorban HENRI MITTERAND tanulmányait, pl. La genèse du roman zolien. = Le Regard et le Signe. Paris, P.U.F. 1987. 37–54.; Genèse de l'espace romanesque: Germinal. = Texte 1988. 7. 115–127.

Hogy jelenik meg tehát az írás-szöveg viszony a szöveggenetikusok munkáiban? Bellemin-Noël korai, strukturalista hatásról árulkodó definíciója szerint „az írás a létrehozás helye, és egy szövegnek nevezett hely létrehozása".[26] Azaz: az írás időbelisége a szövegben térbeli formát ölt, hogy az olvasás, a szöveg „újraírása" során ismét visszataláljon eredeti időbeliségéhez.

Már ebben a definícióban benne rejlik a genetikus megközelítés egyik lényegi mozzanata, a folyamatszerűség. A genetikus megközelítés másik lényegi mozzanatának a szöveg szükségszerűség és lehetőségek kényszerű összeegyeztetéséből adódó létezőként tételezését tartjuk. A szöveg pluralitásának már Ecónál és Barthes-nál hangsúlyossá váló elve[27] itt azonban kombinálódik a genetikus kritika sajátos megközelítéséből adódó tanulsággal. Mégpedig azzal, hogy az írás során magától értetődő lehetőségek vagy legalábbis egy részük ugyan megőrződik, „beleíródik" a szövegbe, de az írás szöveggé rögzülésének kényszere, amelyet valamilyen módon mindenkinek vállalnia kell, amennyiben részt kíván venni az irodalmi vagy az irodalomról szóló diszkurzusban, kivédhetetlenül a szövegben rejlő lehetőségek némelyikének előtérbe kerüléséhez, mások háttérbe szorulásához vezet.

A genetikus kritikai kutatások tanúsága szerint az írás – Derrida kifejezését kölcsönözve – az az „idő-tér",[28] ahol a szerző szabadságát a művé szerveződés kultúránkból fakadó kényszere korlátozza, s e kettő ilyen-olyan arányú és igen változatos formájú összebékítése révén alakul ki egy mű szövege.[29] A szöveget csakis e kettős meghatározottságban, mint lehetségest és mint szükségszerűt közelíthetjük meg. Ennek fényében – ahogy Louis Hay javasolja – talán valóban úgy kell tekintenünk az általunk olvasott szövegekre, mint „szükségszerű lehetségesekre, mint egy olyan folyamatnak a megvalósulásaira, amely a háttérben virtuálisan mindig jelen van".[30] A szöveg tehát létezik, foglalja össze ugyanő, de úgy tűnik, le kell mondanunk arról, hogy a fent idézettnél teljesebben definiálhatjuk.[31]

Valóban nem született azóta sem a szöveggenetikusok körében olyan szöveg- vagy írásmeghatározás, amely a fentiekhez képest bármiben jelentős változást hozott volna. Bizonyos szempontokat vagy részleteket pontosabban kidolgoz-

[26] JEAN BELLEMIN-NOEL: Le Texte et l'avant-texte. Paris, Larousse 1972. 15.: „...lieu d'une production et la production d'un lieu, appelé texte."

[27] UMBERTO ECO: A nyitott mű. Budapest, Gondolat 1976.; A kései *Barthes* gondolkodói útjáról ld. ANGYALOSI GERGELY monográfiájának vonatkozó fejezeteit (Roland Barthes, a semleges próféta. Budapest, Osiris 1996. 137–236.).

[28] JACQUES DERRIDA: Az el-különböződés. = Szöveg és interpretáció. Szerk. *Bacsó Béla*. Budapest, Cserépfalvi é. n. 53.

[29] Vö. RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: i. m., 1988. 46–47.; LOUIS HAY: i. m., 1986. 156.

[30] LOUIS HAY: i. m., 1986. 158.: „Peut-être faut-il penser le texte comme *un possible nécessaire*, comme une des réalisations d'un processus qui demeure toujours virtuellement présent à l'arrière-plan..."

[31] LOUIS HAY: i. m., 1986. 154.

tak,[32] de alapvető fordulat nem történt. A kutatások a fentebb meghatározott irányba folynak tovább, s szerteágazásuk véleményünk szerint nem a fenti megközelítés elégtelenségének vagy a genetikus kritika szétesésének, gyengeségének jele, hanem vizsgált tárgyuk, az írás összetettségéből fakad. A nyelvész, a narratológus, az esztéta, természetesen a maga szempontjait érvényesíti a keletkezés dokumentumainak vizsgálatakor és értelmezésekor, és a saját szakterületén belül kísérli meg levonni a genetikus megközelítésből következő tanulságokat. Ennek eredményeképpen új tudományágak, az írás poétikája, esztétikája, nyelvtudománya vannak kialakulóban.[33]

GENETIKUS KRITIKA ÉS NYELVTUDOMÁNY

Nyelvészek a kezdetektől részt vettek a genetikus kutatásokban, ebből következően a nyelvészet reagált elsőként a genetikus kritika felvetéseire. A körvonalazódni kezdő genetikus nyelvészet első jelentős publikációja, amely egyben fellépését is jelzi, a *La Genèse du Texte: les modèles linguistiques* című, 1982-ben megjelent tanulmánykötet.[34] Számos részprobléma nyelvészeti megközelítésének kidolgozása mellett[35] itt fogalmazódik meg először a szövegkeletkezés műveleteit leíró nyelvészeti diszciplína lehetősége (linguistique des opérations de production textuelle).[36] Mindamellett az azóta eltelt majd másfél évtized alatt a kötetet bevezető Culioli reményei – miszerint e kifinomult, különböző szempontokat és eljárásokat ötvöző új megközelítésmód képes lesz majd árnyalni a jelentésalkotás Jakobson által üzenet-kódolás-dekódolás egymást követő szakaszaiban elgondolt folyamatáról alkotott fogalmainkat, és a folyamatszerűség megragadásával hozzájárulhat a nyelv Saussure óta langue és parole dichotómiájában megfogalmazott lényegének újragondolásához[37] – csak részben váltak valóra. A genetikus nyelvészet ma is ugyanolyan nagy jövő előtt álló tudományág, mint akkoriban. Grésillon említett összefoglaló művében is kiemelt helyen tárgyalja, igaz, az idők változásának jeleként immáron más néven, az írás (nyelv)tudományaként (science de la production écrite).[38] E tudományág feladata

[32] Ld. például *Raymonde Debray-Genette* endogenezis – exogenezis fogalmát (i. m., 1988. 28–29.), *Almuth Grésillon* variáns-megkülönböztetéseit (i. m., 1994. 246.), *Louis Hay* programírás–folyamatírás meghatározásait (i. m., 1986/87. 319–321.).

[33] Vö. PIERRE-MARC DE BIASI: i. m., 1990. 28–39.; ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 203–224.

[34] La genèse du texte: les modèles linguistiques. Paris, C.N.R.S. 1982.

[35] Vö. CATHERINE FUSCH: Éléments pour une approche énonciative de la paraphrase dans les brouillons de manuscrits. = uo., 73–102.; JOSETTE REY-DEBOVE: Pour une lecture de rature. = uo., 103–127.

[36] ALMUTH GRÉSILLON – JEAN-LOUIS LEBRAVE: Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs. = uo., 129–171.

[37] Vö. ANTOINE CULIOLI: Préface. = uo., 9–12.

[38] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 147–161., 217–224.

bevallottan a Searle – Austin nevével fémjelezhető beszédaktus-elmélet mintájára az írásaktus nyelvészeti leírása és elméleti hátterének kidolgozása lenne.[39] Ugyanakkor támaszkodni kíván a Benveniste, majd Culioli által kidolgozott „megnyilatkozáselméletre" (théorie de l'énonciation).[40] A saussure-i és a generatív grammatikával szemben mindkét elmélet a kommunikációt választja kutatási területül. A nyelvész-szöveggenetikusok ezen a kommunikációelméleti kereten belül kísérlik meg meghatározni az írás mint kommunikatív aktus megkülönböztető jegyeit.

Véleményünk szerint a genetikus nyelvészetnek mindmáig nem sikerült fenti programját megvalósítania. Meghatározta az írás alapműveleteit, „univerzáléit" (behelyettesítés, törlés, betoldás, áthelyezés),[41] kidolgozta a variánsok tipológiáját (írás-variáns-olvasásvariáns, szabad és kötött variáns),[42] saját terminológiát dolgozott ki a szövegkeletkezés sajátos jelenségeinek leírására (az ugyanazon szövegrész sorozatos átírását jelölő parafrázist, a szintaktikai és diszkurzív toposzok fogalmát).[43]

E raffináltan árnyalt fogalomkészlet segítségével tanulmányok hosszú sorában elemezte az egyes írásmódok jellegzetességeit, az írás vagy a szöveg közelebbi meghatározásához azonban mindeddig nem sikerült hozzájárulnia. Meglepő, hogy nem gondolja végig nyelvészeti szempontból Louis Hay-szövegről alkotott hipotéziseit. Úgy tűnik, a nyelvész-szöveggenetikusok az irodalomtudomány felől közelítő társaiknál jóval inkább megragadtak a részproblémák aprólékos kidolgozásánál. Többeket valószínűleg ez a felismerés indíthatott arra, hogy felhívják a figyelmet az írás effajta implicit mitizálásának veszélyeire,[44] s e „nagyítós pozitivizmus" korlátaira.[45] Noha megállapításaikat az irányzat egészére nem tartjuk érvényesnek, a genetikus nyelvészet vonatkozásában egyet kell velük értenünk.

GENETIKUS KRITIKA ÉS IRODALOMTUDOMÁNY

Az írás folyamata természetesen szinte minden irodalomtudományi diszciplína és kritikai módszer figyelmére számot tarthat. Hatása ilyen értelemben valóban heurisztikus, hiszen egy új kutatási területet nyit meg, ahol minden kritikai

[39] JOHN L. AUSTIN: Tetten ért szavak. Budapest, Akad. 1990.; JOHN R. SEARLE: Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge, 1969.

[40] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 148.

[41] Uo., 150.

[42] Vö. ALMUTH GRÉSILLON: Fonction du language et genèse du texte. = La Naissance du texte. Paris, José Corti 1989. 182., valamint uő: i. m., 1994. 246.

[43] Vö. uo., 152–161., valamint ALMUTH GRÉSILLON – JEAN-LOUIS LEBRAVE – CAHTERINE VIOLLET: Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture. Tusson, Du Lérot 1990.

[44] MICHAEL WERNER: Études de genèse et mythologie de l'écriture. = Mythologies de l'écriture, champs critiques. Éd. *Jean Bessiere*. Lille, P.U.L. 1990. 31.

[45] MICHEL CROUZET: Mesures pour mesure. = Mesure 1. Paris, José Corti 1989. 12.: „positivisme à la loupe".

irányzat próbára teheti, csiszolhatja, gazdagíthatja elméletét, módszereit, konceptuális eszközeit. Legtöbbjük él is ezzel a lehetőséggel, bár az esetek nagy többségében csak azért folyamodnak a szövegkeletkezés dokumentumaihoz, hogy alátámasszák hipotéziseiket, amelyekre a végső változat elemzése során jutottak. Ez akár azt is sugallhatná, hogy egy új, filológiai jellegű segédtudományról van szó. A genetikus kritika azonban sajátos, önálló interpretációra is vállalkozik. Ebben a vonatkozásban tehát a hermeneutika, amellyel egyébként Jauss is számol[46]: a megértést és az értelmezést az írás folyamatára terjeszti ki, s a különféle kritikai irányzatokkal való találkozás során maga is új szempontokkal gazdagodik.

Elméletére és gyakorlatára a legerőteljesebben a pszichoanalitikus kritika és a narratológia hatott. Jelenlétük ma is meghatározó, és vélhetően a jövőben is az marad.

1. A pszichoanalitikus kritika, amely természetszerűleg soha nem hitt a szerző halálában, a genetikus kritikában nyilvánvalóan fegyvertársat talál. A kéziratok a szerzői jelenlét kétségbevonhatatlan bizonyítékai, s a genetikus kritika azzal, hogy rájuk irányítja a figyelmet, kétségkívül hozzájárul ahhoz, hogy a szerző újra az őt megillető helyre kerülhessen.

A magát szöveganalitikusnak (textanalyste) nevező Bellemin-Noël[47] korai tanulmányaiban még csak arra használja a szöveggenetikusok által feltárt új, „kiegészítő tényanyagot",[48] hogy bizonyítsa saját interpretációja feltételezéseit.[49] Később azonban, részben az ő tanulmányainak köszönhetően a pszichoanalitikus inspirációjú szöveggenetikai elemzések az „írás tudattalan munkáját"[50] úgy kísérlik meg leírni, mint egy olyan folyamatot, melynek során a mű utat tör magának az író pszichéjén keresztül.[51] A hangsúly tehát itt is átkerül a megvalósítottról a megvalósulásra, a fantazmagóriákról a fantáziálásra. Kutatásai és tapasztalatai alapján megkockáztatja azt a feltevést, hogy írás közben a szerző nem tesz mást, mint önmagát törli, cenzúrázza, hogy szövege önmagától és a leendő, elképzelt olvasóktól megfelelő távolságba kerülve műként értelmeződhessék.[52]

A szöveggenetikusok eredményeinek figyelembe vételével tehát új utak nyíltak meg a pszichoanalitikus kritika előtt, ennek következtében egyrészt elmé-

[46] HANS ROBERT JAUSS: „Réception et production: le mythe des frères ennemis". = La Naissance du texte. Paris, José Corti 1989. 163–173. – Magyarul: Befogadás és teremtés: a torzsalkodó testvérek mítosza. = Helikon 1989. 3–4. 452–462.

[47] Vö. JEAN BELLEMIN-NOEL: Interlignes. Essais de Textanalyse. Lille, P.U.L. 1988.

[48] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE – JEAN BELLEMIN-NOEL: Deux regards sur un fragment de manuscrit de Flaubert. = Edition und Interpretation. Édition et interprétation des manuscrits littéraires. Berne, Peter Lang 1981. 111.

[49] JEAN BELLEMIN-NOEL: i. m., 1972. – i. m., 1981.

[50] Uő: En guise de postface: l'essayage infini. = Littérature 52. Paris, Larousse 1983. dec. 125.

[51] Ld. a Littérature 52. (L'inconscient dans l'avant-texte) tanulmányait.

[52] JEAN BELLEMIN-NOEL: i. m., 1983. 126.: „...le principal enseignement de l'avant-texte est de montrer l'écrivain en train de s'effacer. Il ne raturerait que pour se raturer."

lyültek ismereteink a tudattalan munkájáról a fogalmazványokban, másrészt jelentős mértékben bővült a genetikus kritika konceptuális fegyverzete.[53]

2. A strukturalista poétika és a genetikus kritika egymásra találása esetében többről van szó, mint egymást kölcsönösen gazdagító új szempontok átvételéről. Raymonde Debray-Genette, aki a narratológia felől közelített a genetikus kritikához, olyan iskolateremtő egyéniséggé vált, olyan mértékben átformálta a poétikát és meghatározta a genetikus kritika további alakulását, hogy ma már igen valószínűnek látszik, a genetikus kritika egyik útja az általa kijelölt irányba, egy „genetikus poétika" (poétique génétique)[54] felé vezet.

A szóhasználat változó (poétique de l'écriture,[55] génétique manuscriptique, scripturale, textuelle[56]), az elgondolás azonban ugyanaz. Egy olyan diszciplínáról lenne szó, amely a szöveg „mikro- és makrostruktúráinak" létrejöttét és alakulását vizsgálja.[57] Henri Mitterand egyenesen leszögezi, hogy egy szöveggenetikai elemzésnek értelemszerűen mindig strukturális-genetikus poétikai vizsgálatnak kell lennie. Ugyanitt pontosítja, hogy milyen vizsgálódásokra gondol: a szemiogenetika (sémio-génétique vagy génétique scénarique) feladata a nagy, narratív struktúrák átalakulásainak értelmezése, a genetikus stilisztikáé (génétique stylistique) pedig a kisebb egységek variációinak stilisztikai-poétikai interpretációja lenne.[58] Noha mi úgy véljük, hogy más diszciplínák inspirálta szöveggenetikai elemzések sem kevésbé érvényesek, sőt némely esetben akár relevánsabbnak is bizonyulhatnak, el kell ismernünk, hogy egy teljességre törő elemzésből semmiképpen sem hiányozhat az „írásalakzatok"[59] meghatározása és elemzése.

E program mindeddig legteljesebb kidolgozása Raymonde Debray-Genette-től származik.[60] Ő az intertextualitás és az autotextualitás megvalósulásának vizsgálatát tartja a legfőbb feladatnak, és megteremti az exogenezis és endogenezis fogalmát, amelyek által a fenti jelenségek a genetikus kritika szempontjából is értelmezhetővé válnak. Az előbbi „azt jelenti, ahogyan a mű előkészületének tekinthető külső elemek bekerülnek a kéziratba", majd a műbe, az utóbbi pedig az

[53] Uő: i. m., 1972. Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. = Littérature 28. Paris, Larousse 1977. 3–18.; i. m., 1983.

[54] Vö. PIERRE-MARC DE BIASI: i. m., 1990. 33.

[55] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: i. m., 1988. 18.

[56] HENRI MITTERAND: Critique génétique et histoire culturelle. = La Naissance du texte. Paris, José Corti 1989. 148.

[57] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: i. m., 1988. 17–47.

[58] HENRI MITTERAND: Archives d'un réseau romanesque: La Bête humaine. = Cahiers de textologie 1993. 4. 49.: „L'étude génétique, pour être correctement menée, se réalise toujours en une poétique structuro-génétique."

[59] Vö. *Roland Barthes* eszmefuttatásával: „Comment est-ce que ça marche quand j'écris? – Sans doute par des mouvements formels et répétés pour que je puisse les appeler des „figures": je devine qu'il y a des figures de production, des opérateurs de texte." (Barthes par lui-même. 1975.) Mottóként idézi: ALMUTH GRESILLON: i. m., 1994. 217.

[60] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE: i. m., 1988.

írás folyamatán belül az „egyes elemek egymásra hatását és strukturálódását".[61] Az exogenezis fogalmának bevezetése megteremti a lehetőséget, hogy a forráskutatás és forráskritika eredményei beépülhessenek a szöveggenetikai elemzésbe. Így születik meg egy sor ragyogó tanulmány, amely a dokumentáció szerepét vizsgálja.[62]

Itt már valóban kirajzolódik egy olyan genetikus poétika körvonala, amely a strukturalizmus által szövegen kívülinek tartott és így figyelembe sem vett tényezők, valamint a véletlen és az írói szeszélyek szövegalkotó szerepének elemzésével és bizonyításával gyakorta megingatja, esetenként meg is cáfolja a csakis a végleges szövegre támaszkodó magabiztos következtetéseket. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a szövegben eredetének, az írásnak és céljának, a műnek megfelelően két egyidejűleg létező és egymásnak ellentmondó poétikai rendszer érvényesül. Az előbbi alapvető jellemzője a nyitottság és a pluralitás, az utóbbié az egységesítés és egyértelműsítés. Vagyis ismét Louis Hay szövegdefiníciójához jutottunk el, aki lehetőség és szükségszerűség összeegyeztetésében látja az írás és az így létrejövő szöveg lényegét. A genetikus poétika értelemszerűen elsősorban az előbbi poétizálásának módjait vizsgálja, s ekképpen valóban kiegészítője lehet a hagyományos szövegpoétikának.

AZ ÍRÁS MINT SZÖVEG

Egy kor szövegkiadási gyakorlata magától értetődően mindig szövegkoncepcióján alapul. Megértés-értelmezés-alkalmazás hermeneutikai triászában gondolkodva[63] a szövegkiadást értelmezés és alkalmazás sajátos gyakorlatának tekinthetjük. Dávidházi Péter már felhívta a figyelmet rá, hogy az irodalom vagy a kultúra jelenkori alakulását áttekintő vagy elemző tanulmányok sajnálatos módon mellőzik a szövegkiadás fejleményeinek számbavételét, noha – véleménye és a mi meggyőződésünk szerint is – itt is „felismerhetnénk a kultúra más övezeteiben megfigyelt mozgást a klasszikustól a modernen át a posztmodernig, azaz egy ritkán vizsgált terület tanulságaival ellenőrizhetnénk és finomíthatnánk mai kultúránk jellegére vonatkozó feltevéseinket."[64] A szöveggenetikusok kutatási területüknek és a szövegről alkotott hipotéziseiknek megfelelő kiadási gyakorlat kialakításán dolgoznak: a plurális szöveg és olvasat irodalomelméleti tételei mellé odaállították a maguk elméletét a szövegkeletkezés, az írás pluralitásáról, és ezt szövegkiadásaikban is bizonyítani akarják.

[61] Uő: uo., 8–9.: „...l'interférence et la structuration des seuls constituants de l'écriture"; „la façon dont les éléments préparatoires extérieurs à l'œuvre (en particulier livresques) s'inscrivent dans les manuscrits et les informent."

[62] Ld. a Roman d'archives című kötet (Lille, P.U.L. 1987.) tanulmányait.

[63] Vö. HANS-GEORG GADAMER: Igazság és módszer. Budapest, Gondolat 1984.

[64] PÉTER DÁVIDHÁZI: A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában. = Helikon 1989. 3–4. 330.

A genetikus szövegsaláta vagy szövegkollázs több szöveg olvasására teremt lehetőséget. Grésillon kifejezésével: minden irányba olvasható – és olvasandó.[65] Akár egyidejűleg is, hiszen módot ad a szöveg végleges állapotának és a köztes állapotoknak az egybevetésére. Kiolvashatjuk belőle kizárólag a végleges, kritikai kiadásokban szentesített szöveget, de – némi túlzással – olvashatjuk úgy is, mint az írás „szövegét".

A genetikus kiadás szövege tehát egyértelműen, sőt mondhatni, tüntetően plurális szöveg. Az átírási jelek szembeszökővé teszik mind pluralitását, mind a szövegkiadó hozzájárulását a genetikus kiadás szövegének létrejöttéhez. Dávidházi végkövetkeztetése Gablernek a genetikus kiadásokkal sokban rokonítható kiadási gyakorlatáról itt is érvényes: a szövegkiadás gyakorlatában valóban fordulat történt, megkezdődött „a hatalom szétosztása".[66] Véleményünk szerint a genetikus kiadási gyakorlat e relativizáló és egyben demokratizáló folyamat egyik logikus következménye. A genetikus kiadások készítői az „írás szövegének" legitimálását átengedik az olvasónak azáltal, hogy a textualizáció feladatát is jórészt rá hárítják. Ezzel egyidejűleg kitágítják az irodalomtudomány kutatási területét: az irodalmi elemzés tárgyának nemcsak a műként ránk hagyományozódott végső szövegváltozatot, hanem – Gabler kifejezését kölcsönözve – „a fejlődő mű teljes egészét" tekintik.[67]

A Gabler-féle genetikus textológia és a genetikus kritika között sok a hasonlóság, de elméleti megfontolásaik rokonsága ellenére szövegkiadási gyakorlatukban más utat követnek. Míg Gabler csak kiterjeszti a szövegkritika rekonstrukciós törekvését a megírásra, a genetikus kritika tovább lép: fellépésével a rekonstrukciós törekvés teljes mértékben átkerül az írás folyamatára. Gabler mindvégig a szövegkritika keretén belül marad és itt próbálja megtalálni a genetikus-szinoptikus változat helyét és értelmezési lehetőségeit, a genetikus kritika viszont azáltal, hogy ezt a változatot nem tekinti többé a kritikai apparátus részének, hanem a maga egyediségében szemlélve tudományos elemzés és kiadás tárgyává teszi, elhatárolódik a szövegkritikától. A keletkezés folyamatának szövegszerű bemutatását más keretek között képzelik el: Gabler a kritikai szöveg mellett, a genetikus kritika attól függetlenül. Gabler a szinkrón és diakrón szempontok összeegyeztetésére törekszik, a genetikus kritika pedig ennek az ismét felfedezett diakróniának az újrakidolgozására vállalkozik. Valóban egy új, önálló kutatási irány, talán új diszciplína körvonalai sejlenek föl. Ezért véljük úgy, hogy a genetikus kritika nem tekinthető genetikus textológiának.[68]

[65] ALMUTH GRESILLON: i. m., 1994. 141.

[66] DÁVIDHÁZI PÉTER: i. m., 342–343.

[67] HANS WALTER GABLER: The Synchrony and Diachrony of Texts: Practice and Theory of the Critical Edition of James Joyce's Ulysses. = Text 1984. 1. 325. – Idézi: DÁVIDHÁZI PÉTER: i. m., 336.

[68] Vö. BÁRDOS LÁSZLÓ – SZABÓ B. ISTVÁN – VASY GÉZA: Irodalmi fogalmak kisszótára. Budapest, Korona 1996. 273–274.: „A modern textológia egyik ága, a genetikus kritika..."

