

filológiai
közlöny
2011/4.

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:
c/o. Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212 0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Bahtyin és Lukács

VITTORIO STRADA	
Bevezetés (részlet)	321
VITALIJ MACHLIN	
Lukács Bahtyin olvasatában	331
KOVÁCS ÁRPÁD	
Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről	338
S. HORVÁTH GÉZA	
Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról	356
NAGY ISTVÁN	
Marina Cvetajeva költői hermeneutikájáról	371

Műhely

VARGA TÜNDE	
Kicsiny világ, utazó emberek: a kortárs művészet (intézményének) metamorfózisai és ellentmondásai	408

Recenzió

Wolf Schmid narratológiája
(Вольф Шмид, Нарратология. Второе,
исправленное и дополненное издание,
Языки славянской культуры,
Москва, 2008, 302.)
(Selmeczi János)

437

Számunk szerzői

445

VITTORIO STRADA

Bevezetés¹
(részlet)

[...]

A regény elmélete századunk nagy könyveinek egyike és Lukácsnak kettős értelemben is központi alkotása: nem pusztán azért, mert a lukácsi gondolkodás fordulata itt veszi kezdetét a második, marxista fázisa felé, hanem elsősorban tematikus értelemben, amennyiben a regény a magyar filozófus bölcséletének meghatározó kategóriája, azé a filozófusé, aki, mondhatni, a világot a regény jegyében (*sub specie*) szemléli. A regény elméletének indíttatása nyilvánvalóan hegelianus, ám alapvető belső ellentmondást hordoz. Hegeli az eposz és a regény, az antik és a modern világ alapvető szembeállítását a narratív formák szempontjából, ám a modern kor meghatározására alkalmazott formula Fichtétől származik: ez a „teljes bűnösség” korszaka (STRADA 1969). Ugyanakkor Lukácsnál a fichtei kifejezés értelmében vett etikai pesszimizmust egy kierkegaard-i dialektika szövi át, az „ugrás a hitbe” paradox dialektikája, ami a kétségbeesés paroxizmusától a remény csúcspontjáig vezet. Ez az a pont, ahol Lukács a leginkább eltávolodik a hegel-i regényelmélettől. A görög világ mint az emberiség sugárzó ifjúkora iránti nosztalgiát Hegelnél meghaladja a Szellem progresszív mozgása, melyet az abszolút Tudás koronáz meg, minek következtében a művészetet magát meghaladja a filozófia. *A regény elméletének* Lukácsa még nincs az „abszolút Tudás” birtokában, s kulturális nosztalgiája számára az utópia logikus támpontot jelent.

A regény elméletének elején Lukács kijelenti, hogy „a filozófia [...] mindig az Odakint és az Odabent meghasadásának tünete, az én és a világ lényegi különbségének, a lélek és a tett meg nem felelésének a jele. Ezért nincs a boldog koroknak filozófiájuk [...]” (LUKÁCS 1972, 36). A filozófia előtti időszak, amikor minden ember filozófus volt abban az értelemben, ahogyan ez az élet immanens sajátossága, epikus kor; mint Lukács mondja, az „eposz világkorszaka ez” (uo.). Az az időszak, amelyben „lét és sors, kaland és beteljesülés, élet és lényeg [...] még azonos fogalmak” (LUKÁCS 1972, 37). A teoretikus megértésnek a regény csak az eposz távlatából nyílik meg: „Az eposz és a regény, a nagyepika két objektivációja, nem a megformáló érzületek szerint válik el egymástól, hanem ama történet-filozófiai adottságok következtében, amelyeket a megformáláshoz készen találnak.

¹ STRADA 1976.

A regény annak a korszaknak az epepeiája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem életimmanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul” (LUKÁCS 1972, 68). A regény mint „burzsoá eposz” hegeli formulája Lukácsnál a következőre változik: „A regény az istentől elhagyott világ epepeiája” (LUKÁCS 1972, 107).

Mellőznünk kell *A regény elméletének* minden olyan analizését, amely túlmenne a fenti általános tételeken, s amely számba venné e könyv különleges fogalmi gazdagságát, regénytípológiáját, az ironia mint objektíváló erő jelentőségét, a regényíró „negatív misztikáját” etc. Hangsúlyoznunk kell azonban a lukácsi teorema szükségszerű következményét: az eposzhoz való visszatérés nem lehetséges a „kiteljesedett bűnösség” világából való kivonulás nélkül, azaz egy olyan új, konkrét totalitás létrehozása nélkül, amely nem adott lesz, mint a görögség „zárt kultúrája”, mint inkább meghódított. Ebben rejlik a Dosztojevszkijre tett utalás jelentősége a könyv végén, aki, mondhatni, „nem regényeket írt”, s akit Lukács az „új világ” (LUKÁCS 1972, 189), éppen a regény utáni világ előhírnökeként érzékelt.

Az a teoretikus és gyakorlati tapasztalat, amely áthatja és összefoglalja a *Történelem és osztálytudatot*, Lukácsot nem *A regény elmélete* kategóriáinak elutasításához vezeti, hanem mindannak meghaladásához, ami *A regény elméletében* nem hegeliánus, illetve a megerősített hegeli vízió sajátos marxista fordításához. Az „osztálytudattal” Lukács az „Abszolút Tudás” funkcióját állítja vissza, s ennek fényében 1934-ben Moszkvában visszatér regényelméletéhez, s azt a metafizikai szintről a politikaira helyezve át egy félig már megvalósult utópiát jelent be, midőn saját elméletét a regény ortodox marxista teóriájaként, vagy legalábbis az ennek irányában tett első lépésként prezentálja, s ezt az elméletet az akkoriban születőben lévő „szocialista realizmussal” forrasztja össze.

1934-ben Lukács a regényt mint „a polgári társadalom legtipikusabb műfaját” határozza meg, s újfent megerősíti, hogy [a regény] „mint a társadalom totalitásának narratív ábrázolása, az antik eposz ellentétes pólusát képezi” (LUKÁCS 1935, 214). Valóban, ez utóbbi a közösségi és a személyes élet közötti organikus egységből született, mely egység a kapitalista valóságából hiányzik. A klasszikus német filozófia a regény problémáját minden más polgári elméletnél pontosabb és elmélyültebb módon járta körül, éppen azért, mert megértette a regény lehetőségének történelmi feltételeit. De még Hegel sem, aki az eposzt és a regényt szintén a világtörténelem két fázisaként állítja szembe, még ő sem megy túl az egyén és a társadalom közötti látható oppozíció leírásán, s nem fedezi föl a társadalmi termelés és annak személyes elsajátítása közötti mélyebben rejlő szembenállást.

Nem követhetjük tovább Lukács ezen kijelentéseit, amelyek marxista periódusában írt könyvei minden olvasója előtt ismereteseek, s hasonlóan nem tudjuk továbbkísérni őt az egyes regényírók kapcsán tett, gyakran éles megjegyzéseiben és ezen irodalmi műfaj történeti fejlődésének (*A regény elméletéhez* képest) konkrétabb és teljesebb rajzában. Inkább a regény történetének meghatározó lukácsi periodizálására emlékeztetünk. Ennek felemelkedő fázisa nyugat-európai viszonylatban 1848-ig, Oroszországban 1905-ig tart, mely években veszi kezdetét a polgári viszonyok leszálló fázisa, s ezzel együtt a regény szétesése. Ezzel párhuzamosan kezdő-

dik