A genetikus kritika alig másfél évtizedes kiadási gyakorlata[69] azonban nem egységes. Még a „genetikus szöveg" előállításában oly fontos egyezményes jelek használata sem. Valóban ideje lenne megegyezni ebben a tekintetben is, ahogy Grésillon szorgalmazza,[70] amennyiben a genetikus kritika önálló diszciplínaként vagy akár szövegkiadási gyakorlatként kíván föllépni. A megegyezést nehezíti, hogy a tökéletes genetikus átiratról megoszlanak a vélemények. A linearizált (transcription linéaire) és a kézirathív (transcription diplomatique) átírás hívei közti vita hátterében mélyebb, a tudomány szerepéről, valamint a megismerés lehetőségeiről és módjairól vallott nézetek alapvető különbsége sejthető. Grésillon, aki a „tudományosabbnak" tartott, csak keveseknek szánt és csak kevesek számára dekódolható kézirathív átírás elszánt és következetes védelmezője, a linearizált átírást alkalmazó genetikus kiadásokat olvasni való/olvasandó könyvnek nevezi (livre à lire).[71] Típusmeghatározása – amelyet egyébként nem tartunk szerencsésnek, mivel nem tudunk egyet érteni olvasás és kutatás benne rejlő szétválasztásával – a lényeget ragadja meg: a linearizált átírást választók számára vele ellentétben valóban a szövegszerűség megőrzése-rekonstruálása a fontosabb.[72]

A kézirathív átírás hívei egy egzakt (vagy annak vélt) tudományosság keretei között kívánnak maradni, azaz kiadásaikat és átírásaikat szakembereknek szánják, és módszereiket is ennek megfelelően választják meg, a linearizált átírás hívei viszont kilépnek a nagy nyilvánosság elé, és olvasatukat minden laikus érdeklődő rendelkezésére bocsátják. Ehhez azonban a mi egyelőre még mindig lényegében kétdimenziós könyvkultúránk játékszabályait elfogadva a szövegben és szövegszerűen kell megmutatniuk a szöveg keletkezését is. Munkálataik előkészítik és lehetővé teszik az írás mint a másik szöveg[73] legitimálását azáltal, hogy a kéziratok nyersanyagából megteremtik az előszöveg hipotetikus konstrukcióját, amelyet szövegkiadásaikban „textualizálnak". (A végérvényes textualizáció azonban az olvasóra marad!).[74] Eljárásuk tehát nem a keletkezés folyamatának linearizálását jelenti, csupán annak belátását, hogy itt és most a szöveg keletkezésének megértése és megértetése csakis szöveg-

[69] Az első genetikus kiadásnak talán HENRI BONNET és BERNARD BRUN Proust-kiadását tekinthetjük: Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé. Paris, Gallimard 1982.

[70] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 121–136.

[71] ALMUTH GRÉSILLON: i. m., 1994. 189.

[72] Ilyennek tekinthetjük a fentebb már említett Proust-kiadást, a *Giovanni Bonaccorso* irányításával elkészült monumentális Flaubert-kiadásokat (Un coeur simple. Corpus Flaubertianum I. Éd. diplomatique et génétique des manuscrits. Paris, Les Belles Lettres 1983.; Hérodias. Corpus Flaubertianum II. Paris, Librairie Nizet 1991.), valamint a *Biasi* által kiadott Flaubert-műveket (Carnets de travail. Éd. critique et génétique. Paris, Balland 1988.; Voyage en Égypte. Paris, Bernard Grasset 1991.).

[73] Vö. JEAN LEVAILLANT: Écriture et génétique textuelle. = Valéry à l'œuvre. kiad. Lille, P.U.L. 1982. 15.: „...le brouillon n'est plus préparation, mais l'autre du texte." és KAZUHIRO MATSUZAWA: Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de l'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert. L'amour, l'argent, la parole. I–II., Tokió, France Tosho 1992.

[74] ROGER LAUFER: Introduction à la textologie. Paris, Larousse 1972. 84.

formában történhet. A szöveg annak a folyamatnak a – jelek szerint megkerülhetetlen – szakasza, amelyben a megértetés történik.[75]

Ezért él együtt békésen és egymást kölcsönösen gazdagítva – legalábbis a francia szövegkiadási gyakorlatban – genetikus kiadás és kritikai kiadás, genetikus kritika és szövegkritika. A szöveggenetikusok többsége maga is kritikai vagy igényes szövegkiadások készítője, vagy legalábbis részt vesz ezek előkészítésében. Némelyikük talán éppen e munkálatok során jutott el a genetikus kritikához. Manapság már nemigen hiányozhat magára adó kiadásból a genetikus dosszié anyagának legalább részbeni közzététele és a szövegkeletkezés meghatározó fázisainak elemzése. Ez annak a jele, hogy ma már azok az irodalomtudósok és szövegkiadók is figyelembe veszik a genetikus kritika eredményeit, akik nem számítják magukat valóban a szöveggenetikusok táborába, de elég nyitottak ahhoz, hogy minden olyan eredményt számon tartsanak, amely szűkebb szakterületük ismereteit gazdagíthatja.

Ez a szigorú elvi szempontból talán valóban következetlennek tűnő gyakorlat vélhetően a szövegek közösségi és egyéni, olvasói használata közötti nagyon is árnyalt különbségtételen alapul. Egy nemzet, egy társadalom közösségének mindenképpen szüksége van az irodalom folytonosságát biztosító hagyományos szövegkiadói munkára. Ennek létjogosultságát a szöveggenetika sem létével, sem szövegkiadási gyakorlatával, sem programnyilatkozataival nem kérdőjelezte meg soha, s minden bizonnyal nem is fogja. Talán azt is sikerült bizonyítanunk, hogy formálódó szövegelmélete is számol a szöveg mint mű, és a szöveg mint írás Gabler Joyce-kiadásában szemléletes módon leképeződött ellentmondásaival. Ahogy e kettő az irodalom életében és a mindennapi életben sem zárja ki egymást, úgy a tudományban és a szövegkiadásban sem.

A szövegkritikára az irodalom mint hagyomány továbbélése szempontjából van szükségünk, ebből következőleg nincs irodalmár, aki szükségességét tagadná. A genetikus kritikára pedig talán azért van szükségünk, mert azzal, hogy egy új olvasatot tár elénk – a szöveg keletkezésének és művé válásának olvasatát a maga bizonytalanságaival, lehetőségeinek összességével – egy újabb szemponttal tesz gazdagabbá minket, hozzájárul az irodalomról való tudásunk pontosításához, bizonyos elméleti kérdések újragondolására ösztönöz, többek közt arra, hogy a művet mint hagyományt nem azonosíthatjuk magával a művel.

A genetikus kritika fellépése kétségkívül perspektívaváltást jelent a szövegről, irodalomról való gondolkodásban. Az első két periódus elméleti és gyakorlati eredményei mérlegének elkészültével, azaz az 1987-es kongresszus után világosabban kirajzolódnak azok az irányok, amerre érdemes lenne tartania. Meglehet, éppen Grésillon összefoglaló műve zárja le a harmadik, legitimáló-reflexív korszakot, amelyet – mint láttuk – elmélet és gyakorlat, valamint a különböző iro-

[75] Vö. HANS-GEORG GADAMER: Szöveg és interpretáció. = Szöveg és interpretáció. Szerk. *Bacsó Béla*. Budapest, Cserépfalvi é. n. 28.

dalomkritikai irányzatok állandó, tudatos kapcsolata, az elméletalkotó, egységesítő törekvések felerősödése és a szövegkiadások előtérbe kerülése jellemez. Pierre-Marc de Biasi készülő nagyszabású vállalkozása az európai irodalom nevezetes és jellegzetes „áthúzásairól", azaz javítási és újraírási gyakorlatáról[76] pedig egy új periódusnak a kezdetét jelentheti, amelyet ambíciója alapján a genetikus kritika összehasonlító-elméleti vagy franciásabb szóhasználattal komparatív-teoretikus időszakának nevezhetnénk.

A Franciaországban már egyértelműen intézményesült kritikai megközelítésmód a kilencvenes években kilép a francia nyelvterületről, módszerét nem francia nyelvű szerzők műveinek vizsgálatára is alkalmazni kezdik.[77] Ezek a kutatások rendszerint valamely külföldi egyetem francia nyelv- és irodalom tanszékéhez kapcsolhatók. Kivétel a Sao Paolo-i egyetem, ahol jelentős, szinte kizárólag portugál nyelven publikáló genetikus iskola működik, melynek nagy terve Brazília irodalmi kéziratainak szöveggenetikai szempontú feldolgozása.[78] Itt adják ki a genetikus kritika második számú orgánumát *Manuscrítica* címen.[79] Egyelőre csak itt sikerült a genetikus kritikának nyelvi korlátait átlépnie, s egy nem francia nyelvű kultúrán és irodalmon belül magát önálló kritikai módszerként elismertetnie.

Az utóbbi években az angolszász nyelvterületen viszonylagos rendszerességgel megjelenő szöveggenetikai publikációk mellett[80] egyre több japán és orosz kutató – általában francia nyelvű – cikkével találkozhatunk.[81] (Érdekességként

[76] Kézirat. *Pierre-Marc de Biasi* szóbeli közlése.

[77] Listánk csak jelzésértékű: ld. VLADIMIR BUDARAGIN: Les manuscrits vieux-croyants de leur origine à nos jours. Les Manuscrits littéraires à travers les siècles. Éd. *Almuth Gresillon*. Tusson, Du Lérot 1995. 87–94.; PIETRO GIBELLINI: L'edizione critica dell' Alcyone de D'Annunzio: problemi teorici e riflessioni metodoligiche. Les Sentiers de la création. Traces, trajectoires, modèles. Éd. *Almuth Grésillon – Maria Teresia Giaveri*. Reggio Emília, Edizioni Diabasis 1994. 139–156.; CHARLES KRANCE: Pour une édition synoptique de l'œuvre bilingue de Samuel Beckett. = Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité. Éd. *Béatrice Didier – Jacques Neefs*. Saint-Denis, P.U.V. 1996. 115–132.; ZOFIA MITOSEK: Moralité et Histoire. Les transformations du sens dans la genèse des Portes du paradis de Jerzy Andrzejewski. = Genesis 1995. 7. 105–114.; Le processus de la création chez les écrivains irlandais. Caen, P.U.C. 1994.; Magyar irodalmi műveknek két szöveggenetikai megközelítéséről tudunk: DEBRECZENI ATTILA: Kísérlet egy Csokonai-szöveg genetikus kiadására. = ItK 1994. 1., 77–87.; KELEVÉZ ÁGNES: Journal analytique et texte surréaliste. Liste d'idées libres d'Attila József. = Manuscrits surréalistes. Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault. Éd. *Béatrice Didier – Jacques Neefs*. Saint-Denis, P.U.V. 1995. 221–239.

[78] Vö. Projeto Memoria do Manuscrito Literário Brasileiro. = Manuscritica, Revista de crítica genética. Sao Paolo, Universidade de Sao Paolo junho de 1995. 63–116.

[79] Manuscrítica. Revista de crítica genética. Universidade de Sao Paolo.

[80] Elsősorban a Yale French Studies, valamint a montreali egyetem által kiadott Études françaises hasábjain.

[81] Az orosz kutatók tanulmányait ld. elsősorban a Les Manuscrits littéraires à travers les siècles. Éd. *Almuth Grésillon*. Tusson, Du Lérot 1995. című kötetben. A sok francia vonatkozású japán szöveggenetikai publikáció közül csak néhányat említünk: KAZUHIRO MATSUZAWA: i. m., 1992.; KOSEI OGURA: Le discours socialiste dans l'avant-texte de l'Éducation sentimentale. = Gustave Flaubert 4. Intersections. Paris, Minard 1994. 21–42.; MASANORI TSUKAMOTO: L'écriture et simulation dans Agathe. = Rémanences 4/5. juin 1995. 131–140.

megemlítjük, hogy a Nobel-díjas Seamus Heaney is megjelentetett tanulmányt e témában.[82]) Azokban az európai országokban viszont, ahol a filológiai tradíció hagyományosan igen erős – s itt elsősorban Olaszországra és Németországra gondolunk –, a genetikus kritika mindeddig nem tudott igazán tért nyerni.[83]

Feltehetően most dől el majd, hogy a genetikus kritikának sikerül-e a nyelvi korlátokat leküzdenie, s a nemzetközi tudományos élet porondján helyet és elismerést kivívnia. Miként az is, hogy a genetikus kritikában keletkezésekor összefutó erők és érdeklődések képesek lesznek-e egy új diszciplínát létrehozni, vagy saját tudományuk keretein belül alakítanak ki új, genetikus tudományágakat. Jelen pillanatban ennek az utóbbi lehetőségnek a valószínűsége a nagyobb.

Bárhogy történjék is, megnyitott egy új kutatási területet, megteremtette a szövegkeletkezés tudományos leírásának és elemzésének feltételeit, új szempontokkal gazdagította irodalomértésünket és irodalomtudományunkat. Kutatásai, következtetései és feltételezései továbbgondolásra, vitára biztatnak, s ily módon talán valóban katalizátorai lehetnek egy olyan, Jauss által sejtetett változásnak, ahol keletkezés és befogadás, azaz alkotás és újraalkotás párhuzamosságainak és interdependenciájának felismerése és vizsgálata tovább mélyítheti az irodalmi folyamatról és résztvevőinek egymáshoz való viszonyáról szerzett tudásunkat.[84] Hiszen a mimézis folyamata, ahogy Paul Ricoeur figyelmeztet rá, nem a szövegben, hanem az olvasóban ér véget, s a szöveg csakis ekkor, ebben az interakcióban válik művé.[85] Posztmodern jelenséggel állunk szemben, amely a modernitás hagyományát, jelen esetben elsősorban a szövegről, szerző és mű viszonyáról, a szerzőiség mibenlétéről vallott nézeteit gondolja újra és értelmezi át, és összefüggésbe hozható a más tudományterületeken zajló változásokkal.[86]

Ha a szöveggenetikai fordulatot más folyamatokkal és az irodalomtudomány más törekvéseivel összefüggésében szemléljük, változások sorozatával találjuk szemben magunkat. A szövegek keletkezésének megítélésében történt változás (a kéziratgyűjtés és megőrzés jelenségének megjelenése is erről tanúskodik) tette mindenekelőtt lehetővé, majd ösztönözte ezt a fordulatot. A megítélés változása ugyanakkor mentalitásbeli változást, az esztétikai felfogás átalakulását tükrözi.

[82] SEAMUS HEANEY: La frontière de l'écriture. = Le Processus de la création chez les écrivains irlandais. Caen, P.U.C. 1994. 21–35.

[83] Vö. MICHEL ESPAGNE: Quelques tendances de la philologie allemande. = Genesis 3. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1993. 31–44.

[84] HANS ROBERT JAUSS: i. m., 1989.

[85] PAUL RICOEUR: Temps et récit. Paris, Seuil 1983. 109.: „...c'est bien dans l'auditeur et dans le lecteur que s'achéve le parcours du mimésis."; 117.: „Le texte ne devient œuvre que dans l'interaction entre texte et récepteur."

[86] Vö. DÁVIDHÁZI PÉTER: i. m., 1989.

Az új, egyre erőteljesebben érvényesülő esztétikai felfogás szoros kapcsolatban áll a befejezetlenség és a lehetséges gondolatával,[87] s az irodalomban is egyre inkább előtérbe kerül.[88] Az a Proustig visszavezethető folyamat, amely során a mű előkészületei beemelődnek előbb a szövegbe, majd a mű maga egyre inkább az esztétikai gesztus felfedésévé, illetve imitálásává válik, egy „genetikus esztétika" formálódásának és megnyilvánulásának tekinthető, és jóval megelőzi a genetikus kritika színre lépését. Nem ritka jelenség ez irodalom és irodalomtudomány viszonylatában: az egyes irodalomtudományi irányzatok létrejöttében vélhetően valóban közrejátszik egy-egy olyan „alkotásmód megjelenése, amely átalakítja a világ megértését".[89] S a maga részéről hozzájárul nemcsak elváráshorizontunk, hanem léthorizontunk tágabbá válásához is.[90]

[87] Ld. a kérdésről: BERNARD CERQUIGLINI és JEAN ERHARD cikkeit: Helikon 1989. 3–4. 363–377, 378–388.; GRAHAM FALCONER: Où en sont les études génétiques? = Texte 7. Toronto, Trintexte 1988.; MICHAEL WERNER: i. m., 1990.

[88] JACQUES NEEFS: La critique génétique: l'histoire d'une théorie. = De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique. Tusson, Du Lérot 1988.

[89] BÓKAY ANTAL: i. m., 172.

[90] PAUL RICOEUR: i. m., 1983. 121.: „...c'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence."

BIBLIOGRÁFIA

Textológiai szakbibliográfia (1990–)

I.

GENETIKUS KRITIKA

I./1. BIBLIOGRÁFIÁK:

Bibliographie sélective de critique génétique. 1. Paris, C.N.R.S. – I.T.E.M. janvier 1992.

Bibliographie sélective de critique génétique. 2. Paris, C.N.R.S. – I.T.E.M. décembre 1994.

GUIDIS, ODILE DE: Bibliographie des travaux génétiques. = Genesis 1. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1992. 167–187.

GUIDIS, ODILE DE: Bibliographie des travaux génétiques. = Genesis 3. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1993. 179–185.

GUIDIS, ODILE DE: Bibliographie des travaux génétiques. = Genesis 5. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1994. 191–198.

GUIDIS, ODILE DE: Bibliographie des travaux génétiques. = Genesis 7. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1995. 192–200.

GUIDIS, ODILE DE: Bibliographie des travaux génétiques. = Genesis 9. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1996. 167–176.

NEEFS, JACQUES: A select Bibliography of Genetic Criticism in French. = Yale French Studies 89. 1996. 265–267.

I./2. ELMÉLETI CIKKEK ÉS MŰVEK:

BIASI, PIERRE-MARC DE: La critique génétique. = Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire. Éd. *Daniel Bergez* et al. Paris, Bordas 1990. 5–40.

NEEFS, JACQUES: L'auteur dans son manuscrit. = Hors cadre 8. Saint-Denis, P.U.V. 1990. 179–195.

WERNER, MICHAEL: Études de genèse et mythologie de l'écriture. = Mythologies de l'écriture, champs critiques. Éd. *Jean Béssière*. Lille, P.U.F. Université de Picardie 1990. 23–39.

MARTY, ERIC: La génétique des textes. Une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires. = Actuel 1991. Dictionnaire encyclopédique Quillet. Paris, Quillet 1991. 138–143.

BIASI, PIERRE-MARC DE: Pour une politique d'enrichissement du patrimoine écrit. = Trésors de l'écrit. 10 ans d'enrichissement du patrimoine écrit. Paris, Ministère de la Culture – Réunion des Musées nationaux 1991. 10–31.

GRÉSILLON, ALMUTH: La critique génétique française: hasards et nécessités. = Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Paris, Nathan 1992. 123–133.

HAY, LOUIS: Histoire ou genèse? = Études françaises 28. 1. Montréal, P.U.M. 1992. 11–27.

CONTAT, MICHEL: Du bon usage des manuscrits. = De la littérature française. Éd. *Denis Hollier*. Paris, Bordas 1993. 998–1004.

FALCONER, GRAHAM: Genetic criticism. = Comparative Literature vol. 45. 1. winter 1993. 1–21.

GRÉSILLON, ALMUTH: Éléments de critique génétiques. Paris, P.U.F. 1994.

HAY, LOUIS: Critiques de la critique génétique. = Genesis 6. Paris, Jean-Michel Place-Archivos 1994. 11–24.

NEEFS, JACQUES: La genèse des œuvres. = Grand Larousse annuel. Le livre de l'année. 1er janvier 1993/31 décembre 1993. Paris, Larousse 1994. 229–232.

DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE: Histoire littéraire et critique génétique. = Revue d'histoire littéraire de la France 6. 1995. 157–162.

NEEFS, JACQUES: La critique génétique, entre histoire et esthétique. = Romanic Review vol. 86. 3. may 1995. 419–427.

I./3. TANULMÁNYGYŰJTEMÉNYEK:

Penser, classer, écrire. De Pascal à Pérec. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs*. Saint-Denis, P.U.V. 1990.

Carnets d'écrivains I. Éd. *Louis Hay*. Paris, C.N.R.S. 1990. /Coll. Textes et Manuscrits./

Sur la génétique textuelle. Éd. *Michael Wetherill – David Bevan*. Amsterdam–Atlanta, 1990. /Rodopi Coll. Faux titre./

L'Auteur et le manuscrit. Éd. *Michel Contat*. Paris, 1991. P.U.F. /Coll. Perspectives critiques./

Les Manuscrits des écrivains. Éd. *Louis Hay*. Paris, C.N.R.S.-Hachette 1993.

I Sentieri della creazione, tracce, traiettore, modelli. Les Sentiers de la création, traces, trajectoires, modèles. Éds. *Almuth Grésillon – Maria Teresa Giaveri*. Reggio Emília, Edizioni Diabasis 1994.

Génétique et traduction. Éd. *Serge Bourjea*. Paris, L'Harmattan 1995. /Actes du colloque d'Arles./

Les Manuscrits littéraires à travers les siècles. Éd. *Almuth Grésillon*. Tusson, Du Lérot 1995. /Actes du colloque franco–russe./

Genetic Studies in Joyce. Éd. *Sam Slote – David Hayman*. Amsterdam–Atlanta, Rodopi GA 1995.

Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'autobiographie. Paris, P.U.F. 1996.
Ratures & repentirs. Éd. *Bertrand Rougé.* Pau, Université de Pau 1996.

Collection Manuscrits modernes:
La fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos. Manuscrits de la Révolution I. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs.* Saint-Denis, P.U.V. 1991.
Chantiers révolutionnaires. Science, musique, architecture. Manuscrits de la Révolution II. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs.* Saint-Denis, P.U.V. 1992.
Sortir de la Révolution. Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand. Manuscrits de la Révolution III. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs.* Saint-Denis, P.U.V. 1994.
Manuscrits surréalistes. Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs.* Saint-Denis, P.U.V. 1995.
Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge. Éds. *Claude Duchet – Isabelle Tournier.* Saint-Denis, P.U.V. 1996.
Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité. Éds. *Béatrice Didier – Jacques Neefs.* Saint-Denis, P.U.V. 1996.

Collection Textes et Manuscrits:
L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle. Éds. *Louis Hay – Daniel Ferrer – Jean-Louis Lebrave.* Paris, C.N.R.S. 1991.
Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture. Éds. *Louis Hay – Daniel Ferrer – Bernhild Boie.* Paris, C.N.R.S. 1993.
Marcel Proust. Écrire sans fin. Éds. *Jean Milly – Rainer Warning.* Paris, C.N.R.S. 1996.

I./4. FOLYÓIRAT-KÜLÖNSZÁMOK:

Littérature 80. Carnets, Cahiers. Paris, Larousse décembre 1990.
Critique génétique cahier 1. Paris, L'Harmattan 1991.
Littérature 90. Formes et mouvement, Proust, éditions et lectures. Paris, Larousse décembre 1992.
Cahiers de textologie 4. Configurations d'archives. Paris, Minard 1993.
Genesis Paris, C.N.R.S. Jean-Michel Place-Archivos 1–10. 1992.
Études françaises 28–1. Les leçons du manuscrit: questions de génétique textuelle. Montréal, P.U.M. 1992.
Études *françaises* 30–1. L'infini, l'inachevé. Montréal, P.U.M. 1994.
Filologia ano XXVII, 1–2. Crítica genética. Universidad de Buenos Aires 1994.
Romanic Review vol. 86. 3. may 1995. Actes du Colloque de Columbia University 7–10 avril 1994.
Yale French Studies 89. Drafts. 1996.

I/5. GENETIKUS SZÖVEGKIADÁSOK

Paul Valéry: Cahiers 1894–1914. 1–4. Éds. *Nicole Ceyelrette-Pietri – Judith Robinson-Valéry.* Paris, Gallimard 1987–1992.

Gustave Flaubert: Voyage en Égypte. Éd. *Pierre-Marc de Biasi.* Paris, Bernard Grasset 1991.

Gustave Flaubert: Hérodias. Éd. *Giovanni Bonaccorso.* vol. 1. Paris, Librairie Nizet 1991.; vol. 2. Paris, Sicania 1995.

Georges Perec: Le „Cahier des charges" de „La vie mode d'emploi de Georges Perec." Éds. *Hans Hartje – Bernard Magné – Jacques Neefs.* Paris–Cadeilhan, C.N.R.S./ Zulma 1993.

Marcel Proust: L'Affaire Lemoine. Pastiches. Éd. génétique et critique de *Jean Milly.* Genève, Slatkine Reprints 1994.

Arthur Rimbaud: Une saison en enfer. Éd. *André Guyaux.* Paris, Joseph K 1995.

Gustave Flaubert: Plans et scénarios de „Madame Bovary" de Gustave Flaubert. Éd. *Yvan Leclerc.* Paris–Cadeilhan, C.N.R.S./Zulma 1995.

Louis Pasteur: Cahiers d'un savant. Éds. *Françoise Balibar – Marie-Laure Prévost.* Paris, C.N.R.S./B.N.F./Zulma 1995.

Marquis de Sade: Les Infortunes de la vertu. Éd. *Jean-Christophe Abramovici.* C.N.R.S./B.N.F./Zulma 1995.

Stendhal: Vie de Henry Brulard écrite par lui-même. Éd. *Gérald-Yvonne Rannaud.* Klincksieck, 1996.

Paul Valéry: „Charmes" d'après les manuscrits de Paul Valéry, histoire d'une métamorphose I. Éd. *Florence de Lussy.* Paris, Lettres modernes 1991.; II.: Paris, Lettres modernes 1996.

(Összállította: Tóth Réka)

II.

AQUILECCHIA, GIOVANNI: Trilemma of Textual Criticism (Author's Alterations, Different Versions, Autonomous Works). An Italian View 1–6. = Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Eds. *Anna Läura Lepscky – John Took – Dennis E. Rhodes.* London, Mod. Humanities Research Assn. 1986. 300 [Pubs. of Mod. Humanities Research Assn. 12.]

ASHER, J. A.: The Textual Criticism Connection. = Te Reo 1986. 29. 305–311. [Te Reo. Journal of the Linguistic Society of New Zealand, Auckland 1958–]

AVELLINI, LUISA: Filologia italiana 41–62. = Guida allo studio della letteratura italiana. Ed. *Emilio Pasquini.* Bologna, Il Mulino 1985. 56. [Orientamenti 10.]

Texts and Textual Editing. A Discussion Session. Eds. *Jeanette Beer – Maureen Boulton – Peter F. Dembonski – Hans-Erich Keller.* = RLAn 1990. 2. 9–12. [Romance Languages Annual, West Lafayette IN 1990–]

Vragende wijs: Vragen over tekst, taal en taalgeschiedenis. Eds. *J. B. den Besten – A. M. Duinhoven – J. P. A. Stroop.* = Amsterdam, Rodopi 1990. 240. [APSL 86. – Theories of Greg, Sir Walter Wilson.]

BOWERS, FREDSON T.: Textual criticism. = Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures. Ed. *James E. Thorpe.* New York, MLA 1970. 84.

BOWERS, FREDSON: Mixed Texts and Multiple Authority. = Text 1987. 3. 63–90. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

BOWERS, FREDSON: Unfinished Business. = Text 1988. 4. 1–11. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

BOWERS, FREDSON: Regularization and Normalization in Modern Critical Texts. = SB 1989. 42. 79–102. [On standardization in textual editing.] [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville VA 1948–]

BOWERS, FREDSON: Authorial Intention and Editorial Problems. = Text 1991. 5. 49–61. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

BOWMAN, FRANK PAUL: Genetic Criticism. = PoT 1990. 11(3). 627–646. [Poetics Today. Tel Aviv, 1979–]

Bibliography and Textual Criticism: English and American Literature 1700 to the Present. Eds. *O. M. Brack – Warner Barnes.* Chicago, Univ. of Chicago Press 1969. 345.

British Bibliography and Textual Criticism. A Bibliography. [Vols. 4 and 5 of Index to British Literary Bibliography.] Oxford, Oxford Univ. Press 1979.

BROWN, MARSHALL: What's in a Text? = Rev. 1990. 12. 89–106. [Theories of McGann, Jerome J. review article.] [Review. Blacksburg VA 1979–]

COOK, DON L.: Some Considerations in the Concept of Pre-Copy-Text. = Text 1988. 4. 79–91. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

CURRIE, GREGORY: Work and Text. = Mind 1991. 100(3). 325–340. [A Quarterly Review of Philosophy. London, 1876–]

De teksteditie in theorie en praktijk. = Spektator 1990. 19(3). 295–366. [Tijdschrift voor Neerlandistiek, Assen]

DEARING, VINTON A.: Principles and Practice of Textual Analysis. Berkeley, Univ. of California Press 1974. 256.

DEARING, VINTON A.: Textual Analysis: A Kind of Textual Criticism. = Text 1985. 2. 13–23. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

DELBONILLE, P[AUL]: L'Etablissement du texts 219–227. = Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires. Eds. *Maurice Delcroix – Fernand Hallyn.* Paris, Duculot 1987. 391.

EGGERT, PAUL: Textual Product or Textual Process: Procedures and Assumptions of Critical Editing 19–40. = Editing in Australia. Ed. *Paul Eggert.* Canberra, University College ADFA 1990. 199.

GREETHAM, D. C.: Theories of the Text. London, Clarendon Press 1997. 340.

GABLER, HANS WALTER: The Text as Process and the Problem of Intentionality. = Text 1987. 3. 107–116. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

GABLER, HANS WALTER: Textual Studies and Criticism = LCUT 1990. 20(1–2). 150–165. [Library Chronicle of the Univ. of Texas, Austin, TX 1944–]

GABLER, HANS WALTER: Textual Studies and Criticism 1–17. = Editing in Australia. Ed. *Paul Eggert.* Canberra, University College ADFA 1990. 199.

GLAVIN, JOHN: Bulgakov's Lizard and the Problems of the Playwright's Authority. = Text 1988. 4. 385–406. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

Art and Error: Modern Textual Editing. Eds. *Ronald Gottesman – Scott Bennett.* Bloomington, Indiana Univ. Press 1970. 306.

GREETHAM, D. C.: Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix = SB 1989. 42. 1–24. [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville VA 1948–]

GREETHAM, D. C.: Stepping Outside Ourselves: Tanselle's Universal Text. = Rev. 1990. 12. 69–79. [On Tanselle, G. Thomas A Rationale of Textual Criticism review article.] [Review, Blacksburg VA 1979–]

HARPOLD, TERENCE: Threnody: Psychoanalytic Digressions on the Subject of Hypertexts 171–181. = Hypermedia and Literary Studies. Eds. *Paul Delany – George P. Landow.* Cambridge, MIT 1991. 351.

HAY, LOUIS: Die dritte Dimension der Literatur: Notizen zu einer 'critique genetique'. = Poetica 1984. 16(3–4). 307–323. [Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Amsterdam, 1967–]

HAY, LOUIS: Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User. Tr. *J. M. Luccioni – Hans Walter Gabler.* = Text 1987. 3. 117–133. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

HAY, LOUIS: Does „Text" Exist? Tr. *Matthew Jocelyn.* Ed. *Hans Walter Gabler.* = SB 1988. 41. 64–76. [Tr. of Poétique 1985. 62. 147–158. Genetic criticism.] [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville, VA 1948–] [Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, Paris Cedex 1970–]

HILL, W. Speed: The Case for Standards in Scholarly Editing. = LRN 1988. 13(4). 203–212. [Literary Research: A Journal of Scholarly Method and Technique]

T. H. Howard-Hill – Jerome McGann: Theory and Praxis in the Social Approach to Editing. = Text 1991. 5. 31–48. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

HULT, DAVID F.: Reading It Right: The Ideology of Text Editing. = RR 1988. 79(1). 74–88. [Romanic Review, New York, 1909–]

Conceptualisations for Procedures of Authorship. Tr. *Klaus Hurlebusch – Rose Lord – Hans Walter Gabler.* = SB 1988. 41. 100–135. [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville VA 1948–]

KRISTELLER, PAUL OSCAR: Textual Scholarship and General Theories of History and Literature. = Text 1987. 3. 1–9. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship, New York, 1984–]

LEINO, MATTI: Tekstianalyysin soveltaminen kirjallisiin teksteihin 125–133. = AFinLA: n julkaisuja 36. (1983.) Helsinki

Post-Structuralist Reading of English Poetry. Eds. *Richard Machin – Christopher Norris.* Cambridge, Cambridge Univ. Press 1987. 405.

Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Eds. *Gunter Martens – Winfried Woesler.* Tübingen, Niemeyer 1991. 199. [Beihefte zu Editio 2.]

Ed. *Jerome J. McGann:* Textual Criticism and Literary Interpretation. Chicago, Univ. of Chicago Press 1985. 239. + SHILLINGSBURG, PETER L.: A Book That Percolates. = Rev. 1987. 9. 81–88. [On Textual Criticism and Literary Interpretation. Ed. *Jerome J. McGann.* 1985. review article.] [Review, Blacksburg VA 1979–]

MCGANN, JEROME J.: The Monks and the Giants. Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works 180–199. = Textual Criticism and Literary Interpretation. Ed. *Jerome J. McGann.* Chicago, Univ. of Chicago Press 1985. 239.

MCGANN, JEROME J.: Interpretation, Meaning and Textual Criticism: A Homily. = Text 1987. 3. 55–62. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

MCGANN, JEROME J.: The Textual Condition. = Text 1988. 4. 29–37. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

MCGANN, JEROME J.: What Is Critical Editing? = Text 1991. 5. 15–29. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

MINISSI, NULLO: L'albero e il fiume: L'evoluzione della critica testuale. = Belfagor 1991. 46(5). 539–547. [Rassegna di Varia Umanità, Florence 1946–]

NORDLOH, DAVID J. – ABBOTT, CRAIG S.: Socialization, Authority and Evidence: Reflections on McGann's A Critique of Modern Textual Criticism. = AEB 1987. 1(1). 3–16. [Analytical and Enumerative Bibliography, DeKalb, IL 1977–]

OJALA, AATOS: Johdatus tekstin teoriaan. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitoksen monisteita 7. (1982.) 80.

ORDUNA, GERMÁN: La 'edición crítica'. = Incipit 1990. 10. 17–43. [Buenos Aires, 1981–]

OTT, ULRICH (introd.) – MARTENS, GUNTER – OELLERS, NORBERT – SCHEIBE, SIEGFRIED – SCHULTZ, HARTWIG – VONHOFF, GERT – ZELLER, HANS: Historischkriti-

sche Ausgaben: Eine Diskussion. = JDSG 1990. 34. 395–428. [Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Uarbach, 1957–]

PARKER, HERSHEL: Flawed Texts and Verbal Icons: Literary Authority in American Fiction. Evanston: Northwestern Univ. Press 1984. 249.

PARKER, HERSHEL: The Text itself – Whatever That Is. = Text 1987. 3. 47–54. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

PIERSSENS, MICHEL: Genetic Studies at a Crossroads. = PoT 1990. 11(3). 617–625. [Poetics Today. Tel Aviv, 1979–]

POLHEIM, KARL KONRAD: Ist die Textkritik noch kritisch? 324–336. = Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven II. Ältere deutsche Literatur: Neuere deutsche Literatur. Ed. *Georg Stötzel.* Berlin, de Gruyter 1985. 628.

RAJAN, TILOTTAMA: Is There a Romantic Ideology? Some Thoughts on Schleiermarcher's Hermaneutic and Textual Criticism. = Text 1988. 4. 59–77. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

REIMAN, DONALD H.: Textual Criticism in Nineteenth-Century Studies. = NCC 1987. 11(1). 9–21. [Nineteenth-Century Contexts, Notre Dame, IN 1975–]

REIMAN, DONALD H.: Gender and Documentary Editing: A Diachronic Perspective. = Text 1988. 4. 351–360. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

SAUKKONEN, PAULI: Text and style. Oulu: Oulun yliopiston Suomen ja saamen kielen laitoksen tutkimusraportteja 24. (1982.) 59.

SCHEIBE, SIEGFRIED: Zur Darstellung der Überlieferung in historisch-kritischen Editionen 17–30. = Edition als Wissenschaft: Festschrift für Hans Zeller. Eds. *Gunter Martens – Winfried Woesler.* Tübingen, Niemeyer 1991. 199.

SHAWCROSS, JOHN T.: Scholarly Editions: Composite Editorial Principles of Single Copy-Texts. Multiple Copy-Texts, Edited Copy-Texts. = Text 1988. 4. 297–317. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

SHILLINGSBURG, PETER L.: An Inquiry into the Social Status of Texts and Modes of Textual Criticism. = SB 1989. 42. 55–79. [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville, VA 1948–]

SHILLINGSBURG, PETER: The Autonomous Author, the Sociology of Texts and Polemics of Textual Criticism 41–64. = Editing in Australia. Ed. *Paul Eggert.* Canberra, University College ADFA 1990. 199.

SMEDT, MARCEL DE: De problematiek van de teksteditie in international perspektief. = Spektator 1990. 19(3). 297–314. [Tijdschrift voor Neerlandistiek, Assen]

SPEVACK, MARVIN: The Editor as Philologist. = *Text* 1987. 3. 91–106. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung. Basler Editoren-Kolloquium 19–22. März 1990. autor- und werkbezogene Referate. Eds. *Martin Stern – Beatrice Grob – Wolfram Groddeck – Helmut Puff.* Tübingen, Niemeyer 1991. 224. [Beihefte zu Editio 1.]

STILLINGER, JACK: „Multiple Authorship" and the Question of Authority. = Text 1991. 5. 283–293. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

TAMMI, PEKKA: Haavikon tekstit ja subtekstit. KTSV 33. (1980.) 145–159. (Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja)

TANSELLE, G. THOMAS: Textual Scholarship. = Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures. Ed. *Joseph Gibaldi.* New York, MLA 1981. 143.

TANSELLE, G. THOMAS: Textual Criticism and Deconstruction. = SB 1990. 43. 1–33. [Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville, VA 1948–]

TAYLOR, GARY: The Rhetoric of Textual Criticism. = Text 1988. 4. 39–57. [Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship. New York, 1984–]

THORPE, JAMES E.: Principles of Textual Criticism. San Marino, Calif., Huntington Library 1972. 209.

WILLIAMS, WILLIAM PROCTOR – ABBOTT, CRAIG S.: An Introduction to Bibliographical and Textual Studies. New York, Mod. Lang. Assn. of Amer. 1985. 106. + AMONY, HUGH: New, Old, Anglo-American, Textual Criticism. = PBSA 1986. 80(2). 243–253. [On Williams, William Proctor–Abbott, Craig S. An Introduction to Bibliographical and Textual Studies. 1985. review article.] [Papers of the Bibliographical Society of America, Columbia SC 1907–]

WILLIAMS, WILLIAM PROCTOR – ABBOTT, CRAIG S.: An Introduction to Bibliographical and Textual Studies. New York, Mod. Lang. Assn. of Amer. 1989. 114.

(Összeállította: Sirató Ildikó)

KÖNYVEK

Rainer Warning – Jean Milly: Marcel Proust – Écrire sans fin. Paris, CNRS Éditions 1996. 216.

„Proust írása, úgy tűnik, nem juthatott el a befejezésig, vég nélküli írássá vált. A vég nem érkezhetett el, csak külső, kiszámíthatatlan esemény következtében: a halállal" – írja cikkében Rainer Warning, aki Proust monumentális alkotását a szövegkritika megvilágításába helyezi, melynek alapelve szerint a szöveg soha le nem záruló, teremtő folyam. A strukturalista kritika eljárása, mely elválasztotta a mű keletkezését szerkezetétől, néhány évvel ezelőtt érvényét vesztette: a végleges, kanonikus szöveg helyett az előszövegek státuszának megváltozásával a nyitott szöveg fogalma kerül előtérbe. Warning azonban szerkesztőként azt hangsúlyozza előszavában, hogy – bár az irodalomkritikának ezentúl számolnia kell így vagy úgy az előszövegek meghatározó szerepével – a kötet célja elsősorban az, hogy beláttassa a különböző módszerek, elméletek közötti dialógus megkerülhetetlen voltát.

Ha a genetikus kritika a nyitott szöveg koncepciójából indul ki, mi sem alkalmasabb a vizsgálódásra, mint a Proust-regény, mely potenciális befejezhetetlenségről tanúskodik, hiszen a szerteágazó szövegváltozatok és vázlatok, javított gépírott szövegek megkérdőjelezik a befejezettség, illetve véglegesség fogalmát, nem beszélve arról a tényről, hogy a regény utolsó három része az író ellenőrzése, javítása nélkül, posztumusz műként jelent meg. (*La Prisonnière* (*A fogoly lány*) 1923.; *Albertine disparue* (*Albertine eltűnt*) 1925.; *Le Temps retrouvé* (*A megtalált idő*) 1927.) Ezért az „Albertine regényé"-nek nevezett rész, mely szűkebb értelemben a *La Prisonnière*ből és az *Albertine disparue*ből áll, mutatkozik a legproblematikusabbnak a szöveg befejezettsége szempontjából, s kerül ennélfogva a tanulmányírók figyelmének középpontjába, akik arra a kérdésre keresik a választ, mennyire illeszkedik szervesen a műegészbe ez a rész, s mennyire változtatja meg az eredeti, 1908-cal kezdődő teleologikus szerkesztésmódot. A teleológia elvi problémájára – mely a kötet egyik meghatározó poetológiai tétjeként lepleződik le – a szerzők válaszul két fő irányvonalat jelölnek ki az előszövegek vizsgálatát figyelembe véve. Nevezetesen az egyik szerint az eredeti célelvűséget a megszakítottság poétikája, a jelek ismétlődése és disszeminációja váltja fel (Antoine Compagnon), és ebben a megközelítésben a mű „nem befejezett épület, hanem állandó átalakulásban levő ködfolt" (Luzius Keller). Ezzel szemben a másik koncepció ugyan megengedi a végtelen mű gondolatának létjogosultságát, azonban mindezt összeegyezteti a célelvűség meglétével, azáltal, hogy szükségesnek tartja a vázlatokra irányuló írói törekvést, mely definitív formába kívánja önteni azokat (Karlheinz Stierle). Karlheinz Stierle e ponton részben vitázik Rainer Warninggal, aki az emlékezés totalizáló erejének összeomlásáról beszél. Warning ugyanakkor nem kívánja kijátszani egymás ellen a mű két dimenzióját, hanem fenntartja a metamorfózis – azaz a perspektívák megsokszorozódása – és a teleológia közötti játék vagy akár konfliktus folyamatos jelenlétét, ezzel igyekszik tehát hidat verni a két válaszút között. Almuth Grésillon dolgozata – úgy tűnik – inkább a célelvű olvasatot engedi meg, mert a reggel (*matin*)-motívum elemzésével bizonyítja, hogy minden erre utaló elem a művet lezáró végső nagy jelenet, a „*Matinée* chez la princesse de Guermantes" felé tart.

Több lehetséges befejezése van az *Eltűnt idő*nek – mint ahogy Jean Milly taglalja az Utószóban –, mivel utolsó éveiben Proust írásmódja az epizódok, az elemek burjánzása felé tolódott el. Wolfram Nitsch kaleidoszkóphoz hasonlította ezt az írói technikát; Milly szerint azonban ez a kép nem helytálló: ő inkább újraorientációról beszél. Almuth Grésillon hívja fel ezzel kapcsolatban a figyelmet arra, hogy nagyobb szövegtöredékek, narratív vagy leíró részletek is vannak,

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

melyeket az író a szöveg más pontjára, esetleg más szereplőre, helyszínre helyez át vagy módosít. Proust írásmódját egyébként a csavargással metaforizálja, melyre jellemző az improvizatív, folyamatában kiteljesedő módszer.

Mindenképpen egyfajta kettősségek iránti fogékonyság látszik kikristályosodni a tanulmányokban, legyen az telelológia és metamorfózis vagy totalizáció és a töredék esztétikája vagy a mű posztklasszikus koncepciója a modern, burjánzó dimenzióval szemben, esetleg egy romantikus és egy posztromantikus poétika játéka. Ulrike Sprenger elemzésében fény derül arra, hogyan jelenik meg a romantikus poétika, melyet az anya és a nagyanya személye fémjelez, és hogyan hat ez ellen a művészi ábrázoló eljárások iróniája. (Ez a tanulmány egyébként az egyetlen, mely nem az Albertine-kérdéskört, hanem a combrayi, gyermekkori, lefekvés körüli drámát veszi nagyító alá.) Nitsch a gépjármű szerepéről értekezve hasonló megállapításra jut, mely szerint az automobil-motívum felfogható egyfelől mint a romantikus akaratlan emlékezés (mémoire involontaire) közvetítője, másfelől mint a már posztromantikus képzeleté és érzékelésé is, mely túlmutat az előzőn a XIX. századtól a XX. század felé, felállítva a kettősséget akaratlan emlékezés és fényképészeti pillanatfelvétel között.

A kötetben a genetikus kritika egyik szenzációját elemzi részletesen Jean Milly; cikkének fókuszában az az 1986-ban előkerült szöveg áll, melyet a „Nathalie Mauriac-féle daktilográfiá"-nak nevezett el azóta a kritika. A szerző által javított szöveg az *Albertine disparue* szöveget helyezte új megvilágításba, és különböző feltevésekre adott lehetőséget. Az egyik szerint ez a szöveg egy folyóiratnak szánt részlet kidolgozása lenne (Giovanni Macchia), a másik azonban végső verziónak tartja (Nathalie Mauriac). Milly elveti az elsőt, ugyanakkor Mauriac végkövetkeztetéseit túl kategorikusnak tartja. Igaz ugyan, hogy az állandó témák jelenléte megerősíti ezt a feltevést, ám a következetlenségek nagy száma mintha inkább megkérdőjelezné azt. Mindenesetre e szerint a változat szerint Proust leszűkítette volna az *Albertine disparue*t, kiegészítve Albertine halálának új körülményeivel, melyek egyértelműsítik leszbikus voltát, és ezáltal feleslegessé teszik a narrátor későbbi kutatásait szerelme múltját illetően. Mauriac kiélezni látszik a szerkesztői „műtermék" és az autentikus szöveg közötti különbséget, holott ezt a kettősséget inkább a montázs fogalmával lehetne túllépni. Bár Milly figyelmeztet arra, hogy Mauriac rávetíti saját értelmezését a befejezetlen műre, mégis érdekes és szükséges kezdeményezésnek tartja az 1987-es (Mauriac-féle) kiadást. Milly olyan kiadást részesít előnyben, „mely a köveket a helyén hagyja, és nem próbálja meg felépíteni az épületet" – azaz minden autentikus szöveget közöl. Ezért Milly 1992-es „teljes szövegű" *Albertine disparue*-kiadása a Mauriac-féle daktilográfia mellett a többi autentikus szöveget is magában foglalja.

Proust írása vég nélküli írás – vallják a kötet szerzői. Wolfram Nitsch továbbviszi ezt a gondolatot, amikor vég nélküli olvasásra buzdító szövegként állítja elénk Proust regényét, ezt a hatalmas katedrálist. Így tehát sem az olvasásnak, sem a kritikaírásnak nincs vége; ezt bizonyítja a Proustról felhalmozódott tetemes mennyiségű anyag, és erről tanúskodik ez a figyelemre méltó tanulmánykötet is.

BODROGHI CSILLA

Максим Горький: Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Зиновевым, Каменевым, Короленко. Москва, Наследие 1998. 344.

Oroszország tudományos élete – éppúgy, mint egész társadalma – mély válságban vergődik. De vannak olyan műhelyek, amelyek a szorító körülmények (létszámleépítés, az anyagi erők hiánya, kiadási nehézségek) ellenére szívósan igyekeznek megkapaszkodni és végezni munkájukat, teljesíteni hivatásukat, gyakran hónapokon át fizetés nélkül. Ezek közt is kiemelkedő helyet foglal el a Gorkijról elnevezett moszkvai Világirodalmi Intézet, amelynek patinás (XVIII. századi bojár-kuriális) épületében maga a Gorkij-archívum és -múzeum is helyet foglal. Itt dolgozik az a lelkes kollektíva, amely kiterjedt kutatómunkával fésüli át a többé-kevésbé megnyílt orosz archívumok korábban hét pecsét alatt rejtegetett iratait, egészen az államelnöki levéltárig, hogy napvilágra hozza a tragikus múltat teljesebben megvilágító egykori dokumentumokat. Egy rendkívül érdekes anyago-

kat feltáró forrásuk a római Archivio della Fondazione Lelio i Lisli Basso-Issoco.

A jelen kötet Gorkijnak Bogdanovval, Leninnel, Sztálinnal, Zinovjevvel, Kamenyevvel és Korolenkóval folytatott levelezése fennmaradt anyagát közli. Az 1991-es fordulat óta különböző kiadványokban, folyóiratokban elszórtan és tudományos megvilágítás nélkül megjelent már néhány levél ebből a korpuszból (a teljesség érdekében ezek ezúttal is szerepelnek), a levelek többsége azonban itt lát először napvilágot. Persze Gorkij talányos emberi-írói arculatának megvilágítását nem csupán levelezése közzététele szolgálja. Sohasem publikált régi cikkeinek, feljegyzéseinek, esetenként szépirodalmi alkotásainak nagyon is aktuálissá vált jelenkori publikálása meglepő ismereteket tár fel nemcsak az író pályafutásáról, hanem értelemszerűen a szovjet korszak politikai és kultúrtörténetének lényeges vonásairól, összefüggéseiről; hiszen Gorkij nem volt akárki, hanem ellentmondásos egyéniségével a század első harmada orosz irodalmának – Leó Tolsztoj halála után – legkiemelkedőbb személyisége, aki szükségszerűen került közvetlen kapcsolatba a szovjet korszak legprominensebb képviselőivel. Csak a legutóbbi időben megjelent ilyen művek közül megemlíthető a *Gorkij és kora* kétkötetes kiadása 1989-ben, avagy az 1995-ben megjelent *Gorkij-Archívum* 15. kötete és *Az ismeretlen Gorkij* 3. kiadása 1996-ban.

A kötet módszertanilag oly módon épül föl, hogy a munkacsoport vezetője, a közelmúltban viszonylag fiatalon elhunyt Sztaniszlav Zajka általános bevezetőjét az egyes témakörök (levelező partnerek) szerint csoportosított anyagközlés követi. Minden egységet egy vagy több munkatárs dolgozott fel, látott el előszóval, igen részletes és mintaszerűen körültekintő jegyzetapparátussal. Figyelmük nemcsak a küldő és a címzett személyére, szerepére, de a levelekben említett minden történésre, személyre, intézményre, összefüggésre kiterjed, s ha szükséges, még az érintett mozzanatot megvilágító korábbi szakirodalmat is ismertetik. A munkatársaknak az egyes egységekhez fűződő szerzői jogai gondos rögzítése érthető; de ez a megoldás azzal a hátránnyal jár, hogy bizonyos személyekről és eseményekről az információk megismétlődnek, sőt a későbbi közlések esetleg teljesebbek, mint az első előfordulásoknál. Lényegében ez az egyetlen filológiai egyenetlensége a kötetnek, de ezt messzemenően ellensúlyozza az a tényanyag, amelyet a publikált levelek közvetítenek.

Egy rövid recenzió keretében természetesen csak utalni lehet a legfontosabbnak ítélt mozzanatokra. A római archívum azokat a leveleket őrzi nagy számban, amelyeket Gorkij Bogdanovval váltott az ún. capri időszakban. Ismeretes, hogy Gorkij az 1905-ös forradalom utáni évtizedet politikai és egészségi okokból e tirrén-tengeri szigeten töltötte; itt létesítette azt a munkásművelődési iskolát, amelyben kiváló előadók segítségével kívánta kinevelni a jövendő orosz forradalom művelt vezető kádereit. „Rezidenciája" éppúgy központja lett az emigráns bolsevik diaszpórának, mint a Genfben, majd később Párizsban kiadott *Proletár* című lap, amelynek szerkesztőbizottsága lényegében a bolsevik párt vezetőtestületének szerepét is betöltötte. A két centrum kapcsolata nem volt felhőtlen. A Bogdanov–Bazarov–Gorkij–Lunacsarszkij-„vonal" az istenkeresők, majd az istenépítők eszmevilágát ápolta, az empiriomonizmus filozófiáját vallotta, a kollektivizmus keretein belül is a személyiség jogaiért szállt síkra.

Lenin – mint ismeretes – *Materializmus és empiriokriticizmus* (1908.) című művében élesen elutasította ezeket a „bomlasztó" nézeteket. Egyik levelében ezt írja Gorkijnak: „Az istenkeresés annyiban különbözik az istenépítéstől vagy az istenalkotástól avagy az istenteremtéstől, mint a sárga ördög a kék ördögtől... Ha ön feldíszíti az isteneszmét, ezzel feldíszíti a láncokat, amelyek gúzsba kötik a szellemi sötétségbe taszított munkásokat és parasztokat." Gorkij viszont megakadályozta, hogy Lenin könyve Pétervárott a Znányije (Tudás) pártkiadónál jelenjen meg, így azt a Zerno (Mag) kiadó publikálta 1909-ben Moszkvában. Gorkij így ír Bogdanovnak: „Beleolvastam és a sarokba hajítottam a könyvet... hangvétele tiszta huliganizmus... lám, így nevelik az »új típusú« embert... nem hiszek a marxista szocializmusban, nem hiszek... Lenin – reménytelen ember, gyakorlati tevékenysége még ennél is rosszabb lesz." Nem csoda, ha Gorkijnak *Az egyéniség lerombolása* című cikkét viszont a *Proletár* nem közölte, s az csak később egy – Bogdanov által szerkesztett – kötetben jelent meg. A feszült viszony ellenére Gorkij 1908.

március 17-én azt írja Bogdanovnak: „...szeretem Iljicset, mélyen, őszintén." Vélhetően az írói skizofrénia kezdeteinél tartunk. Mindenesetre a levelezésnek ez a része még élesebb fényt vet arra a szellemi tájra, ahonnan végül is a lenini bolsevizmus került ki győztesen, s vagy magához kötötte az alternatívákat kereső értelmiségieket (pl. Gorkijt és Lunacsarszkijt) vagy pedig kiszorította őket (egyelőre még csak) a forradalmi mozgalom élvonalából (mint pl. Bogdanovot).

A következő fejezet kifejezetten Gorkij és Lenin viszonyával foglalkozik. Ez a vitákkal és egyetértéssel telített kapcsolat két évtizedig tartott (1905-től 1924-ig). A főleg 1918-tól megsokasodó levelek lényegében két kérdéskör körül forognak. Az egyik az ún. „Szakértői Bizottság" ügye, a másik az orosz tudósokat az éhhaláltól menteni igyekvő szervezet működésének körülményei. Az előbbinek Gorkij elnöke volt, az utóbbi pétervári szervezetének elnöke és egyúttal az összoroszországi bizottság vezetőségi tagja. A szakértői bizottság azzal foglalkozott, hogy a volt arisztokrácia és a gazdag polgárság elhagyott lakásaiban visszamaradt és államosított műkincseket a palotákat megrohanó proletárok elől kimentse, a nemzeti értéknek számító tárgyakat múzeumokba juttassa, a kevésbé értékes alkotásokat pedig külföldi piacokon értékesítse. Gorkijt pl. még Zinaida Hippiusz is azzal vádolta meg, hogy az éhenhalt orosz burzsoázia műtárgyaival kereskedett, noha a valóságban az így befolyt összegekkel éppen az éhhalál küszöbére jutott tudósok, művészek százainak életét mentette meg Gorkij. (Mintegy 120 000 műkincs ment át az értékelő bizottság kezén.) Mindez a korabeli értelmiségellenes hangulat közepette történt, a petrográdi szovjet elnöke, Grigorij Zinovjev és a helyi Cseka túlkapásai, a tömeges letartóztatások viszonyai közt. Gorkij ezekben az ügyekben oroszlánként küzdött, Lenin úgy-ahogy támogatta ugyan, de a gyakorlatban mindkét ügyben el kellett buknia a bolsevik bürokrácia ellenséges magatartásán. A levelekből az látszik, hogy Lenin elvi kérdésekben kompromisszumképtelennek, az egyes emberi sorsok iránt pedig közönyösnek mutatkozott. Gorkijnak mégis sikerült kieszközölnie, hogy súlyosan beteg tudósokat, művészeket kiengedjenek külföldre; egy Romanov nagyhercseget pedig kihozott a börtönből és a saját lakásán helyezett el, s e sor nagyon hosszúra nyúlik.

Az írók „egymás közti" levelezésének dokumentumai közül bizonyára az egyik legmegrázóbb Gorkijnak Korolenkóval folytatott írásos eszmecseréje. Gorkij Korolenkót tanítójának tartotta, gondolkodásuk nagyon közel állt egymáshoz. Itt publikált levelezésük a forradalom és közvetlen következményei idejére esik, s Korolenko 1921 végén bekövetkezett haláláig tart. Korolenkót választották „Az éhség elleni összorosz küzdelem bizottsága" tiszteletbeli elnökévé. Gorkijhoz írt leveleinek tanúbizonysága szerint a mintegy 60 millió embert érintő, s főleg Ukrajnára és a Volga mentére kiterjedő éhínség alapvető okát nem a természeti csapásokban, az évekig tartó rendkívüli szárazságban látta, hanem a már akkor elkezdődött „kuláktalanításban", a mezőgazdasági termelés szétzilálásában, a terrorban. Tapasztalatai szerint a Cseka a köztörvényes bűnözők gyülekezetévé vált, akiktől még a forradalmi mozgalom aktív résztvevői is rettegtek. A súlyosan beteg Korolenko kezdte, de már Gorkij fejezte be azt a felhívást, amely a canterburyi és a New York-i érsekhez, Masarykhoz, H. G. Wellshez, Blasco Ibanezhez, Anatole France-hoz, E. Sinclairhez, Gerhart Hauptmannhoz adresszálva 1921. július 10-én hangzott el segélykiáltásként a nyugati rádióadókban. A hatalom e társadalmi mozgalomban is ellenforradalmi veszélyt szimatolt, vezetőit letartóztatták, többeket halálra ítéltek, életüket csupán Nansen közbenjárása mentette meg.

A Zinovjevvel bonyolított levelezés a Sztálinnal folytatott levélváltás mellett talán a legérzékletesebben mutatja meg azt a különleges helyzetet, amelyben a folyamatos fenyegetettség közepette tevékenykedő „érinthetetlen" író küzdött az emberi életek megmentéséért, az orosz kultúra védelmezéséért. Gorkijnak Zinovjevvel egyetlen „közös ügye" volt: 1917 októberében mindketten ellenezték a fegyveres felkelést, ezt Gorkij még később is kalandorságnak tartotta. Zinovjev Lenin legmegbízhatóbb „harcostársa" volt; a pétervári szovjet teljhatalmú elnökeként kegyetlenségéről és könyörtelenségéről vált hírhedtté. Gorkijjal kutya-macska barátság kötötte össze. Az író folyamatosan engedményeket próbált kicsikarni tőle az értelmiség javára, Zinovjev viszonzásul a kommunizmust dicsőítő cik-

keket préselt ki Gorkijból lapja, a nyugaton is terjesztett *Kommunista Internacionálé* számára. Lényegében a Zinovjevvel kapcsolatos konfliktussorozat vezetett Gorkij közel évtizedes újabb emigrációjához. Lenin halála után Zinovjev a hatalomra tört, Sztálinnal és Kamenyevvel együtt alkottak blokkot, hogy megakadályozzák Trockij előretörését. Tíz évvel később pedig Zinovjev áll a vésztörvényszék előtt, hogy feleljen Kirov meggyilkolásáért(!), ellenforradalmi összeesküvés vezetéséért. 1935. január 27-én az előzetes letartóztatásból Gorkijhoz írt levele bizonnyal a bolsevik mozgalom egyik legjellegzetesebb dokumentuma. A vádak sajáttá asszimilálása, a mardosó önvád, a szenvelgés, a halálfélelem szinte extatikus produkciója, amely így fejeződik be: „Alexej Maximovics, éljen sokáig! Ugyanezt kívánom teljes szívemből Joszif Visszarionovics Sztálinnak! Ma elvisznek innen. Segítsen! Segítsen!" Gorkijnak azonban már nem állt módjában segíteni. Az 1936 augusztusában lezajlott első nagy kirakatper vádlottjainak útja a vesztőhelyre vezetett. (Zinovjev sorsa, ötvözve Buharin végzetével majd Koestler *Sötétség délben* című regényhősének, Rubasovnak a tragédiájában válik pár év múlva irodalommá.)

Az „ellenforradalmi trockista blokk" másik vezetőjéhez(?), Kamenyevhez Gorkijt meghittebb viszony fűzte. Részint együtt dolgoztak a tízes–húszas évek fordulóján az éhezők megsegítésére létrehozott bizottságban, részint – különösen 1930 után, amikor Kamenyev az Akadémiai Kiadó és a Világirodalmi Intézet igazgatója volt – Gorkij messzemenően támaszkodhatott rá számos kiadói terv, könyvsorozat létrehozásában. Kamenyev 1919 nyarán a moszkvai szovjet elnökeként – amikor szinte az egész bolsevik vezetés a frontokon volt – Leninnel kettesben látta el a Kremlből az ország irányítását. Kamenyev azonban inkább intellektuális velleitásokkal rendelkezett; 1928-ban például Gorkijjal, másokkal értelmiségi pártot szerveznek az SzK(b)P ellensúlyozására. Háromszor zárják ki a pártból, később mindannyiszor visszaveszik, míg aztán 1936-ban elérte a végzete. Gorkij sokat segített Kamenyevnek; Sztálinnál elérte, hogy Kamenyev az Akadémiai Kiadó, Buharin pedig az *Izvesztyija* élére kerülhessen, s mindketten előadást tarthassanak az I. Szovjet Írókongresszuson. (Gorkij közbenjárására enyhült egyébként a Bulgakov körüli feszült helyzet, Sztálin személyesen is felhívta őt (négy nappal Majakovszkij öngyilkossága után), s ezt követően Bulgakov segédrendezői álláshoz(!) jutott.) Gorkijnak Sztálin és az ellenzék kibékítésére tett kísérletei azonban rendre meghiúsultak. 1936-ban aztán vésztjósló dátumok sorakoztak. Június 16-án meghal Gorkij. Augusztusban zajlik a monstre-per, decemberben főbe lövik Kamenyevet. Nemsokkal később perbe fogják Lev Levint, a Kreml-kórház és Gorkij orvosát azzal a váddal, hogy helytelenül kezelte Kujbisevet, Gorkijt és fiát, és ezért kivégzik, így egy tanúval megint kevesebb lett.

Miben térhet el ezek után az előzőektől Gorkij és Sztálin viszonya levelezésük tükrében? Az 1929–36 közt kelt mintegy 60 levélből a kötet mindössze hatot közöl, ez az egyetlen redukció, amelynek okáról a szerkesztő nem ad számot. Gorkij feleségének visszaemlékezései szerint az író becsülte, de nem szerette Sztálint, akinek legitimációs okokból szüksége volt a világszerte ismert – és elismert – író lojalitására. A körülmények, a történelmi háttér ismeretében bizonyosan csak a pszichológiai tudományok latba vetésével lehetne megvilágítani Gorkijnak Sorrentóból 1931. november 12-én kelt levele indítékait. A levél egyik passzusa: „Az elmúlt nyáron Moszkvában kifejeztem az Ön iránt érzett mély elvtársi szimpátiámat és tiszteletem érzését. Engedje meg, hogy ezt megismételjem. Nem udvariasságból, hanem természetes igénytől indíttatva mondom Önnek mint elvtársamnak: őszintén tisztellek Téged, Te jó ember vagy és szilárd bolsevik. Nem gyakran merül fel az emberben benső késztetés arra, hogy ezt mondja; Ön jól tudja ezt. Tudom, hogy Önnek nehéz a sorsa. Erősen megszorítom a kezét, kedves Joszif Visszarionovics!"

Gorkij még 1907-ben, az emigrációban ismerkedett meg Sztálinnal, aki később éles kritikában részesítette az írót *Nem hallgathatok* című cikkéért, amelyben Zinovjevvel és Kamenyevvel egyetértésben elsietettnek tartotta az illegális KB határozatát az októberi fegyveres felkelésről. Ezzel ez a „csoportosulás" lényegében elárulta a titkos döntést, a kitűzött időpontot. A későbbiekben Gorkij akarva-akaratlanul alkalmazkodni kényszerült a diktátor szeszélyeihez, hiszen különben nem tudta volna megvalósítani a kulturális élet mozgásban tartására és védelmére irá-

nyuló nagyszabású terveit. Sőt, dokumentálható, hogy politikailag is mérséklően hatott Sztálinra: ő befolyásolta a pártfőtitkárt a kolhozosítás túlkapásait (legalább szavakban) elítélő cikkei megírására. De e befolyásért nagy árat kellett fizetnie. Miközben lényegében ő „aknázta alá" Sztálinnak adott tanácsaival a proletkultos RAPP-diktátumot, ő volt az, aki egyidejűleg megírta a *Kivel vagytok kultúra mesterei?* című hírhedt cikkét. Kezdeményezi *A polgárháború története* megírását, de nem számít ebben az írókra, jobban bízik a száraz tényszerűségekben. Támogatja az *Oroszország ma* című kötet kiadását, amely a Ray Long and R. Smith amerikai kiadónál jelenne meg Gorkij Sztálinról szóló tanulmányával, Sztálin beszámolójával munkájáról. A terv végül a KB döntése nyomán kútba esik. Gorkij halála után úgy hírlik, azért, mert Gorkij kiábrándultan írt a forradalomról és a diktátorról. Most fél évszázad után előkerült az elnöki irattárból és itt közlésre kerül ez a titokzatos mű, amely összesen egy lapból áll, s ez is Ádámnál–Évánál kezdve, a grúz mondavilágtól indítja mondanivalóját, amelyet nem tudott folytatni, emberi etikája beléfojtotta a szót, az író nem volt képes a kultuszépítésre. Nem sokáig kellett együtt élnie a fiaskóval, belső gyötrelmeivel, amelyeket két malomkő közt őrlődve kellett hordoznia.

A kötet a nevezetes és sokáig hozzáférhetetlen *Korszerűtlen gondolatok* egy eddig ismeretlen darabját is közli. E sorozatot Gorkij az általa alapított *Novaja Zsizny* (*Új élet* – 1917. április 18. – 1918. július 16.) folyóiratba írta; humanista demokratikus irányvonalát azonban nem sokáig tűrhette a hatalom. Végül Gorkijra is érvényessé vált az az ítélet, amellyel mesterét, Korolenkót illették kortársai: a fehér emigráció számára a nemesi Oroszország árulója volt, a bolsevik körök szemében pedig lényegében – ellenforradalmár. A kibogozhatatlanul bonyolult történések közepette elutasította az Embert fizikai és szellemi létében megnyomorító és megalázó cári önkényuralmat, hitt a proletariátus megváltó erejében, majd mélységesen csalódnia kellett a megvalósult forradalomban, amely terrorrá változott, ennek ellenére újra és újra visszatért hazájába, hogy latba vesse erőit a diktatúra által üldözöttek védelmében és az orosz kultúra intézményeinek megőrzéséért. Kétségtelenül a tűzzel játszott, amely végül is elnyelte őt, de nem tehetett mást, naiv hittel úgy vélte: a kataklizmából talán megtisztulva kerül ki az Ember. Hasonló volt ez a hit a nyugat-európai értelmiség expresszionista illúziójához, amely az első világháborút látta tisztítótűznek. Úgy tetszik: akik ebben hittek – mindannyian tévedtek.

ILLÉS LÁSZLÓ

Macht, Text, Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie. Hrsg. Markus Heilmann – Thomas Wägenbaur. Würzburg, Königshausen & Neumann 1997. 221.

Voltaképpen a címben jelzett három hívószó jelölte tanulmánytömbökben előforduló, nem kevés fogalom mindegyike után tehetnénk egy vaskos kérdőjelet (megteszi ezt gyakran maga a szerző is), mint ahogy a kérdőjelet a cím mögé képzelve mindjárt azzal a kérdéssel találnánk szemben magunkat: vajon csinál (értsd: gerjeszt)-e a szöveg történelmet (történetet?), és akkor már csak arra kellene választ találnunk: mit értünk azon, hogy „csinál" (gerjeszt), mi az, hogy „szöveg" és mi az, hogy „történelem" (történet?). Bármit nevezzünk is ki ezen a terepen aktuális vizsgálódásunk tárgyának, aligha térhetünk ki az elől, hogy a vonzáskörébe tartozó alapfogalmakat újra körül ne járjuk, folyamatosan és akaratlanul dúsuló tapasztalataink (új és újabb) fényében ne igazítsunk valamelyest korábbi megközelítési kísérleteinken és az azokból adódó következtetéseken. Legyen szó bár szövegről, fikcióról, kontextusról, interpretációról, mindig oda lyukadunk ki: mi is az irodalom, mi a szöveg – és persze mi az a többi... E kötet szerzői és szerkesztői számot vetnek ezzel, sőt a tanulmányok zöme az irodalomnak (szövegnek) nevezett valamivel foglalkozó irodalomtudománynak nevezett valaminek az állapotára és (változóban levő) rendeltetésére összpontosít.

A bevezető, amely áttekinti a felvetett kérdéseket és értelmezési kísérleteket, a hazai (német) irodalomtudománynak mint intézménynek siralmasnak ítélt provincializmusából indul ki. Nyilvánvaló, hogy az akadémikus diskurzus elégtelensége és inadekvát volta nemcsak a magyar helyzetre érvényes. A szakma lelkiismeretfurdalásának, önmegvetésének motívuma felbuk-

kant a profizmusról folytatott vitában (vö. *Helikon* 1992. 2. Szerk. *Kálmán C. György*) is. Érlelődött már korábban valamiféle általános rossz szakmai közérzet, amelynek csak részben lehetett oka a természettudománynak a közvélemény által is megerősített egzaktsága iránti irigykedés. Nagyobb hatása volt azonban a szubkultúrák kánontépázó megjelenésének az irodalomban, ami szükségszerűen új feladat elé állította az irodalomtudomány művelőit is. A hatalmi tényezőként fellépő tudomány napjai meg vannak számlálva, így a tárgyszerű bevezető, hiszen a világban érvényesülő tendenciák, a globalizálódás követhetetlen tempójú, új minőségeket létrehozó (és régieket egy csapásra hatályon kívül helyező) és máris működtető sodra az irodalomtudományban (is) jótékony következményekkel (is) kecsegtetni látszik: új demokratizálódás kezdődik (kezdődött) el – a szöveg mindenkié –, vége a professzionális elit úri huncutságainak, a tudomány(osságot képviselők) illegitim kasztja által számon tartott és elosztott klasszikus műveltségjavak önkényes tradícióképző használatának. Vagyis az egyszerre alanyként és tárgyként létező szöveg(ek) birtoklása révén gyakorolt hatalomnak. (De mi is birtokol micsodát, melyik a másikat? – tudniillik hogy a szöveg volna-e az, ami, legyünk szemléletesek: „rabul ejt", „megbilincsel", „birtokba vesz" – kit is, mit is? a mindenkori olvasót, a szöveg használóját stb., vagy esetleg fordítva – fogalmazódik meg a bevezetőben. Igaz is, voltaképpen bármennyire is ismerős jelszó, újra kellene itt gondolni néhány (?) dolgot: kulcskérdés például a szöveg és a szövegkörnyezet szétválasztásának, a szöveg határainak problémája, amely meglehetősen látványosan jelenik meg az új közegekben (természetesen akarva akaratlanul kénytelen megbarátkozni az ember a számítógép korszakával, hiszen akár haszonélvezője, akár nem, jóllehet az utóbbi eshetőség itt föl sem merül, legalábbis következményeivel számolni kénytelen, lehet, hogy ő maga nem fér hozzá, de az hozzáfér, generálja neki/bele a világba a szöveget. Mármost a szöveg határaival kapcsolatban természetesen megkerülhetetlen kérdés fikció és valóság, írás és olvasás definíciója ugyancsak, erről pedig a kötet szerkesztői úgy tartják, lényegében kognitív probléma, nem pedig akadémikus. A (már folyamatban is lévő) diskurzusváltás kreativitást feltételez, illetve bontakoztat ki, a jelekkel való játék örömét ígéri, a konvenciók leépítésével jár, és ekként minden eddiginél demokratikusabb. Jean-Luc Godard mottója vezeti be Arno Russegger *A valóság képzetének valósága* című tanulmányát, amely Musil *Nachlass zu Lebzeiten* című – rövid prózaszövegeket tartalmazó – vékony kötetét elemzi. A film iránti affinitásról tanúskodó írások egy része olyan állatmese-változat, amely nem hasonlítható az aesopusi értelemben vett állatmeséhez, de a felvilágosodás korabeli épületes tanításokat tartalmazó állatmesékhez sem: ezek nem emberi tulajdonságokat hordozó állatok, nincs erkölcs, nincs tanulság: csak bizonyos cselekvéseikben, úgyszólván mozdulataik absztraktságában, valamiféle stilizált tárgyszerűségben ábrázolja őket Musil. A pillantás konkretizál, szemléletessé teszi azt, ami nem az. Russegger szerint a Theatrum Mundi toposzának helyébe itt a Kinema Mundi lép, „ártatlan szemmel" regisztrált eseményeket látunk, nem tudunk meg többet, mint amennyi kívülről amúgy is látható. „Mintha minden láthatatlan idézőjelek között lenne", mondja Musil, az írás lényegében vég nélküli körülírássá válik, a leírás helyébe a körülírás, a körbe-körbeírás lép. Mellesleg a Tierbuch másik tervezett címe Idyllen (latinul 'képecskék') volt. Az elbeszélés Musil számára annyit jelent tehát, mint minden magyarázat nélkül leírni, hogy valaki/valami mit csinál. A mottóul választott Godard-idézet szerint: „A pillantás a fikció, a szöveg pedig ennek a pillantásnak a kifejezése, az e pillantáshoz fűződő legenda."

Greenaway *A Szakács, a Tolvaj, a Feleség és a szeretője* című filmjében Detlef Kremer az irodalom narratív mintáinak és technikáinak adaptációját látja. A melankólia ikonográfiai tradícióját idézi a groteszk esztétikájának jegyében, mint ahogy Kremer szerint egyéb filmjeiben is szemiotikai hálózatok jelennek meg, melyeket egy csillagkép modellje szerint ikonográfiai univerzumként képzelhetünk el.

A filmszerű írásmódra klasszikus példaként Alfred Döblin és James Joyce szövegei szolgálnak. Thomas Wägenbaur a hypertextben megvalósuló interaktív irodalom kezdeteit kísérli meg feltárni. Az írás és a vizuális médiumok viszonyát a szerző nemzedékek tükrében vizsgálja: a filmet 1908-ban forradalmi újításként üdvözlő Tolsztoj még a mozi valóságkarakterére figyelt

fel, ma viszont ugyanezt a valóságkaraktert az internet látszik hordozni. Brecht 1930-ban még a filmszerűség érzetéről beszél, az expresszionisták kettős mimézise próbálta a nem egyidejűt egyidejűvé, az időt térszerűvé tenni, a jelentéskonstituáló montázs jellegzetes példája ennek. Már Adorno és Horkheimer úgy látta, hogy valóság és virtualitás többé nem választható szét. A hagyományos írásmód a virtualitást valóságként ábrázolja, állapítja meg a szerző, a radikális konstruktivizmus viszont a valóságot rögzíti virtualitásként. Így jutunk el a telekinetikus szövegtől a telematikus szöveghez, a reprezentációtól a performációhoz. Már nem a filmszerű, hanem a digitális írást kell megérteni. Az interaktivitás új narratív lehetőségeket kínál a mindenkori szöveg keretein belül: a hagyományos könyv formájában publikált szövegek hypertextuális feldolgozása alapvetően megváltoztatja ezeket a szövegeket, demokratikus kollaborációra szólít fel. Ez pedig kétségkívül tartogat nehézségeket, ismeri el a szerző, de záloga egyszersmind annak a politikai jelentőségű demokratizálódásnak, mely most még az erre tapasztalatai szerint kevéssé fogékony irodalomtudományba is óhatatlanul begyűrűzne, hiszen éppen a reprodukáló képességre épülő (akadémikus) értelmező kompetenciát tenné kétségessé a produktivitáson alapuló performatív megnyilvánulásokkal szemben.

Gerhard Lauer tanulmánya Robert Walser prózájának elemzése alapján szól hozzá az életidegenség, mi több, a kiváltságosság gyanújába keveredett, amúgy is szorongásokkal küzdő irodalomtudomány legitimációs problémáihoz. A minden referencialitást lerázó irodalmat példázza itt Walser *Der Schurke Robert* című szövege, amely a világ két olvasata értelmében Gilles Deleuze és Felix Guattari fogalmával (Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M., 1976.) a magát az elemzésnek meg nem adó szöveget a kiszolgáltatott irodalomba sorolja, szemben az irodalom nagy tudományának olvasatával, amely a hatalmat képviseli. Az elemző leírásnak ellenálló Walser-elbeszélésben a dolgok egy magánnyelvbe vesznek bele, ami Lauer szerint az író skizofréniájából is következhet, mint ahogy a neurológus Lurija egyik esetleírása szerint az emlékezőképesség túlzott meglétéből fakadó megállíthatatlan emlékezésfolyam olyan lezárhatatlan asszociációláncot indít el, amelyben a beteget nemcsak az egyes emlékek árasztják el a legnagyobb részletességgel, de az emlékezésnek magának az emlékei is, vagyis a jelek között nincs alá-, illetve fölérendeltségi viszony. A szüntelenül képződő, egymásra rakódó metonimikus képekkel szemben az agy védtelen, hyperszemiózis jön létre, azaz Walser esetében megannyi „szellemi séta", amelyben a képek önállósulnak, az észlelés és az emlékezés egyidejű. Lauer Paul Zumthorra hivatkozik, aki szöveg, mű és hang megkülönböztetése alapján azt állítja, a szöveg csak a hang kizengetése nyomán válik művé, ennek értelmében Walser prózája: hang – szöveg nélkül, vagyis: csak kizengetés. Ez volna tehát a felejtés művészete (ars oblivionalis), ami azt jelentené, hogy a szemiotika alapfunkciója visszájára fordulna, amennyiben a nem jelenlevő jelenlevővé tételével szemben a jelenlevőt tenné jelen nem levővé, ez pedig csak természetes folyamatként fordulhat elő, kulturális technikaként azonban nem alkalmazható. (Tudjuk, az erőszak például a felejtés kulturális technikájaként fogható fel.) És hogy akkor mi marad az irodalomtudománynak? Lauer javaslata szerint semmiképpen sem az, hogy a „kis irodalom" mintájára holmi „kis irodalomtudományt" űzzön, hanem rendezkedjen be inkább hosszú távra (tartamra), vizsgálódjon a langage szintjén (ez volna az irodalom, mint olyan), amely nem tévesztendő össze a középtávú szinttel, illetve az egyes szövegeket (parole) magában foglaló rövid távú (tartamú) alsó szinttel.

Lehetséges, hogy a Friedrich Schlegel elképzelte, a szó igazi értelmében vett „nyugodt, derűs kedéllyel megírandó") regényelmélet, amely maga is regény lenne, egy árnyas délutánon megjelenik az interneten, hogy a szövegek vég nélküli békefolyamatát generálja.

SCHULCZ KATALIN

*

Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó 1997. 347.

Nem csekély szakmai kockázatot vállalt a hazai ruszisztika hat ismert kutatója, amikor az orosz irodalom történetének meg-, pontosabban újraírásába fogott. A szerkesztő, *Zöldhelyi Zsuzsa*

előszava kiemeli a könyv hiánypótló jellegét, hiszen Bonkáló Sándor kétkötetes, 1924-ben megjelent munkája óta ez „az első olyan magyar nyelvű összefoglalás, amely megkísérli az orosz irodalom történetének rövid áttekintését a kezdetektől 1940-ig", másrészt az elmúlt évtizedek ruszisztikájának ideológiailag elkötelezett interpretációival, baljós emlékezetű sztereotípiáival szemben „objektív értékelést" ígér.

A könyv megírásának tudományos kockázatát – a szakmai alázatot igénylő szerény terjedelmen túl – elsősorban műfajában látom, ugyanis az utóbbi évtizedekben az elméleti kutatások, a teóriák és a teoretikusok kerültek a figyelem középpontjába, s ennek a tendenciának egyik kárvallottja a tradicionális irodalomtörténet-írás. Bár sokan és sokféleképpen értékelték ezt a folyamatot, szükségszerűnek, szerencsésnek, szerencsétlennek vagy éppen manipulatívnak találva a tudományon belüli paradigmaváltást, az bizonyos, hogy az irodalomtörténetet, különösen az átfogó, holisztikus látásmódot preferáló nemzeti irodalomtörténetet író könnyen kerülhet a „tudományosság" egyre definitívebb kritériumain kívülre, vállalva a tankönyvírás, a nagyközönségnek szánt ismeretterjesztés egyre kétesebben csengő értékítéletét. Az efféle szakmai minősítések pusztán hipotetikus úton, bármelyik kortárs irodalomelméleti iskola kritikai apparátusával argumentálhatóak, és a történeti-filológiai dimenziókban gondolkodó könyv egésze (történelmi korszak–irodalmi korszak–stílusirányzatok–alkotói iskolák–alkotói életrajzok–művek bontású), tematikája, periodizációja, „objektivitása" ízekre szedhető. Úgy tűnik, a szerzők nem is kívánták magukat megvédeni az elméleti kritikáktól, pusztán a könyv megírására és megjelentetésének tényére bízták az irodalomtörténet-írás rehabilitációját, a műfaj létjogosultságának igazolását. Pedig ez a bátortalanság nem szükségszerű, hiszen a hiánypótló vállalkozás metodikai elveinek körvonalazásával számos kérdés – a korszakok bemutatásának arányai, a szelekció esztétikai elvei, szempontjai – magyarázatot nyerhetett volna, enélkül a mű egésze válhat céltáblájává az elméleti megalapozatlanság, tudománytörténeti túlhaladottság kritikájának.

Bár kétségkívül üdítő egzotikumként hat, hogy a szerzők nem hivatkoznak fejtegetéseik során egyetlen divatos posztmodern teoretikusra sem, és a régi sztereotípiákkal való leszámoláskor tudatosan nem kerestek újakat, de ez önmagában még nem pótolja munkájuk elméleti hátterét. Nehezen érthető, hogy miért nem választották a legkézenfekvőbb megoldást, hiszen az orosz irodalomtudományi modernitás nagy elméletei éppen klasszikus orosz szépirodalmi művek interpretációival bizonyították hatékonyságukat, és bármelyikük hitelesen – és stílusosan – megteremthette volna a fejezetírók kevéssé egyeztetett metodikájának konstellációját.

És itt érdemes eltűnődni – a hazai elméleti szakirodalomban talán Bojtár Endre tette meg először –, hogy mi is lehet a célja, értelme, funkciója az efféle átfogó munkáknak. Nyilván nem lehet a feladatuk az életrajzi és bibliográfiai adatok puszta ismertetése, ugyanis ezt az irodalmi lexikonok szócikkei áttekinthetőbben tartalmazzák, nem vehetik fel a versenyt a korszakokat és alkotói életműveket bemutató szakmonográfiákkal, a történeti, művelődéstörténeti hátteret is csak érintőlegesen tárgyalhatják, hiszen ez más diszciplína területe. A könyv szerzői ráéreztek munkájuk lehetséges módszertani buktatóira, ezért olyan szempontot választottak az orosz irodalom történetének bemutatásához, amelynek perspektíváját csak ritkán érzékeltethetik a lexikonok és szakmonográfiák: a nemzeti irodalom szövetét alkotó „jó művek" hálózatának, történetének megírását kísérelték meg. A kánonok megszületésével kapcsolatos szerteágazó teóriáknak van egy konszenzuspontja: hogy melyek a „jó/értékes" művek, azt az irodalmár szubjektív esztétikai értékítélete szabja meg (nyilván befolyásolva a kánonalkotási tradícióktól), de ennek a szubjektumon túlmutató „objektív klasszicizálódását" a mindenkori olvasóközönség verifikálja, vagy teszi éppen lehetetlenné. Hiszen nincs olyan súlykolt népszerűsítés, kultúrpolitika, teleologikus könyvkiadás, amely tartósan a nemzeti vagy a világirodalom áramában tudna tartani középszerű alkotókat. A „szocreál" hajdan futtatott írói – köztük az „acélt megedző" Osztrovszkij, a pedagógiai „hősköltő" Makarenko vagy a Nobel-díjas Solohov – mára pókhálós panoptikumfigurák.

Sajnos az elméleti fejtegetésekben szerényebb hangsúlyt kap az interpretátor és olvasóközönsége közötti kapcsolat másik oldala, miszerint az irodalmár szükségképpen formálja az olvasók

ízlését, irodalmi elvárásait. Dosztojevszkij, Bulgakov, Platonov, Paszternak, Szolzsenyicin életművének kanyargós recepciótörténete éppen az irodalmi értékítélet súlyát bizonyítja.

Az orosz irodalom történetének újraírásakor az egységes esztétikai orientáló szerep válhatott volna legfontosabb értékké, de ennek csak részben tehetett eleget. Nem véletlen, hogy a nagy átfogó munkák ritkák és – kevés kivétellel – egyszemélyes vállalkozások. A legismertebbekre hivatkozva: a görög (Falus Róbert), a római (Adamik Tamás), az ókeresztény (Vanyó László), a francia (Dobossy László), a német (Halász Előd), az olasz (Madarász Imre), az amerikai (Országh László) irodalom történetek megírásakor egyetlen irodalmár olvasta és szelektálta újra az adott nemzet irodalmi kánonját, jól vagy kevésbé jól, de preferált korszakokat, alkotókat, műveket. Ha a szerzők az adatok tengerével helyettesítik a szelekción és az interpretáción keresztül érvényesülő esztétikai – és néhol ettől elválaszthatatlan morális – ítéletalkotást, abba a zsákutcába jutnak, amelyet *Az angol irodalom története* (Szenczi–Szobotka–Katona) példáz a legismertebben.

A mű egységét megteremtő, azon töretlenül átívelő személyes hang, személyes irányvonal a legmegnyerőbb vonása a holisztikus látásmódú irodalomtörténet-írásnak – Babits vagy Szerb Antal irodalomtörténeteinek változatlan népszerűsége ezt igazolja –, ez segíti az azonosulást, meggyőz vagy éppen vitát, tiltakozást vált ki az olvasóból.

Az orosz irodalom történetének bemutatásán hat szerző osztozott. Bár az egyes korszakoknál kitűnő alkotói portrékat olvashatunk, az értékítéletek, az esztétikai rendezőelvek koncepciójának kontinuitása vitatható, talán egyfajta bahtyini vagy frye-i elméleti fundamentumot sejtetnek számomra a fejezetek, de ezekből nem született egységes módon láttató irodalomtörténet. A szerkesztő jogosan nem tekintette feladatának a fejezetírók szemléletének uniformizálását, a különbségek eltüntetését, „hiszen nincs egyetlen üdvözítő módszer" (valóban, ennek kudarcára emlékeztet a hatkötetes magyar irodalomtörténet), de elengedhetetlen a részeket egységes művé formáló globális szövegkohézió megteremtése. Érezték ennek kényszerét a fejezetírók, mikor jól kitapinthatóan keresték a kapcsolatot az előttük vagy utánuk lévő korszak tematikájával, csak a többiekétől eltérő módon vélték megtalálni azt. Az egymáshoz vezető utak összhangba hozása nehéz, de talán nem megoldhatatlan feladat lett volna. A könyvbeli rész–egész viszony bizonytalansága, tisztázatlansága magyarázza, hogy *Az orosz irodalom történetével* mint egységes művel nem könnyű beszélgetésbe elegyedni, de a hat szerző fejezetei értékes és tanulságos eredményekkel szembesítenek.

Az összefoglaló irodalomtörténeti munkák többnyire igen népszerűek, kelendőek. Az olvasók többségét a „száz híres regény", a könnyű áttekinthetőség (és fogyaszthatóság), a „talánok" nélküli kijelentő mód szimplifikációja vonzza. Az orosz irodalom története nem tesz eleget ennek a közönségigénynek, s ez a legfőbb erénye. A szórakoztató-népszerűsítő irodalomtörténetek legfontosabb stilisztikai, texturális rekvizitumai, a historizáló, anekdotikus jelleg, a szentenciaszerű idézetek (és sajnos az illusztrációk is) hiányoznak a kötet lapjairól. Erre nemcsak a terjedelmi korlátok, hanem a szerzők felelősségtudata sem adott lehetőséget, hiszen évtizedek oktatói, kutatói munkájának, könyvtárnyi szakirodalomnak a bölcseleti, filológiai esszenciáját kellett oldalakba, bekezdésekbe tömöríteni, olyan arányérzékkel, hogy mindez ne menjen az érthetőség rovására.

A kötet felépítése, arányainak kidolgozása az orosz irodalom korszakain túlmutató komparatisztikai tanulsággal szolgál, bár ez csak ritkán nyer megfogalmazást. Ezért tűnhet aránytalanságnak, hogy alig hetven oldalt követően – a négy „gyors" fejezet, a szláv mitológia és folklór, az óorosz irodalom és a felvilágosodás után – már a XIX. század bemutatása következik.

A szláv mitológia és folklór imponáló filológiai alaposságú tárgyalását (*Dukkon Ágnes*) nehéz olvasmánnyá teszi a rendkívüli tömörítés. Önmagában egyik terület sem tartozik az irodalomtudomány szűkebb vizsgálódási köréhez, és a téma – elsősorban Je. Meletyinszkij, V. Ivanov, Sz. Tokarev mítoszkutatási metodikáját idéző – megközelítése segíthette is volna a következő fejezetekbe való integrálást. Önálló fejezetként pedig a középkori és a XIX. századi továbbélésre, újrafogalmazásra történő koncepciózusabb utalások oldhatták volna fel e két rész szembeötlő izoláltságát.

Az óorosz irodalom hétszáz évének húszoldalas szűkszavúsága is merész absztrakció (*Fe-*

renczi István), de távolról sem indokolatlan, habár nem lett volna kár elméletileg is argumentálni. Ugyanis az óorosz irodalom – hasonlóan a többi közép- és kelet-európai irodalom középkori periódusához (talán a cseh kivételével) – sem teljes. A nyugaton jól kimutatható négyes műveltségi struktúrálódás (egyházi-kolostori; királyi-uralkodói; főúri; egyetemi) közül csupán az első kettő meglétét igazoló, kultúrájához tartozó irodalmi emlékek maradtak fenn, és az utóbbi kettő hiánya is magyarázza az orosz középkor példa nélküli elhúzódását. Másrészt az óorosz irodalom nem adott egy Dantéhoz, Chaucerhöz, Villonhoz hasonlítható nagy nevet a világirodalomnak, aki viszonyítási pontként segíthetné a kor irodalmának bemutatását, de a későbbiekben sem találhatunk a mi Balassinkhoz vagy Zrínyinkhez mérhető egyéniséget. Ennek hiányában a szerző – komoly felkészültséggel és tudományos újszerűséggel – a történelmi, az egyháztörténeti események irodalmi dimenzióit láttatja – a korszak egészén végigvihető szemléletmódot választva magának.

Szintén a nagy nevek hiánya tette szűkszavúvá a történelem Nagy Péter-i és az irodalom lomonoszovi fordulata utáni időszak, a XVIII. század látképét (*Tétényi Mária*). Nem hálás feladat a kor irodalmának, művészeinek bemutatása, legtöbbjük munkásságát – bár az orosz irodalom fejlődéstörténete szempontjából meghatározóak – a XIX. század nagyjai elhomályosították, nem egy méltatlanul feledésbe is merült. Részletesebb, a lexikonok stílusánál szabadabb portrét Szumarokov, Novikov, Ragyiscsev és Gyerzsavin (*Dukkon Ágnes*) kaphatott, Fonvizin és Karamzin sajnos már nem. A legfőbb értéke a korszak bemutatásának az orosz felvilágosodás Janus-arcúságának plasztikus érzékeltetése színház- és sajtótörténeti eseményekkel, különböző „tudós társaságok" programjával, a nyelvújítás mozgalmával. A felvilágosodás, a polgári értékrend térhódításáért küzdő tudós literátorok, a Bessenyeik, Kármánok, Kazinczyk orosz megfelelőinek rövid portréi gazdag lehetőséget kínáltak volna a másik két stílustörténetileg teljes közép-kelet-európai irodalmi felvilágosodással, a magyarral és a lengyellel párhuzamot vonni – sajnos ez alig valósult meg.

Annál inkább élt ezzel a lehetőséggel a XIX. század irodalmának tárgyalásakor a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok szakavatott ismerője (*Dukkon Ágnes*), mikor szinte párhuzamos irodalomtörténetet írt, hogy minden lehetséges módon, magyar, cseh, lengyel irodalmi analógiákkal, nemegyszer az újszerűség erejével hatva (Gribojedov–Bessenyei, Zsukovszkij–Berzsenyi) érzékeltesse: nemcsak Oroszországban járt-jár külön úton az élet.

Az orosz irodalom nagy korának, a nemzeti irodalmukat szimbolizáló Tolsztoj és Dosztojevszkij mellett Puskin, Lermontov, Gogol, Goncsarov, Turgenyev, Csehov munkásságának bemutatása teljesíthetetlen feladatnak látszik. Érdekes megoldást választott a fejezet írója, mikor a magyar szakirodalomban érdemtelenül háttérbe szorult-szorított alkotókkal foglalkozik hangsúlyozottabb terjedelemben (Zsukovszkij, Tyutcsev, Lermontov, illetve a nálunk elhanyagolt Belinszkij és a múlt századi kritikatörténet), kifejezve, hogy a XIX. századi orosz irodalom nem egyenlő Dosztojevszkijjel és Tolsztojjal. A fejezet alkotói portréit az orosz irodalom magyarországi fogadtatásához fűződő idézetekkel, kapcsolattörténeti adatokkal egészítette ki. A „nagyok" bemutatásánál pedig a korai klasszikus értelmezők (Nyikolaj Bergyajev, Vjacseszlav Ivanov, Romano Guardini, Vatai László) szellemi nyomdokain halad, amikor csak érintőlegesen utal az interpretációk regénypoétikai, társadalomtörténeti lehetőségeire, inkább a század szellemiségét meghatározó morális, metafizikai dilemmák felé fordítja a figyelmét. Ennek megfelelően a művészekben a szabad akarat lehetséges alternatívái, elsősorban az „imitatio Christi" és ennek inverzeként felfogott démoni életelvek és -utak felett tűnődő gondolkodókat lát. A művek vallásbölcseleti konnotátuma, a bibliai allúziók, az evangéliumok etikai rendszerének ihlető ereje argumentálja azt az intertextuális megközelítést, amely egységbe rendezi, egy lehetséges vonulatként tekinti a korszak irodalmi törekvéseit. Vonzó látásmódot preferál a szerző, amikor úgy véli, hogy számos alkotó életműve, elsősorban Puskin, Lermontov, Gogol, Tolsztoj és különösen a „más világokból megerősítést kapó" Dosztojevszkij világa a metafizikum horizontján történő értelemképzés nélkül nem kaphat hiteles megvilágítást. Az irodalomba kívülről érkező, a felvilágosodás pro és kontráin már túllépő Csehov műfajilag sokrétű pályáját pedig az író eti-

kai értékrendszere alapján foglalja egységbe. Turgenyev és Goncsarov portréját is kapcsolattörténeti szempontok gazdagítják (*Zöldhelyi Zsuzsa*), és az *Oblomov* kiemelkedően árnyalt, a kötet egészének talán legemlékezetesebb interpretációja a regény újraolvasására inspirál.

Sajnos a XIX. század irodalmának tárgyalásakor látott következetes szövegszervező-elvek nem érvényesülnek századunk bemutatásánál, amely egyébként is nehezen megfejthető periodizációs arányokat követ. Két hozzávetőlegesen azonos időtartamú irodalmi korszak (1890–1917, illetve 1917–1940) közül az utóbbi közel kétszeres terjedelmet kapott.

Az orosz századfordulót tárgyaló fejezet forrása a szerző (*Szilárd Léna*) kétkötetes orosz nyelvű egyetemi tankönyve, ennek radikális „meghúzása" és a kissé szenvtelenre, személytelenre sikeredett fordítás nem tett jót a szövegnek, s az kevéssé vigasztalhatja az (oroszul nem) olvasókat, hogy az eredeti kitűnő munka. A korszak bemutatása, a századforduló, a tízes–húszas évek rendkívüli atmoszférájának érzékeltetése különösen nehéz feladat. A ruszisták képzeletét mindig is magával ragadta ez az időszak, hiszen a véres történelmi háttér, a forradalmak, a háború, a polgárháború ellenére az „orosz reneszánsz" annyira összetett művelődéstörténeti jelenség, hogy pusztán a szűkebb irodalomtörténet aspektusában értelmezhetetlen, tágabb értelemben pedig a korszak pezsgő szellemi élete, minden szellemi törekvése esztétizáló jelleget ölt. Az orosz vallásbölcselet Tolsztojtól a filozófiai irányzatot alapító Sesztovig, Bergyajevig ívelő nagy vonulata, az OPOJAZ, a formalisták, az iskolát teremtő irodalmárok – Sklovszkij, Jakobson, Tinyanov, Bahtyin, Eichenbaum, Propp –, a tudományágakon átívelő nagy életművek megalkotói – Vjacseszlav Ivanov és az „orosz Leonardo da Vincinek" nevezett Pavel Florenszkij – éppúgy irodalomtörténeti alakok, mint a pártos teoretikusok, Lenin vagy Lunacsarszkij. A kötet első két fejezetéhez hasonló, túlzott tömörítés itt is megnehezíti a megértést, különösen a gondolkodás és a művészet válságáról, illetve az orosz szimbolizmus elméletéről írottakét. A versek, szemelvények nélküli költői portrék csak kevés helyen érzékeltetik a fejezetíró eredeti koncepcióját, bár néhány értékes elemzés – köztük Szologub *Undok ördög*ének, Belij *Pétervár*ának, Blok *Tizenketten* című poémájának – és az „orosz irodalom Ivan Karamazovjaként" emlegetett Leonyid Andrejevnek a bemutatása jelzi a forrástanulmányok gazdagságát. Kiemelendő, hogy új stratégiát követ a szerző, mikor az orosz irodalmon belüli „kapcsolattörténetre" bízza a korszak bemutatásának könyvbeli szövegintegrációját. Természetesen a XIX. század nagy alkotóinak hatását, elsősorban Dosztojevszkij témáinak, motívumainak továbbélését, konfigurációit láttatja, recepciótörténetileg is megalapozottan, hiszen a kor gondolkodói közül többen – a századforduló környékén Vlagyimir Szolovjov, Vaszilij Rozanov, majd Bergyajev, Sesztov, Merezskovszkij, Vjacseszlav Ivanov – könyvnyi terjedelemben értékelték a látnokként tisztelt író munkásságát.

A kötetet az 1917 és 1940 közötti időszak bemutatásával záró fejezet az előzőnél kedvezőbb terjedelmi lehetőségekkel élhetett, de írójának (*Hetényi Zsuzsa*) feladata így sem volt könnyű, ugyanis a húszas évektől az emigráció irodalmának jelentősége szinte vetekedett az otthoniéval, és a ketté-, sőt sokfelé szakított orosz szellemi élet áttekintése az arányérzék próbája. A szemléletmód itt kevésbé interpretációközpontú, inkább művelődéstörténeti eseményekkel, alkotói életrajzokkal érzékelteti az irodalmi élet közegét, a korszak auráját, és ez a metodika a XVIII. század tárgyalásánál látottakkal rokonítja. Viszont az előző két fejezettel ellentétben, nem kap hangsúlyozott szerepet a kortárs magyar vagy régebbi korok orosz irodalmához fűződő kapcsolatrendszer, ehelyett a szerző koncepciót vált, és a korszak alkotóival kapcsolatos, objektívnek tekinthető és a pártos ideológiai ihletettségű irodalomtörténeti értékítéletek közötti distanciát szemlélteti, finoman ironizálva a szovjet-orosz írók hazai recepciójának irányítottságán, a hozzájuk fűződő hamis sztereotípiák makacsságán.

Megrendítő az életrajzokon keresztül plasztikusan megelevenedő kor. A húszas évek önagyonülésezői, a kancsal értékítéletek még ideigóráig kicselezhetőek, de az ész egyre több bajjal jár, és a harmincas évek derekától már a fortélyos félelem igazgatja az írók pályáját. Valósággá válnak Gogol és Dosztojevszkij lidércnyomásos víziói: csicsikovokkal, luzsinokkal, verhovenszkijekkel szánt új barázdát az eke. Itt jegy-

zem meg, tanulságos a könyvet, különösen ezt a fejezetet a szemléletmódjában rokon, az objektivitást fundamentális értékként definiáló *Oroszország történetével* (Szerk. *Szvák Gyula.* 1997.) párhuzamosan olvasni.

A korszak egészét áttekintve a fejezetíró helyesen látja, hogy a hivatalos irodalom, a szocialista realizmus nem esztétikai kategória, hanem művelődéstörténeti, és célszerű a Szovjetunió történelmének egy sajátos epizódjaként szemlélni. Ugyanakkor jó arányérzékkel elsősorban nem azokra helyezi a hangsúlyt, akiknek „élete és életműve haláluk után tankönyvek és tendenciózus kézikönyvek martalékává vált" (Majakovszkij, Gorkij és bizonyos mértékben Jeszenyin), illetve a kitűnő politikai helyzetfelismerőkre, a Sztálin-díjig taktikázó literátor stratégákra (Solohov, Ehrenburg, Alekszej Tolsztoj). Inkább azok a „komplex művészegyéniségek" kapnak kiemelt terjedelmet, akik rengeteg fejtörést okoztak a Szovjet Írószövetségnek, műveiket hazájukban betiltották, mégis „a XX. századi orosz irodalmat képviselik a világirodalomban" (Bulgakov, Paszternak, Platonov). A korszak szatirikus és abszurd irodalmának ismertetése hiánypótló, bár a gyermek- és ifjúsági irodalom fontos területe volt a szovjet irodalom- és oktatáspolitikának, számomra titokzatos koncepciót követve ékelődik a „felnőtt" irodalom alkotóinak pályaképei közé, inkább a könyv végére kívánkozott volna.

A kötetet záró bibliográfia példaértékűen naprakész és a fejezetek szemléletmódját tükrözve szelektált.

Az orosz irodalom történetének újszerűségét: az unalmas közhelyek, pártos sztereotípiák, ideológiai tiszteletkörök hiányát elsősorban a magyar nyelvű ruszisztikai szakirodalomban alaposan tájékozott olvasó érzékelheti. Hangsúlyozandó, hogy a könyv az orosz irodalom itthoni recepciójának egy átmeneti szakaszában látott napvilágot, mikor az igaztalan politikai előítéleteket egyfajta sejtelmes egzotikum váltotta, váltja fel. A könyv szerzői az ideológiai prekoncepciók nélküli szemléletmóddal, a pontos tényszerűséggel egyszerre fordulnak szembe a múlt balítéleteivel és a megszülető misztifikáló ködképekkel.

Az orosz irodalom története nem könyv-, hanem karakterisztikus fejezetélményeket adó mű, ezért nem könnyű összefoglalva értékelni. Úgy vélem, az el-elbizonytalanodó elméleti vonalvezetés, a korszakok bemutatásának vitatható arányai, a fejezetszerűség ellenére a kötet megjelenése fontos eseménye a hazai ruszisztikának. Több, értékesen árnyalt alkotói portré, műelemzés és elsősorban a közép- és kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány néhány lehetséges kutatási területének körvonalazása adja meg *Az orosz irodalom történetének* az ismeretterjesztés határain túlmutató tudományosság rangját.

BALOGH CSABA

La letteratura romanza medievale. A cura di Costanzo Di Girolamo. Bologna, il Mulino 1994. 468.

A pozitivista vagy szellemtörténeti metódusokkal dolgozó irodalomtörténet-írás számára – vizsgálati szempontjaiból adódóan – a középkor meglehetősen nehezen feldolgozható terület, így eddig a korszakról rövidre szabott, sokszor találgatásokkal, hipotézisekkel tűzdelt összefoglalókat adott, s a terepet inkább a filológiának, a szövegeket kutató, jelentésüket rekonstruálni igyekvő tudománynak adta át. Az irodalomtudomány újabb elméleteinek viszont sikerült elmozdítani e pontról a középkori irodalom kutatását. A filológiától alapvetően különböző, de ugyancsak a szövegre koncentráló strukturalista iskoláknak, illetve az érvényes olvasási módokat kereső, befogadóközpontú megközelítéseknek talán sikerült új életre kelteni a hallgató szövegeket.

A Di Girolamo által szerkesztett kötet kinyilvánított célja, hogy a korszak kutatásának legújabb eredményeit, melyek persze nem képzelhetők el a korábbiak nélkül, összegezze, s az első nem kézikönyv terjedelmű, de mégis magas szakmai színvonalú, alapos ismertetését adja a középkor frankofón irodalmának. A címben nem szerepel a hasonló olasz munkákban szokásos „storia" – történelem szó, ez egyértelműen utal arra, hogy nem a hagyományos, kronológiai rend szerint haladó korszakmonográfiát kívánt összeállítani a kutatócsoport (a tájékozódást megkönnyítendő, a kötet függelékében találunk egy összefoglaló időrendi táblázatot). Tanulsá-

gos továbbá az a tény is, hogy itáliai tudósok készítette munkáról van szó – elsősorban a hazai – olasz – közönségnek szóló jelzés ez, hisz az itáliai irodalomtörténet-írás a XIX. századig, De Sanctisig visszanyúló hagyománya az olasz irodalom történetét mint egy nemzeti irodalom öntörvényű, belső fejlődésének történetét értelmezi, s nemigen vesz tudomást arról, hogy mint minden nemzeti irodalom, az olasz is, egy szélesebb kulturális környezet része. Ám ha valahol, akkor a középkori irodalom esetében az ilyen megközelítés teljességgel tarthatatlan, hisz pl. sem a szicíliai iskola vagy akár Petrarca költészete, sem Boccaccio prózája nem érthető meg, illetve nem nyeri el megfelelő helyét a frankofón irodalom hagyományainak számbavétele nélkül. A kötet tehát egyrészt módszertani példa, az olasz irodalom önszemléletének megváltoztatására irányul, másrészt viszont a középkori irodalom egyik igen fontos jellemzőjére, a nemzetek és nyelvek felettiségre kívánja felhívni a figyelmet. Igaz, hogy praktikus okokból egyes fejezeteket a nyelvek szerint oszt fel alfejezetekre, de mindvégig hangsúlyozza, hogy a modern kor nemzeti keretekben gondolkodása a középkorban nem érvényesíthető.

A kötet fejezeteit alkotó tanulmányok részben a *Strumenti della filologia romanza* című antológiasorozat egyes köteteihez írt bevezetőkön alapulnak, azok átdolgozott, egységesített változatai, melyeket egyéb – ezen sorozatba be nem került területeket taglaló – írások egészítenek ki. A monográfia szövegtípusok, „műfajok" szerint tagolódik fejezetekre, ily módon igyekezve felölelni a középkori irodalmi írásosság minél szélesebb körét, hogy az sokrétűsége mellett is követhető, áttekinthető, szisztematikus maradhasson. Továbbá ezzel igyekszik megmutatni, hogy a különböző szöveghagyományok közös irodalmi kulturális örökséggé állnak össze; a sokféleség, az egymás mellé rendelt, egymással látszólag kapcsolatot nem tartó egységek (fejezetek – műfajok) ellenére ezért nem „irodalmak", hanem irodalom a kötet címe. A szerkesztő Di Girolamo bevezető tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy noha műfajok szerinti felosztásban jelenik itt meg a vizsgált időszak irodalma, ezzel a fogalommal óvatosan kell bánni, hisz a kor nem ismerte a mai műfaji kategorizálást, nem dolgozott ki erre vonatkozó rendszert. Inkább lehet beszélni bizonyos szövegtípusok hagyományairól, mintsem műfajokról, még akkor is, ha ezen hagyományoknak megvoltak a maguk törvényszerűségei. Ezen hagyományok mindig szélesebb tradíció részeiként értelmezendők, értelmezhetők, s így törvényeik is egy összetettebb rendszer részei.

A kötet ezeket a típusokat veszi sorra a következő felosztásban: az epika, a líra, a regény, az elbeszélés, az allegorikus és a didaktikus irodalom, a történetírás, az útleírás, a színház – továbbá egy kiegészítő fejezet vizsgálja a „szubjektív írásosság" kategóriájába sorolt szövegeket. A tanulmányok célja elsősorban a szövegtípusokon belüli közös jellegzetességek, a belső mozgások, a tradíció változásának, folyamatos alakulásának megragadása, bemutatása. Az időbeliség mellett a másik szempont a nyelvek szerinti csoportosítás, a közös jellemzőkön túl az egyes nyelvi hagyományok feltérképezése. Ebben a munkában, a fentebb már vázolt okoknál fogva, elsősorban a szövegekre támaszkodnak a kutatók – az alapul szolgáló antológia filológiai segédeszköznek készült, s jelen kötet is filológiai elemzésként értelmezi magát, még akkor is, ha korántsem csak filológiai módszerekkel dolgozik. Különös hangsúlyt kapnak benne a szövegek közötti kapcsolódások, az intertextualitás működése is. Az egyes fejezetek kellő mértékben taglalják az adott műfajokra vonatkozó kutatások eredményeit (a kötet végén bőséges bibliográfiai válogatás található az egyes műfajokra vonatkozó szakirodalomból), viszont igyekeznek redukálni az irodalmon kívül eső – szociológiai, antropológiai, politikatörténeti, művelődéstörténeti stb. – szempontok bevonását. Igyekeznek minél pontosabb fogalmi apparátussal dolgozni (az egyes tanulmányok összehangolása – a kívánatos sokrétűség fenntartása mellett – az egységes fogalmi háló kimunkálására irányulhatott). A bevezető fejezetek többnyire a később működtetett, használt fogalmak (pl. az egyes szövegtípusok értelmezése) kidolgozását célozzák, igyekezve rekonstruálni azoknak a korszakban érvényes jelentését (pl. az allegória), de található a függelékben verstani összefoglaló is, mely a mai műveltség számára nem közismert, viszont jelen esetben nélkülönözhetetlen metrikai formákat veszi sorra.

A tanulmányok értelmezésre, nem pedig értékelésre, kanonizálásra törekednek, ez egyrészt

idegen lenne a munka jellegétől, másrészt az az alapelv fedezhető föl emögött, hogy a szövegek hagyományozódása maga is egyfajta kanonizáció, nem véletlenül éppen ezek a szövegek maradtak fenn; a fontosnak, jelentősnek gondolt – tehát a korszak megértése szempontjából kulcsfontosságú műveket – másolták buzgóbban a scriptoriumokban. Ez pedig további segítséget nyújthat a kései utódnak a középkor sajátos diskurzusának rekonstruálásában.

PUSKÁS ISTVÁN

Szabics Imre: A trubadúrlíra és Balassi Bálint. Budapest, Balassi Kiadó 1998. 120.

Balassi Bálint költői oeuvre-jének és forrásainak kérdése régóta foglalkoztatja a mindenkori irodalomkutatókat. A téma kitűnő ismerője, Szabics Imre könyvében a végső forrásig kívánja kalauzolni az olvasót, hogy választ adjon az életmű egyedülállóan ambivalens voltára. A szerző már az Előszóban hangsúlyozza Balassi költői alkatának kettősségét, mely szerint szellemiségét tekintve a reneszánsz gyermekének, poétikai, motivikus szinten és a formavilágát illetően azonban a XII. századi hagyományok folytatójának mutatkozik.

Álláspontja szerint a főbb vonásokat illetően Petrarca jelölhető meg végső forrásként, e tekintetben másodlagos jelentőségű kérdésnek véli, hogy a költő valóban olvasta-e Petrarcát vagy későbbi forrásokból vette át a poétikai eljárásokat; sőt egészen a provence-i trubadúrokig tartja érdemesnek visszavezetni hatástörténeti vizsgálódásait. Mivel abból az egy, kiemelt szempontból taglalja a problémát, mely az eredeti mintákat hivatott felfedni, ezért nyitva hagyja azt a kérdést, miképpen juthattak el Balassihoz a fin'amor, a trubadúr szerelemfelfogás eszméi. Sokoldalúan bemutatja, felkínálja a különböző feltevéseket azzal a problémával kapcsolatban is, hogy létezett-e udvari-lovagi szerelmi költészet Balassit megelőzően vagy sem. Nem célja tehát, hogy tudományos vitákban kimondja a végső szót, hiszen könyvének fő témájával – miszerint tipológiai hasonlóság mutatható ki a trubadúrlíra és Balassi költészete között – minden tudós egyetért, annak ellenére, hogy a fent említett kérdésekben véleményük eltérő.

Azonban milyen értelemben tekinthető a szerelmi költő Balassi trubadúrnak? A kötetben válasz körvonalazódik a kérdésre. Szabics Imre kiemeli azt a lélek- és szerelemfelfogásra vonatkozó folytonosságot, mely a platonikus előzményektől kezdve a trubadúrokon keresztül, neoplatonizmusként megújulva Petrarcáig és a humanista költészetig ível. Ugyanígy aláhúzza a provanszál líra erőteljes hatását a dolce stil nuovo költőire és Petrarcára, majd követőire. Ez utóbbi hatás alapvető ismérve a retorizáltság, az a formakultusz, melyben a szépség elsődleges megnyilvánulása a kifinomult verselési technikában, a toposzok, a motívumok bravúros alkalmazásában mutatkozik meg. Formailag tehát olyan egyezések figyelhetők meg, mint például a Júlia-énekek és a Petrarca-féle canzone közötti párhuzam, mely utóbbinak őseként a provanszál cansó jelölhető meg.

A szerző ugyanakkor Balassi hagyományhoz való viszonyát szuverénnek láttatja, és a versekben őszintén átélt érzésvilágot fedez fel, mely a konvencionális retorikai alakzatokat élményszerűségük folytán újítja meg. A trubadúr líra és a Balassi-versek közötti közös motívumok elemzése után arra a következtetésre jut, hogy a provance-i költészet hatása áttételesnek mondható, mely a petrarkizáló költők közvetítésével jutott el a magyar poétához, aki megteremtette „a magyar nyelvű szerelmi líra első életművét és szilárd alapjait". Mintha a kötet írója ezzel a fordulattal bujtatottan megválaszolta volna azt a kérdést, hogy létezett-e udvari-lovagi szerelmi líra Balassi előtt. Hiszen, ha létezett is, életműve először Balassi költészetében forrt ki.

BODROGHI CSILLA

Pierre Bayard: Le Hors-sujet. Proust et la digression. Paris, Les Éditions de Minuit 1996. 188.

A tárgyon kívüli című, *Proust és a digresszió* alcímű tanulmány a Les Éditions de Minuit Paradoxe-sorozatában jelent meg, és nem véletlenül, hiszen szerzője, Pierre Bayard a digresszió, azaz a tárgytól való eltérés problematikáját mint paradoxont közelíti meg.

Az ellentmondást jól illusztrálják az *Eltűnt idő nyomában* különböző olvasatai, megítélései. Az

immár hagyományosnak számító Proust-kritika szerint a prousti stílus alapeleme, hogy az író eltér a tárgytól, hosszú részletek tekinthetőek az elbeszélés menetétől elágazónak. Ezzel szemben egyes kutatók (Michel Charles, Randa Sabry) azt állítják, hogy nincs értelme a tárgytól való eltérés módját elemezni, „a digresszió fogalma az irodalomkritika számára nem létezik" (MICHEL CHARLES: *Poétique*. N° 40. 1979. 397.), Proustnál pedig különösen nem beszélhetünk digreszszióról, mert az apró részletekig kidolgozott regényben minden a tárgy része.

A két megközelítés közötti ellentmondást igyekszik feloldani Pierre Bayard. Ehhez először (a témával foglalkozó szakirodalom alapján) a digresszió definícióját, típusait tekinti át. Röviden összefoglalva: a digresszió szó eredete a latin digredior (dis-gradior), jelentése: kívül járni, letérni (például a kijelölt útról). Bayard megkülönbözteti a szöveg szempontjából hasznos, magyarázó jellegű, a történet menetével szorosan összefüggő szövegrészletet (ide tartozik a genette-i terminológiában prolepse-nek nevezett előreutalás is), valamint az olyan digressziót, amelynek nincs haszna, funkciója nem meghatározható, mert önmagáért való. A tanulmány szerzője felveti, hogy a szövegegész szempontjából szükséges (vagy esetleg nélkülözhetetlen) eltérések nem is igazán tekinthetőek eltérésnek. És itt jön a paradoxon feloldása: Bayard szerint a digresszió szubjektív kategória, az olvasótól függ, hogy az adott részletet digressziónak tekinti-e vagy sem, az alapján, hogy mennyire érzékeli a szövegrésznek a környezetéhez, illetve a szöveg egészéhez való kötődését, kapcsolódási pontjait. A szöveget tehát úgy kell tekinteni, mint az olvasótól, sőt, minden egyes olvasótól függő, változó egységet; a szövegvizsgálat hagyományos szempontjait is felül kell tehát vizsgálni, így születik meg a tanulmányban a „mozgó retorika" (rhétorique mouvante) fogalma.

Proust regényével kapcsolatban Bayard izgalmas gondolati játékot javasol, melynek kiindulópontja az, hogy *Az eltűnt idő nyomában* túl hosszú, a terjedelem sok olvasót tántoríthat el. Felveti a regény terjedelmi csökkentésének lehetőségét. Azt vizsgálja, hogy a digresszív részeket nem lehetne-e kihúzni vagy esetleg a regényen belül máshova áthelyezni.

Természetesen az erről való elmélkedés vezet az előzőekben felvázolt következtetésekhez: a digresszió szubjektív meghatározásához. A kérdésfelvetés kapcsán azonban újabb érdekes problémákat fogalmaz meg: A digresszív részek mennyiben szükségesek a szöveghez és fordítva, a digresszív részekhez mennyiben szükséges a szöveg egésze? Bayard arra a kényes egyensúlyra mutat rá, hogy ha a kitérés túl sok szállal kapcsolódik a szöveghez, elveszti kitérés-jellegét, viszont ha túl kevéssel, önálló szöveggé válik. Kiemelten foglalkozik a regény extrém autonómiával rendelkező szövegrészleteivel, így a regény utolsó kötetében található „pastiche" szöveggel, mely a Goncourt fivérek naplóját utánozza, valamint a doncières-i epizóddal (Doncières Saint-Loup katonáskodásának színhelye, a főhős-narrátor látogatása kapcsán a szövegben hosszú rész foglalkozik a katonaélettel).

Szemléletes példa a tanulmányban külön fejezetben elemzett *Swann szerelme* című regényfejezet, amelyre szintén vonatkozik a kettős értelmezési lehetőség: formailag mindenképpen digresszív szöveg, amely elüt a regény menetétől, a narrátor-főhős egyes szám első személyű elbeszélése helyét az egyes szám harmadik személyű elbeszélés veszi át, s a fejezet megtöri az elbeszélt események egymásutániságát is, hiszen a főhős gyermekkorából születése előtti időbe ugrik vissza. Azonban Swann története „ezer szállal" kapcsolódik a főhős történetéhez, ahogyan azt a tanulmányban is idézett Julia Kristeva sarkítva megfogalmazza: „Swann nemcsak hasonlít a narrátor szereplőhöz, hanem azonos vele." (JULIA KRISTEVA: *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Gallimard 1994. 51.)

Ha az olvasó az olvasás folyamán (tehát nem a fejezet olvasásakor, hanem a későbbiekben) érzékeli, felfedi a két szereplő közötti párhuzamokat, a két történet egymást kiegészítő értelmezési lehetőségeit, akkor számára (visszamenőleg) megszűnik a fejezet digresszív jellege. Ha a tárgytól való eltérésről beszéltünk, már csak az az alapkérdés marad, hogy Proust regényének van-e meghatározható tárgya. Bayard felidézi Gérard Genette egy mondatos megfogalmazását, amely szerint a regény tárgya: „Marcelből író lesz." Ennek későbbi kibővített változata: „Marcelből végül író lesz."

Pierre Bayard szerint viszont Proust regényében a tárgyon kívüli lehet maga a tárgy, ha az olvasó – a regényt kellő alapossággal olvasva – megtalálja a szövegrészek közötti összefüggéseket, illetve ha azokat bármilyen oknál fogva nem tekinti önmagukért valónak. Mindezek után paradox módon, Bayard könyve végén egy több mint száz tételes listát közöl a digresszívnek tekinthető részekről.

PÁL ÁGNES

Léon Hanssen: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en rede. Amsterdam, Balans 1996. 500.

Az elmúlt néhány évben három olyan disszertáció is készült Hollandiában, amelynek szerzője Johan Huizinga szerteágazó életművének egy-egy aspektusát vizsgálta. Wessel Krul korábban már megjelent tanulmányait gyűjtötte egybe és rendezte kötetbe (*Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van Johan Huizinga.* Groningen, Historische Uitgeverij 1990.); ezt követte Hanssen tilburgi irodalomtörténész könyve; a harmadik Anton van der Lem, a leideni Huizinga-archief vezetőjének munkája (*Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving.* Amsterdam, Wereldbibliotheek 1997.), aki a XVII. századi holland kultúra vonatkoztatási pontjának hol nyilvánvaló, hol rejtett – de állandó – jelenlétét tárta fel a nagy tudós gondolatrendszerében (egyébként Van der Lem nevéhez fűződik az eddig megjelent egyetlen, nagyon gondosan dokumentált Huizinga-életrajz is). Csak sajnálni lehet, hogy Krul – aki az idő szorításában és egy egyetemi állás reményében korábban megjelent tanulmányait adta be disszertációként – igazi elképzelését, Huizinga szellemi portréjának megírását addig halogatta, míg az utóbbi két könyv megjelenése azt – ha talán feleslegessé nem is – gyakorlatilag lehetetlenné tette.

A *Huizinga en de troost van de geschiedenis* (*Huizinga és a történelem vigasza*) első olvasásra meglehetősen szétesőnek, egyenetlennek tűnik: szerzője több, egymástól látszólag távol eső részletkérdést tárgyal, néha apró részletekbe menően, és a számtalan, egy-két mondatos idézet (közte sok verssor!) sokfélesége is aggályos – a szerzők skálája Arisztotelésztől Cioranig terjed. Mindez zavaró, de ha az olvasó mégis végig tudja verekedni magát a könyvön, ráébred a szerkesztés mélyebb értelmére. Bevezetőjében Hanssen a „szétesőˮ formát azzal magyarázza, hogy Huizingát a modernitás közegében kívánta elhelyezni. Ezenkívül Huizinga mindig úgy választott ki és vizsgált történelmi korokat és személyiségeket, mintha azok problémái a sajátjai lettek volna (mindazonáltal sohasem lehet tetten érni, saját élete, sorsa miként is fonódik össze a régvolt korokban élt emberekével).

Hanssen könyve hat fejezetből áll. Az első témája nem más, mint a személyes identitás huszadik századi megkérdőjeleződésének problémaköre. Ezt a kérdést Hanssen azon a különös apróságon keresztül próbálja megvilágítani, hogy Huizingának tulajdonképp nem volt rendes keresztneve, a pár esetleges elnevezés közül egyiket sem találta megfelelőnek.

A második fejezet a holland nemzeti identitással foglalkozik. Ehhez kapcsolódik a harmadik, a holland–német viszonyt elemző fejezet. Jóllehet Huizinga sohasem vitatta, hogy a német hatás kivételesen fontos szerepet játszott az európai és a holland kultúra fejlődésében, az első világháború kitörésétől kezdve egyre nagyobb gyanakvással és félelemmel tekintett a német nacionalizmusra. Ezzel párhuzamosan munkáiban megfigyelhető a XVII. századi holland kultúra eszményítése, tipikus huizingai paradoxonnal egy olyan nacionalizmus példájaként, „amely nem akar nacionalizmus lenniˮ.

A negyedik fejezet talán mind közül a legérdekesebb. Ebben Hanssen *A középkor alkonya* (*Herfsttij der middeleeuwen*) német fordításának megszületését (1924.) és további sorsának alakulását követi nyomon. Köztudott, hogy Huizinga minden egyes új kiadásnál kihasználta az alkalmat, hogy (néha egész komoly) változtatásokat eszközöljön könyve szövegében, és ott bábáskodott a német és az angol változat megszületésénél is. Hanssen megcáfolja azt az elképzelést, hogy a *Herfsttij* csak lassan és nehezen ivódott volna be a köztudatba. Hanssen nagy érdeme, hogy bemutatja, a *Herfsttij* szerzője ezer szállal kapcsolódik a XIX. század végén–XX. század elején jelentkező válságfilozófiák azon képviselőihez, akik a középkor kultuszában ke-

restek fogódzót vagy éppen menedéket. Problematikusabbnak látom viszont Hanssen itt kifejtett elméletét. Az irodalomtörténész szerint a *Herfsttij* elkomorodását a tervezett könyvhöz képest (amire Huizinga többek közt az első kiadás előszavában is utalt) az magyarázza, hogy a korban a címhez – kb. őszidő – kapcsolódó jelentések (amilyen például a túlérettség vagy a lelki beérés – fizikai leépülés képzete) terelték volna le a történészt az eredetileg választott útról. Ennek bizonyításához sokkal alaposabb filológiai kutatásra lett volna szükség, a (gyakran igen távoli) párhuzamok felsorolása nem meggyőző.

Az ötödik fejezet Huizinga és két tanítványa, Jan Romein történész és Jef Suys filozófus viszonyát elemzi. Huizinga egyszerre volt Mester: maître à penser és a tudományos élet nagyon is vitatható alakja: maître à contester.

Az igen rövid zárófejezet a kultúrkritikust mutatja be, a történész tulajdonképpeni feladatától egyre távolabb kerülő, a kultúrát egyre inkább folyamatos hanyatlásként értelmező idős tudóst, mégpedig, ha jól látom, a harmincas években játszott szerepe alapján. Miközben egyre ismertebb lett és egyre többfelé hívták, Huizinga egyre inkább magára maradt elképzeléseivel. A második világháború alatt írott Huizinga-művekről Hanssen egyetlen szót sem ejt itt, pedig azokból véleményem szerint más kép rajzolódna ki a történészről.

Jól látható, hogy az egyes fejezetek – bármilyen kevéssé összefogottak is önmagukban – fogaskerékszerűen kapcsolódnak egymáshoz, mindegyik feltételezi az előző fejezet gondolatmenetét.

A könyv vége felé Hanssen – szokás szerint – újabb rövid kitérőt tesz, és utal Huizingának az orientalista H. Kernről írott megemlékezésére. Ebben az írásában Huizinga felteszi a kérdést, mi vonzotta barátját a Kelet világa felé, és egy ifjúkori élményben véli megtalálni a kulcsot, egy száműzött ifjú herceggel való találkozásban: ekkor vésődhetett Kernbe a melankolikus álmodozó csöndes alakjának képe. Ez a kép, írja Hanssen, „amelybe Huizinga valamiképp saját személyiségét is belevetítette, Huizinga gondolkodásának archetípusa". „Már korábban is találkoztunk ezzel", teszi hozzá. Nos – hacsak nem a Huizinga önéletírásából vett szórványos idézetekre gondol Hanssen –, bajos lenne megmondani, pontosan hol is találkozhatott a könyvben ezzel a képpel az olvasó. Mert annak minden lapjáról ez a melankolikus arc pillant ránk. Amely – azt hiszem, nem tévedek – Hanssené is.

BALOGH TAMÁS

Lukács – 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg Lukács-Gesellschaft. Hrsg. Frank Benseler – Werner Jung. Bern, Peter Lang Verlag 1998. 187.

A Nemzetközi Lukács György-Társaság 2. számú évkönyve sajátos tudománytörténeti dokumentum. Nem szükséges egy rövid recenzióban tudomány- és kultúrtörténeti fejtegetésbe bocsátkoznunk arról, hogy milyen módon negligálta a magyar közvélekedés a múltban számos kiemelkedő hazai tudós és művész életművét, a mindenkori temporális ideológiai kötöttségek függvényében. Két világ határára érkezve ez a sors látszik elérni Lukács Györgyöt is. A nemzetközi és hazai kommunista mozgalomban egy fél évszázadon át sorozatos konfliktusok kísérték heretikusnak minősített politikai és teoretikus tevékenységét, és mi sem természetesebb, mint hogy a halála után két évtizeddel bekövetkezett „világtörténelmi fordulat" során egykori kontrahensei, sőt, az eszméin felnevelkedett tanítványok nagy része is elfordult elméleteitől, tévesnek és korszerűtlennek minősítve azokat. Kivételt csupán a fiatalkori művek képeznek, amelyek az idealista német szellemtörténet igézetében fogantak, s ezek sokak számára ma is érvényesnek tetszenek, főleg mivel bennük a szellemiség irracionális és vallásos elemei, sőt – miracule dictu – a posztmodern előzményei is felfedezhetők. De ezek a körülmények sem elégségesek ahhoz, hogy a rendkívüli unikális értékű hagyatékot őrző és feldolgozó budapesti Lukács Archívum és Könyvtárnak a létezése is ne lenne folyamatosan veszélyeztetett.

Ebben a helyzetben értékelhető különösen az a tény, hogy a nyugati társadalomtudományosság jeles képviselői tartják fenn azt az európai színvonalat a „lukácsológia" problémái vizsgálatának módszereit illetően, amely nem ismeri el a lokális-provinciális elfogultságokat és az ideológiailag színezett áltudományosságot. Ez az oka annak, hogy pl. Gottfried Benn, Ernst Jünger

vagy Martin Heidegger, Paul de Man életműve is elmélyült stúdiumok tárgya, egykori barna velleitásaik ellenére. Ugyanezek – az ideologikum előjelére nem tekintő – indítékok hozták létre 1997-ben a Paderborni Egyetem Társadalomtudományi Intézete keretében a Nemzetközi Lukács György-Társaságot, amely statútuma szerint nonprofit közhasznú egyesület, kutatásokat koordinál, szimpoziumokat szervez, publikációs sorozatokat ad ki, a Lukács György Összes Művei utolsó két kötetének kiadását készíti elő, s hivatalos orgánuma az a *Jahrbuch*, amelyet kezünkben tartunk. A Társaság elnökségének és kuratóriumának tagjai közt találjuk a paderborni Frank Benselert és Werner Jungot, a frankfurti Iring Fetschert, Groningenből Hans-Heinz Holzot, Berlinből Sebastian Kleinschmidtet, a *Sinn und Form* főszerkesztőjét, Bolognából Guido Oldrinit, Párizsból Nikolas Tertuliant és Budapestről Karádi Évát, Sziklai Lászlót és Zoltai Dénest.

Az *Évkönyv* – mint minden ily típusú kiadvány – nem tematikus folyóiratszám, hanem vegyes tartalmú publikációs orgánum, amelynek belső kohéziós erejét a Lukács-központúság biztosítja, noha ezt sem a filozófus-esztéta személyére koncentráltan kell elképzelnünk, hanem talán úgy lehetne meghatározni: „Lukács és kora szellemi áramlatai." Már az *Évkönyv*et előkészítő kutatók korábbi publikációinak egy része is pl. Foucault diskurzus fogalmának módszertani konzekvenciáival, a Nietzsche–Georg Simmel-„vonal" posztmodern indikációinak aktualitásával, a görög antikvitás utópikus fikcióival stb. foglalkozott, de mindezeknek valamilyen ágon megvolt a kapcsolatuk az átfogó időbeliségben is rendkívül kiterjedt Lukács-életművel.

A Lukács-központúság azonban fokozottan jellemzi a jelen *Évkönyv*et. A magyar Bendl Júlia, aki egy évtizeddel ezelőtt a frankfurti Deutsche Bibliothekben felkutatta és feldolgozta Lukács 1918-ban hátrahagyott könyvtárát, a későbbiekben a heidelbergi egyetem iratanyagából tárta fel Lukács Jelena Grabenkóval kötött különös házassága és sikertelen habilitációs kísérlete dokumentumait. Bendl Gerhard Saudernek a témát elsőként feltáró alapvető tanulmánya után is tud – főleg a magyar vonatkozások tekintetében – újat mondani erről a fiaskóról, amelynek – alig tagadhatóan – nem bagatellizálható szerepe volt Lukács életpályája éles irányváltásában, 1918 végén. A tanulmány tárgyalja, de nem hangsúlyozza kellően a Lukács elleni „deutschnational" ellenérzések döntő szerepét az ügyben. S az objektivitásra törekvés jegyében mintha még azt a professzori ellenérvet is komolyan venné, amely kétségbevonta: érettségizett-e vajon Lukács egyáltalán, hiszen beadványában helytelenül használta a Kosmos szó névelőjét.

Werner Jungnak a Lukács indulásában oly fontos szerepet játszó Georg Simmel kultúrtörténeti és társadalomkritikai színezetű filozófiájáról szóló tanulmányán túl az *Évkönyv* gerincét három olyan tanulmány képezi, amely *A regény elméletével* és a tervezett Dosztojevszkij-monográfiához fűződő jegyzetekkel, valamint az *Ontológia* keletkezésével foglalkozik. Bizonyos értelemben ezek tág összefüggésben vannak Lukácsnak a „nem-tragikus dráma problémáiról" szóló, itt újraközölt, 1911-ből származó cikkével, hiszen más írásaival együtt itt is pregnánsan megjelenik a felismerés: a századforduló kora mély válsággal terhes, minden érték átértékelésre szorul (Nietzsche), s ez a válság messzemenő következményekkel jár a műnemek és műfajok belső struktúrájára. A válsággal eljegyzett polgári kor adekvát műfaja a regény a maga formátlanságával, töredezettségével, távol attól a harmonikus teljességtől, amelyet az antikvitás eposza reprezentált. Ez a harmóniaképzet Hegelnél és Winckelmann-nál kristályosodik bázis-elméletté, felbomlása majd a romantikában megy végbe, és Nietzsche számol le vele elméletileg a görög tragédia születéséről szóló művében.

Lukács maga is tisztában volt a széttöredezettséggel, világképének mottójává vált a „beteljesedett bűnösség" (vollendete Sündhaftigkeit) fichtei ideája. Még súlyosabb nyomatékot adott mindennek az első világháború kitörése és a felfoghatatlan méretű anyagi és erkölcsi pusztítás, amely ennek nyomában járt. Emiatt hagyta félbe Lukács a „heidelbergi esztétika" kidolgozását és fordult Dosztojevszkijhez (Jelena Grabenkó ösztönzésére is), mivel benne látta azt az önpusztításra és önfeláldozásra is kész szellemi erőt, a „lélekvalóságot" (Seelenwirklichkeit), amely új formát, új erkölcsiséget sugallhatna a bűnbe és vészbe merült emberiség számára. Nem véletlen azonban, hogy a tervezett Dosztojevszkij-monográfia első elkészült két fejezete (*A regény*

elmélete) ott fejeződik be, illetve marad torzóban, ahol a Dosztojevszkij-idol pozitív kidolgozásának meg kellett volna kezdődnie.

Ez a kezdemény azonban nem folytatódott, nem folytatódhatott, mivel a korproblémák spiritualizálódása láthatóan nem volt alkalmas a Megváltásra, tehát más utat kellett keresni. 1918–19-ben ezért Lukács pályája radikálisan új fordulatot vett oly irányba, ahol már nem volt érvényes az „első", annál inkább a „második etika". Erről a váltásról értekezik Carlos Eduardo Jordao Machado *A „második etika" mint egy új eposz teremtésének a priori mozzanata – Könyv Dosztojevszkijről* című tanulmányában, ahol is a „második etika" a konvenciókon alapuló „első etika" általlépését jelenti. Karádi Éva pedig minuciózus gonddal rekonstruálja *Egy megíratlan mű hatástörténetéhez* című írásában a Dosztojevszkij-jegyzetekből, más Lukács-cikkek utalásaiból, kortársi kritikák allúzióiból, magából *A regény elmélete* extrapolálható elemeiből azt a monográfiát, amelyet Lukács végül is sohasem írt meg. Guido Oldrini *Lukács György (marxista) ontológiájának forrásvidékei* című, szintén oknyomozó-rekonstrukciós tanulmánya meggyőzően bizonyítja, hogy az 1930 körüli újabb fordulat Lukács pályáján nem csupán az ortodox marxizmus jegyében fogant írások útjelzője, hanem a magyar pártvezetéssel és a Kominternnel történt súlyos konfliktusok nyomán olyan kezdemények kiváltója is, amelyek ha töredezetten is, ha búvópatakként is, de a késői, szintén csak tervezett Etika „elő-műve", *A társadalmi lét ontológiája* felé mutatnak, ahol a korábbi merev fogalmi konstrukció helyébe a „nembeli ember" nobilisabb kategóriája lép. (Ebben a gondolatkörben értelmezhető az az itt publikált levelezés is, amelyet Lukács Günther Anders bécsi filozófussal folytatott a hatvanas évek végén.)

S végül Rüdiger Dannemann, az egyik legjelesebb nyugati Lukács-kutató teszi közzé a „melankólia jegyében" fogant írását, amelynek címe: *Vajda Mihály búcsúvétele Lukács Györgytől és a Budapesti Iskolától*. Dannemann írása kétségtelenül elővázlatként is felfogható egy még feltétlenül megírandó műhöz, amelynek témája: miért és milyen módon „haladják meg" a tanítványok egykor rajongásig tisztelt mesterüket, akinek szellemi emlőin nevelkedtek; miképpen hátráltak vissza a „második etikától" az elsőhöz, a konvencionálishoz.

Az *Évkönyv*et megelőző publikációban jelent meg Nicolas Tertulian *Lukács ma* című helyzetfelmérő tanulmánya. Az 1997-es évkönyv írásai különböző nézőpontokból a „Lukács holnap" téma felé egyengetik az utat.

ILLÉS LÁSZLÓ

Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. Hrsg. Eva Reichmann. Sankt Ingbert, Röhrig Universitäts-Verlag 1997. 275.

Az ígéretes címhez képest csak akkor nem éri csalódás az olvasót, ha helyesen értelmezi a kötet címében szereplő „avantgardistische Literatur"-t, amely jelölheti az egészet, de lehet, hogy a részt. A tanulmánykötet nem törekszik akár csak egy viszonylag teljes irodalomtörténet kialakítására sem, amelyre pedig – összehasonlító jelleggel – nagyon is szükség lenne még Bojtár Endre idegen nyelveken is megjelent úttörő munkája után is, lévén, hogy a Habsburg Monarchia földrajzi elhelyezkedése csak részben fedi a közép- és kelet-európai régiót, amelyről a magyar tudós évekkel ezelőtt referált. (Némileg jelzésértékű, hogy sem Bojtárnak, sem a magyar avantgárd-tematikában eredményes, bécsi Deréky Pálnak a neve sem merül fel a szakirodalmi hivatkozásokban).

Összehasonlító kutatásokról csak egyes esetekben beszélhetünk, hiszen a maximális módszertani határ, ameddig a legtöbb szerző elmerészkedik – a recepció, amellyel egy-egy irodalom vagy szerző kontaktust talált részben a német expresszionizmussal s főleg pedig az ún. Wiener Moderne áramlataival.

A kötet szerkesztője, a bielefeldi egyetem tanára három fő szempontot jelöl ki a referátumok keretéül: az első természetesen a regionális aspektus, a Habsburg Monarchia kerete. De e megjelölés szerencsére viszonylagos. Ezáltal lehetővé válik pl. az olasz futurizmus, sőt az eddig kevéssé ismert észak-olasz (azaz trieszti) expresszionizmus tárgyalása is. Ugyanakkor gond nélkül kapcsolódhat egész Gombrowiczig elmenően a lengyel problematika. Kivételes ap-

pendix (noha a főszövegben foglal helyet) a román és a bolgár irodalmi modernség bevonása, hiszen ezek a területek sohasem tartoztak a Habsburg-imperiumhoz. Azt lehet mondani tehát, hogy a „dunai monarchia" mintegy virtuális fókusz, munkahipotézis, amely köré az egyes stúdiumok csoportosíthatók.

A második szempont az időbeliség kerete. Itt is rugalmasan kellett eljárnia a kötet szervezőjének: tény, hogy a legtöbb szerző 1890 és 1895 között-körül született, irodalmi munkásságuk kibontakozása azonban a Monarchia utolsó évtizedeire esett, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az a szellemi aura, amely a századelő modernségét éltette, nem hunyt ki 1918-cal, hanem utóhullámai belenyúltak a húszas évekbe; pl. Kafka és Rilke 1925-ig, Hugo von Hofmannsthal 1929-ig alkotott.

A harmadik szempont végül tematikai. Aligha lehet felróni a szerkesztőnek és a szerzőknek, hogy nem történik kísérlet annak dokumentálására: tulajdonképpen miben is áll a címben szereplő irodalmi avantgard specifikuma, hogyan viszonylik ez a modernséghez, amelyről végül is a legtöbb tanulmány szól, azonos-e a két fenomén avagy különböző, s mármost az avantgárdhoz vagy a modernséghez számítsuk-e a futurizmust, az expresszionizmust, az aktivizmust, a dadaizmust, a szürrealizmust, a konstruktivizmust és cseh különlegességként a poetizmust? E problémával elméleti síkon nem bíbelődnek a tanulmányírók, hisz ezt a tisztázást az avantgárdról szóló tengernyi szakirodalom sem végezte el megnyugtatóan, így tehát egy bizonyos szinten gondtalanul lehet szinonimaként felfogni az avantgárdot és a modernséget.

A kötet elvi hozadékát tömörítő szerkesztői előszó mindenesetre gyakorlatiasan rögzíti: az avantgárd áramlatoknak lényeges differenciaspecifikája az a törekvésük, hogy elhatárolják magukat a tradicionális polgári irodalomtól és művészettől, amely a XX. század hajnalán általános értékválságban vergődött. S ha maga a modernség általában éppen e fin-de-siècle hangulatban, a dekadenciában, a l'art pour l'art elveiben és a létvalóság spiritualizálódásában testesült meg, akkor főleg a futurizmus és az expresszionista aktivizmus mint jellegzetesen avantgárd irányzatok – nem kevésbé szellemtörténeti és idealista filozófiai alapról ugyan – végsősoron ennek az értékválságnak a leküzdését tűzték ki maguknak feladatul végtelen számú kiáltványaikban és programjaikban. (Hogy ez a „leküzdés" végül is nem sikerült, annak tárgyalása nem e kötet feladata; különben is: a válság maga is páratlan értékeket termett az idő folyamatában.)

Utalásainkból bizonnyal kiviláglik, hogy szervesen összefüggő irodalomtörténet helyett *adalékokat*, dús extrainformációkat kapunk egy jövendő összegzéshez. Nem derül ki a szerkesztői előszóból, hogy Bielefeldről széttekintve milyen nemzetközi projekt keretében sikerült megszólaltani az avantgárd irodalmat az elmúlt évtizedekben felgöngyölítő tudósgenerációhoz képest meglehetősen újnak tetsző szerzői gárdát, mindenesetre ily módon – minden felmutatott jelentős részérték ellenére – nem sikerült megközelíteni azt a homogén, „egyszerzős" mintát, amelyet pl. Vajda György Mihály teljesített – az időben távolabbra is visszanyúlva, a teljes irodalmi spektrumra tekintve – a közelmúltban megjelent s szintén a Monarchiára és vonzáskörzetére tekintő könyvében. (Talán nem véletlen, hogy az ő neve sem szerepel a szakirodalmi hivatkozásokban, mint ahogy az avantgárdra vonatkozó régebbi nemzetközi szakirodalom neves képviselői is csak elvétve konzultáltatnak.)

A hasonló típusú tanulmánykötetek szemléjénél szinte obligát megállapítás, hogy a részdolgozatok színvonala hullámzó, ez itt is érvényes. Függhet ez a kiválasztott szerzők egyéni sajátosságaitól, de a szerkesztői módszertani instrukciók valószínű hiányától is. Találkozunk alapos és korrektül kidolgozott írásokkal; kisebb számban szeszélyesnek tetsző, esszéisztikus igényű „csillogással", pozitivista leírásokkal és meggyőző eszmetörténeti vizsgálódással, a téma ismerői számára is meglepő felfedezésekkel, de csak igen ritkán poetikai elemzésekkel, noha az irodalomtörténetiségen túl éppen ez lehetett volna – a címből is következően – a vállalkozás lényege.

Ami a nemzeti prezentációt illeti – mint paradigmatikus jelenséggel – kezdhetjük éppen a magyar bemutatkozással. Kiss Endre remek kisesszében mutatja be Déry Tibor *Óriáscsecsemőjét*. De ha valaki Bolzanóban, Lodzban vagy éppen Veliki Tirnovóban kívánna tájékozódni a magyar avantgárd teljesítményéről, akkor Déry egyetlen művén kívül nem tudhat meg arról

semmit. Viszonylag szélesebben reprezentált a cseh (pontosabban a prágai) expresszionizmus, Ingeborg Fiala-Fürst és Martin Podovínský igen színvonalas munkája nyomán, szólván többek közt a Devětsil-ről, Franz Werfelről és Max Brodról is; és egy Kanadában élő cseh irodalmárnő széles spektrumú, angol nyelvű dolgozatával a Hašektől Nezválig terjedő övezetről, amelyben egyként megjelenik a messianisztikus „proletárirodalom" és a poetizmus. Bírálni lehet azonban itt is Kafka teljes figyelmen kívül hagyását, aki bizonyosan nem szorítható bele egyetlen izmus keretébe sem, de műve nélkül (és Rilke nélkül!) a modernség teljesen kifosztott jelenséggé válik. A román irodalomból Lucian Blaga expresszionista vonásairól tájékozódhatunk; a horvát irodalomból (a főleg) osztrák modernitáshoz kapcsolódó két, némileg elfelejtett szerzőről, de semmi esetre sem Krležáról vagy Cesaricról. Az egyébként igényes tanulmányok mit sem szólnak a zágrábi *Zenit* című folyóiratról és a szerb szerző színvonalas írása a belgrádi *Nova Literatura* című avantgárd folyóiratról. Kiterjedtebb áttekintést kapunk viszont a Wiener Modernéhez közvetlenebbül kapcsolódó szlovén avantgárdról. Luca d'Ascia – mint említettük – a futurizmus mellett is jelentős olasz expresszionizmusról értekezik alaposan dokumentált írásában, s egy román(!) szerző vállalkozik arra, hogy Gombrowicz művében kimutassa a Dada jelenvalóságát, noha a téma időben és térben meglehetősen távol esik a könyv szervező gondolatától. Szellemes írás a szerkesztő tollából a teljesen elfelejtett Paul Baudisch világnézeti szélsőségek között ingadozó, torzóban maradt expresszionista művéről szóló beszámolója.

Feltétlenül kiemelendő Anna Milanowski írása egy szélesebb körben alig ismert lengyelosztrák íróról, Tadeusz Rittnerről, akinek műve és sorsa egyúttal szemléletesen bizonyítja a divattá vált szlogen, a multikulturális modell bizonytalanságait, a „két hazában" is jelenlévőség és egyúttal hontalanság negatív következményeit. A kötet profiljába vág, de bármely, a modernséget tárgyaló tanulmánykötetben való részvételre aspirálhatna Bernd Schwensfeier eruditív írása Schönberg dodekafon zenei elmélete kisugárzásáról. Adolf Loos architektúrájában, a dessaui Bauhaus (főleg Kandinszkij) vizuális művészetében egyaránt bizonyítja a szerző e sugallatos szellemi áramlat jelenlétét, amelynek lényege végső egyszerűségre hozva – némileg frivol megfogalmazásban – a disszonancia domesztifikálása az európai – és nem csak zenei – kultúrában. A meglepetések sorába tartozik Melchior Vischer felfedezése (Hans-Peter Hartmann munkája), ő írta – úgylehet – az első német nyelvű dada-regényt; és hasonlóan izgalmas Julia Magerkurth összehasonlító vizsgálata: miképpen jelenik meg a „szellem és a lélek" ellentétének teoretikusa, Ludwig Klages filozófiája Alfred Kubinnak, az avantgárd képzőművészet máig kellően nem értékelt nagy művészének *A másik oldal* című, diabolikus szellemiségű regényében, amely a Monarchia széthullását previzionálja. S noha a tanulmánygyűjtemény érzékelhető preferenciái a Monarchia peremvidékeit pásztázzák, némileg mégis különösnek kell tartanunk, hogy a „közép", amihez az előadottak viszonyulnak, a Wiener Moderne gyakorlatilag kimarad a tárgyalásból, talán abból a kétséges megfontolásból, hogy Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler vagy Siegmund Freud végül is nem tartoznak az elfelejtett szerzők közé.

Az utóbb érintett tanulmányok „viszik" a gyűjteményt, amely tehát igen sok részértékben gazdag; s még teljesebb lehetne elismerésünk, ha a talán tanárosan pedáns Beiträge (adalékok) jelzést viselte volna címében, mintsem annak sejtetését, hogy a kvázi-Monarchia avantgárd irodalmának átfogó bemutatását kapjuk. S végül: bármennyire is szeretnők csak elismeréssel zárni beszámolónkat, mégis szóvá kell tennünk a szerkesztői munka hiányosságait. Ezek: a jegyzetapparátus nem egységes rendezettségű. Továbbá kétségtelenül a szerkesztőség feladata lett volna a nem német anyanyelvű szerzők jobbrosszabb német szövegeinek nyelvi ápolása, e mulasztás sok kívánnivalót hagy maga után, az egyik román szerző írásának fordítása szinte olvashatatlan. De az *egész* szövegben hemzsegnek a számítógépes előállításból eredő elütések, főleg a melléknévragozást torzító hibák, s a szerkesztő láthatóan megspórolta a helyesírási program átfuttatását a számítógépen. Németországban ennyi hibával nem illendő germanisztikai szakmunkát megjelentetni.

ILLÉS LÁSZLÓ

Alain Roger: Court traité du paysage. Paris, Gallimard 1997. 199.

Rendkívül olvasmányos és kellemes mű Alain Roger *Court traité du paysage* (*Rövid értekezés a „tájképről"*) című értekezése. A francia esszéhagyományokhoz híven biztos stílusérzékkel elegyít filozófiát, művészettörténetet és esztétikát, elkerülve, hogy a felhalmozódó ismeretanyag az olvasóra zúduljon. A „fogyaszthatóságot" elsősorban magával ragadó humorával éri el. Néhány oldal elolvasása után kiderül: Alain Roger, a Clermont-Ferrand-i Egyetem esztétika tanára nemcsak nagy tudós és pallérozott gondolkodó – jó író is.

Fogalmi tisztázással kell kezdenünk: mit is jelent a „paysage" szó, Alain Roger rövid értekezésének tárgya? Nincs rá külön kifejezésünk, csak körülírni lehet: paysage = költői, festői táj; tájkép. Jelenti tehát az ábrázolt tájat, valamint ennek az eredetijét. Egyfajta nagybetűs Táj ez, vagy műalkotásba foglalt vagy valós, amelyet azért érzünk költőinek, azért látunk festőinek, mert egy verset vagy egy tájképet juttat eszünkbe. A szerző idézi is Oscar Wilde megfogalmazását: „Inkább az élet utánozza a művészetet, mintsem a művészet az életet." Alain Roger szavaival a Táj (paysage) úgy viszonyul a tájhoz (pays), mint az akt (Nu) a meztelenséghez (nudité). Hogy a fordítást megértsük, tudnunk kell, hogy mind a „paysage", mind a „nu" jelenti egyszersmind a művész érzékelte – átlényegített, átművésziesített – modellt is.

Alain Roger értekezése mintha két külön értekezésből állna. A könyv első öt fejezetében azt a kulturális jelenséget vizsgálja, hogyan alakult ki és változott a Táj iránti érzékenység, látásmód az évszázadok folyamán.

Sokatmondóak a fejezetek címei: 1.) Természet és kultúra, 2.) A kerttől a Land Artig, 3.) A proto-Tájak, 4.) A Táj születése a nyugat művészetében, 5.) Új Tájak felé.

Az értekezés kulcsfogalmai: „artialisation in visu" és „artialisation in situ". Az artialisation (átművésziesítés) Montaigne szóalkotása (*Esszék*. III. 5.). A táj Tájjá művésziesítésének ősibb formája az „in situ", azaz a helyszínen történő művészivé tétel, így a kertek létrehozása. Ennek az igénynek az alapja a zord természet megszelídítésének, körbekerítésének óhaja, a biztonság, az Édenkert utáni vágy. Későbbi találmány az „artialisation in visu", a természeti modellek alapján önálló modellek létrehozása. A tájábrázolás Alain Roger szerint nem egyidős a művészetek kialakulásával, a festészetben megjelenő Táj történetét tekinti át értekezésének negyedik fejezetében. Megjegyzéseit kiváló minőségű reprodukciók illusztrálják. Nagyon érdekesnek tűnnek például azon megfigyelései, hogy egyes művekben a háttér milyen nehezen illeszthető a képen ábrázolt jelenethez. A tájkép időnként „agyonnyomja" a jelenetet, így Patinir *Szent Mária Magdolna extázisa* című művében, ahol magát a szentet nagyítóval is alig lehet felfedezni; máskor a táj szinte a jelenet „függelékeként" szerepel, például Robert Campin *Jézus születése* című képén. E probléma áthidalásának érzi Roger az ablak ábrázolásának megjelenését a festészetben. Ily módon a tájkép mint egy „festmény a festményben" jelenhet meg.

A különböző tájegységek ábrázolása kapcsán kiemelten foglalkozik a hegységgel, amely a XVIII. században válik Tájjá, ekkorra lesz a „szörnyű vidék"-ből a „magasztos borzalmak birodalma". (A hegy korábban nem vonzó vidék, néhány kivételes korai hegymászó esetétől, így Petrarcáétól eltekintve, akinél a hegyre való nehéz feljutás a rögös életút metaforája, a csúcshoz Augustinus vallomásainak olvasása, vallási meditáció kapcsolódik. (Másik – kicsit kevésbé – híres hegymászó Antoine de Ville, VIII. Károly lovásza, aki királya dicsőségére 1492-ben jut el a Mont Aiguille hegy fokára. Kolumbusz kortársa, csakúgy, mint amaz Amerika vidékeinek felfedezésekor, az Édenkertet vélte megtalálni a feltáruló ismeretlen tájban.)

A XVII. század végéig uralkodó általános nézet szerint azonban a hegységhez mégiscsak negatív érzések kapcsolódnak, ennek természeti okaihoz (zord éghajlat, kietlenség) az isteni büntetés gondolata is társult.

A XVIII. századi társadalom természet felé fordulásában a hegyek iránti vonzalom kialakulásának fázisait a következő művek fémjelzik: Haller *Die Alpen* című költeménye, Rousseau *Új Héloïse*-a, az *Enciklopédia* egyes szócikkei, így Holbach gleccserekről szóló írása. Ezen példák

jelentőségét elemzi Alain Roger. A XIX. században a fényképészetet tartja a hegyábrázolás történetében meghatározónak, hiszen Civiale, Bisson, Soulier hegycsúcsokat ábrázoló fényképei betöltik a művészet mindenkori funkcióját: új idők új látásmódjának és viselkedésformájának alapjait teremtik meg.

Így jutunk el az értekezés második feléhez, ahol mintha új értekezés kezdődne. Aktuális kérdéskör a témája: a mai ember viszonya a természethez és a Tájhoz. Az ide tartozó fejezetek címei egy-egy fogalompárra épülnek: 6.) Utazás és Táj, 7.) Táj és környezet, 8.) Mesterek és természetvédők.

Először napjaink turizmusáról ír ironikus hangvétellel, azokat az akadályokat sorolja fel, amelyek költői/festői tájakat keresőkre várnak (előregyártott élmények, túlzott elvárások stb.).

Táj és környezet kapcsán emlékeztet arra, hogy míg az utóbbi tudományos, előbbi művészeti/kulturális fogalom. Ebben az értelemben abszurd lenne tehát a Táj védelméről beszélni. Azonban a környezetvédelem is lehet problematikus, hiszen nem jelent mást, mint a környezet bizonyos időpontban létező állapotának konzerválási igényét. Alain Roger abszurdnak tűnő dokumentumokat idéz, például részleteket egy 1992-es Auvergne-i Chartából (városi határozat), amelyekben a konzerválási igény szélsőséges politikai szemléletet tükröz, amikor felsorolja azon – nem őshonos – fafajtákat (ausztriai fenyő, szomorúfűz, tuja és más idegen eszenciák), amelyeknek telepítése nem kívánatos.

A szerző bírálja a szélsőséges környezetvédelmet, ennek tekinti Michel Serres *Le contrat naturel* (*Természeti szerződés* – Paris, François Bournu 1990.) című írását. Értekezésének végén az *Egy Táj lehet-e erotikus?* című fejezetben visszatér a tájábrázolás történetéhez.

A kérdésre irodalmi példákban keresi a választ, részleteket idéz és elemez Coleridge-, Huysmans-, Zola-, Proust-szövegekből, valamint saját erotikus regényéből, a *Transzvesztita* című műből. (ALAIN ROGER: La Travestie. Paris, Grasset 1987.)

PÁL ÁGNES

Bernard Bach: Bibliographie der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Elsaß. Bern–Frankfurt a. M.–New York–Paris–Wien, Lang 1992., 227. /Collection Contacts: Sèrie III. Etudes et documents. Vol. 18./

A szerző Bernard Bach, aki *Die deutschsprachigen Literatur im Elsaß von 1945 bis 1980* című disszertációjában már alaposan feldolgozta a témát, átfogó bibliográfiát készített a kortárs elzászi német nyelvű irodalomról. A kötet címében megjelenő *Literatur* ez esetben a szó legtágabb jelentésében értelmezendő: a 85 szerző valamennyi publikációja feldolgozásra került.

Elzászi szerzőn Bach nem csupán az Elzászban született alkotókat érti, hanem mindazokat, akik jelenleg ott élnek és tevékenységükkel hozzájárulnak az elzászi német nyelvű kultúra gazdagításához. A kötetbe – alfabetikus sorrendben – valamennyi szerző felvételt nyert, aki 1945 után irodalmi német nyelven publikált. A bibliográfia eltekint mindenféle kritikától és elemzéstől, s kizárólag a szerzők műveinek regisztrálására szorítkozik.

Néhány kivételtől eltekintve a szerzők valamennyi művét a Veröffentlichungen kategória alatt találjuk, megjelenési sorrendben, nyelvi megkülönböztetés nélkül. A kivételek közé tartoznak például Mélie Schmidt, Sylvie Reff, Claus Reinbolt, Alphonse Rohmer, André Weckmann, Lina Ritter, Anne Franck-Neumann, Conrad Winter; az ő esetükben műveiket Bach megírásuk nyelve alapján különíti el. Literatur címszó alatt az egyes szerzők munkásságára vonatkozó kritikai műveket, tanulmányokat, recenziókat, lexikonszócikkeket és tanulmánykötetet gyűjti össze.

Bachnak az előszóban tett ígérete szerint valamennyi szerzőnél rövid életrajzi bemutatást és alkotói tevékenységének súlypontjaira vonatkozó utalást kellene találnunk. Ezen utalások azonban a szerzők 30%-ánál nem hosszabbak két sornál, s csak a születési és a halálozási évet, illetve a foglalkozást tartalmazzák.

A Veröffentlichung-rovat alkategóriái sem konzekvensek. Bach esetenként új alkategóriákat hoz létre, s jóllehet ezek mindig igazodnak az adott szerző publikációs tevékenységéhez, ez az áttekinthetőség rovására megy, amely pedig egy

kézikönyv esetében a legfontosabb szempontok egyike. Egy példa a hasonló tartalmú, de eltérően megnevezett alkategóriákra: Camille Hirtznél (159.) Dichterische Arbeiten [Költői munka] szerepel. Charles Haengginél (58.) Lyrik [Líra]. Az alkategóriák következetlen felállítására utal az is, hogy Bach egyszer formai (pl. Buchveröffentlichungen; Kürzere Schriften und Veröffentlichungen in Sammelbänden; Veröffentlichungen in französischer Sprache; Veröffentlichungen in Sammelbänden, Vorträge, Reden; Romane, Erzählungen), másszor pedig tartalmi (pl. Veröffentlichungen zur Literatur; Zur Musik; Zur Theologie; Artikel über das elsässische Kulturleben; Sprachwissenschaftliche Veröffentlichungen; Wissenschaftliche Arbeiten; Zur Literatur und Kultur) megkülönböztető jegyek szerinti bontásban rendszerezi a műveket. Sőt arra is találunk példát, hogy egy szerző tárgyalásán belül váltogatja a rendszerező elvet. Előfordul, hogy sem formai, sem tematikus rendező elvet nem állít fel, így Henri Metz esetében (105.), akinek versei más publikációval együtt a Veröffentlichungen in Anthologien und Zeitschriften-rovatba kerültek. Logikusabb szerkesztés vagy a kategóriák konzekvens nyomdatechnikai kivitelezése, amely révén az egyes besorolási egységek alá- és fölérendelése egyértelműbb lenne, enyhíthette volna az említett nehézségeket.

A megjelent mű fogyatékosságai ellenére is hiánypótló, mert mind ez idáig nem látott napvilágot olyan átfogó bibliográfia, amely nemcsak a gazdag német nyelvű kultúra továbbélését dokumentálja a franciává vált Elzászban, hanem annak határokon túli jelentőségére is utal.

OROSZNÉ TAKÁCS KATALIN

Anne Mathonet: Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon. Liège, Édition du CÉFAL 1996. 200.

Az elmúlt évtized narratológiai kutatásainak egyik feltűnő vonása az elemzési nézőpontok látványos bővülése. Anne Mathonet a *tekintet*, a szempillantás témakörét vonja be a Simenon-regények vizsgálatának körébe. Módszerét az író szövegeinek arra a jellegzetességére alapozza, amelyet *tekintet-nyelv*nek nevez. Mathonet szerint a regények szereplőinek kapcsolatrendszerében a látás megelőzi a beszédet. A kötet legmeggyőzőbb fejezete e tekintet-nyelv fokozatait elemzi. A meglátni és megszeretni ősi toposzától kezdve a beszédet megelőző kommunikáció változatos formáit mutatja be. E formák közé tartozik a sikertelenség, az eredménytelenség is: ha a távolság túl nagy két ember tapasztalatai, nézetei, szokásai között, akkor a tekintetek kereszteződését nem követi folytatás a kapcsolatok többi szintjén. A simenoni tekintet-nyelv legszélsőségesebb formájában a beszédet helyettesítő funkciót kap, a szöveg központi, szervező elemévé válik.

Részletesen kidolgozott, de kevéssé eredeti a könyv második része, amelyben Mathonet számba veszi a regények leskelődő figuráit, azokat a szereplőket, akikben a természetes kíváncsiság betegessé fajul, vagy akiket e tulajdonságuk visz megoldhatatlan helyzetekbe. A simenoni regényvilágnak kétségtelenül részei e voyeur-alakok is, de amit Mathonet róluk elmond, az inkább csak pszichológiai érdekesség, míg a tekintet-nyelvről írt elemzésének poétikai értéke is van.

VARGA LÁSZLÓ

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1998

FRANK BENSELER–WERNER JUNG: Lukács – 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg Lukács-Gesellschaft. Bern, Peter Lang Verlag 1997. 195.

BOJTÁR ENDRE: Bevezetés a baltisztikába. Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 316.

DE BOOR/NEWALD: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. III/1. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Erster Teil, 1250–1350. Neuarbeitet von *Johannes Janota*. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1997. 568.

CZAPLINSKI, PRZEMYSLAW: Slady przelomu o prozie polskiej 1976–1996. Krakow, Wydawnictwo Literackie 1997. 265.

EMMOTT, CATHERINE: Narrative Comprehension. A Discourse Perspective. Oxford Clarendon Press 1997. 320.

FRAGNITO, GIGLIOLA: La Bibbia al Rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura. (1471–1605). Bologna, Societa editrice il Mulino 1997. 345.

Frauen. Ein historisches Lesebuch. Beck'sche Reihe. Hrsg. von *Andrea van Dülmen*. München, Verlag C. H. Beck 1995. 395.

Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen. Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit. Hrsg. von *Rüdiger Schnell*. Tübingen, Niemeyer Verlag 1998. 317.

Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von *Knut Kiesant–Winfried Schulze–Christoph Strosetzki*. Hrsg. von *Wolfgang Adam*. I–II. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag in Kommission 1997. 557, 884. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Bd. 28.)

GLOWINSKI, MICHAL: Ekspresja i empatia. Krakow, Wydawnictwo Literackie 1997. 406.

GRÄF, HOLGER TH.–PRÖVE, RALF: Wege ins Ungewisse. Reisen in der frühen Neuzeit 1500–1800. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag 1997. 277.

Imagologica Slavica. Bilder vom eigenen und dem anderen Land. Hrsg. von *Elke Mehmert–Uwe Hentschel*. Bd. 1. Bern–Frankfurt/Main–Berlin–New York–Paris–Wien, Peter Lang Verlag AG 1997. 167.

Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hrsg. von *Klaus Manger*. Reihe der Villa Vigoni. Bd. 11. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1997. 275.

KÁLMÁN C. GYÖRGY: Te rongyos (elm)élet! Budapest, Balassi Kiadó 1998. 293.

Lebensläufe um 1800. Hrsg. von *Jürgen Fohrmann*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1998. 262.

La letteratura romanza medievale. Una storia per generi. A cura di *Costanzo Di Girolamo*. Bologna, Societa editrice il Mulino 1994. 480.

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Hrsg. *Christoph König–Eberhard Lämmert*. Frankfurt/Main, Fischer 1997. 461.

Geschichte der Jugend Bd. I. Von der Antike bis zum Absolutismus. Bd. II. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. *Giovanni Levi–Jean-Claude Schmitt*. Frankfurt/Main, Verlag S. Fischer 1997. 431, 505.

Macht, Text, Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie. Hrsg. *Markus Heilmann–Thomas Wägenbaur*. Würzburg, Königshausen & Neumann 1997. 221.

ROTHE, WOLFGANG: Der politische Goethe. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1998. 239.

RUSPANTI, ROBERTO: Dal Tevere al Danubio. Percorsi di un magiarista italiano fra storia poesia e letteratura. Soveria Mannelli, Rubettino Editore 1997. 387.

SCHABERT, INA: Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung. Stuttgart, Kröner Verlag 1997. 682.

SIMANOWSKI, ROBERTO: Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1998. 401.

STAUF, RENATE: Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie. Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter 1997. 517.

SZABICS IMRE: A trubadúrlíra és Balassi Bálint. Budapest, Balassi Kiadó 1998. 116.

TALLIS, RAYMOND: Not Saussure. A Critique of Post-Saussurean Literary Theory. New York, St. Martin's Press 1995. 273. – 2nd ed.

Ungleiche Paare. Zur Kulturgeschichte menschlicher Beziehungen. Hrsg. von *Eva Labouvie*. Beck'sche Reihe. München, Verlag C. H. Beck 1997. 238.

Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Hrsg. von *Wilfried Barner–Christoph König*. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag GmbH 1997. 455.

MTA Könyvtára
Periodika 19 98 | 434 n.

TARTALOM

Textológia vagy textológiák?

TANULMÁNYOK

KERÉNYI FERENC: Textológia vagy textológiák? 411
PIERRE-MARC DE BIASI: Horizontális kiadás, vertikális kiadás. A genetikus kiadások tipológiájának vázlata (A francia terület, 1980–1995) (Fordította: *Lőrinszky Ildikó*) 414
ANNE HERSCHBERG-PIERROT: Proust feljegyzései (Fordította: *Tóth Réka*) 442
STANLEY CAVELL: A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában (Fordította: *Komáromy Zsolt*) 462
KARL KONRAD POLHEIM: A szöveghiba – fogalom és probléma (Fordította: *Schulcz Katalin*) 495
KÁLLAY GÉZA: Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei 511

SZEMLE

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

TEXTOLÓGIAI SZAKBIBLIOGRÁFIA

571

KÖNYVEK

RAINER WARNING–JEAN MILLY: Marcel Proust – Écrire sans fin / BODROGHI CSILLA 581
МАКСИМ ГОРЬКИЙ: Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Зиновевым, Каменевым, Короленко / ILLÉS LÁSZLÓ 582
Macht, Text, Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie. Hrsg. *Markus Heilmann–Thomas Wägenbaur* / SCHULCZ KATALIN 586

*

Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk. *Zöldhelyi Zsuzsa* / BALOGH CSABA 588
La letteratura romanza medievale. A cura di *Constanzo Di Girolamo* / PUSKÁS ISTVÁN 593
SZABICS IMRE: A trubadúrlíra és Balassi Bálint / BODROGHI CSILLA 595
PIERRE BAYARD: Le Hors-sujet. Proust et la digression / PÁL ÁGNES 595
LÉON HANSSEN: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en rede / BALOGH TAMÁS 597
Lukács – 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg Lukács-Gesellschaft. Hrsg. *Frank Benseler–Werner Jung* / ILLÉS LÁSZLÓ 598
Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. Hrsg. *Eva Reichmann* / ILLÉS LÁSZLÓ 600
ALAIN ROGER: Court traité du paysage / PÁL ÁGNES 603
BERNARD BACH: Bibliographie der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Elsaß / OROSZNÉ TAKÁCS KATALIN 604
ANNE MATHONET: Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon / VARGA LÁSZLÓ 605

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1998.

SUMMARY

Textology or Textologies?

STUDIES

FERENC KERÉNYI: Textology or Textologies? 411
PIERRE-MARC DE BIASI: Horizontal Editing, Vertical Editing. A Sketch of the Tipology of Genetic Editions (the French terrain, 1980–1995) [Trans. by *Ildikó Lőrinszky*] 414
ANNE HERSCHBERG-PIERROT: Proust's Notes [Trans. by *Réka Tóth*] 442
STANLEY CAVELL: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare [Trans. by *Zsolt Komáromy*] 462
KARL KONRAD POLHEIM: Textual Error [Trans. by *Katalin Schulcz*] 495
GÉZA KÁLLAY: Stanley Cavell: Philosophy and Literature as Texts of Doubt and Trust 511

REVIEW

ILONA KOVÁCS: The Power of the Text 533
ILDIKÓ LŐRINSZKY: A Short Overview of Flaubert-editions of the Last Ten Years (1988–1998) 544
RÉKA TÓTH: Writing as Text, the Text as Writing 553

A BIBLIOGRAPHY OF TEXTOLOGY

BOOKS

BOOKS RECEIVED 1998.

SOMMAIRE

Textologie ou textologies?

ÉTUDES

FERENC KERÉNYI: Textologie ou textologies? 411
PIERRE-MARC DE BIASI: Édition horizontale, édition verticale. Esquisse de la typologie des éditions génétiques. Le domaine français 1980–1995. (Traduit par *Ildikó Lőrinszky*) 414
ANNE HERSCHBERG-PIERROT: Les notes de Proust (Traduit par *Réka Tóth*) 442
STANLEY CAVELL: Le désaveu du savoir dans six pièces de Shakespeare (Traduit par *Zsolt Komáromy*) 462
KARL KONRAD POLHEIM: Le défaut de texte (Traduit par *Katalin Schulcz*) 495
GÉZA KÁLLAY: Stanley Cavell: Philosophie et littérature comme textes du doute et de la confiance 511

REVUE

ILONA KOVÁCS: Le pouvoir du texte 533
ILDIKÓ LŐRINSZKY: Tableau panoramique abrégé des éditions des oeuvres de Flaubert dans les années 1988–1998. 544
RÉKA TÓTH: L'écrit comme texte, le texte comme l'écrit 553

BIBLIOGRAPHIE TEXTOLOGIQUE

LIVRES

LIVRES REÇUS 1998.

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. – előadásaiból)
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 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 stilisztika

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. Szájhagyomány 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 művelődéselmélet

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

Folyóiratunknak ez a száma a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.

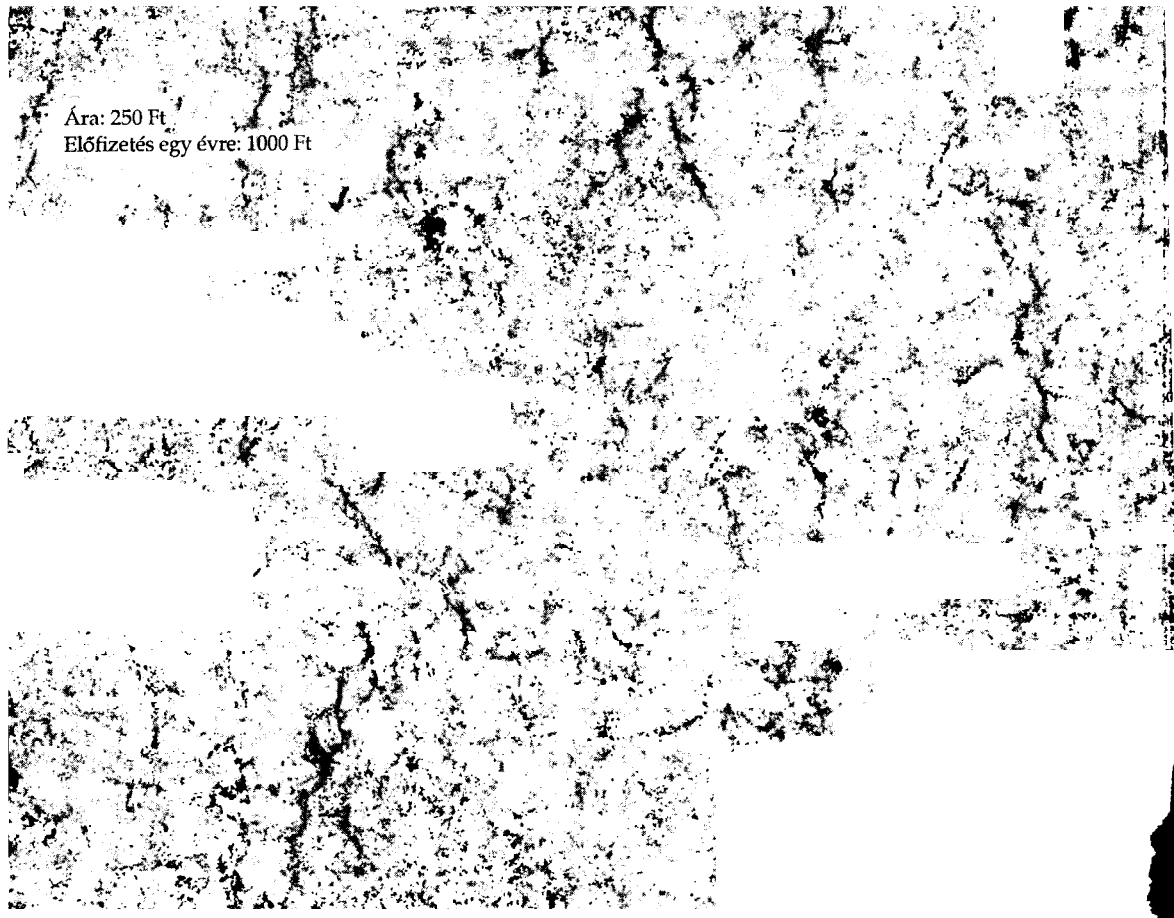
A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Szedte az Argumentum Kft.
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 1998
Terjedelem: 18,59 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóság (HELP). Előfizethető Budapesten a HELP kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlapelőfizetési Irodában (HELIR) 1089 Budapest, Orczy tér 1., levélcím: HELIR 1900 Budapest. Vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Példányonként megvásárolható az W. K. *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 138-2440) könyvesboltjában, az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég* Könyvklubjában és könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesbolt*ban (1051 Budapest, Mérleg u. 6., tel.: 317-2853), a *Sziget Könyvesbolt*ban (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesbolt*ban (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-1300 Budapest, 3 Pf. 290., tel.: 351-0079), 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





ARGUMENTUM KIADÓ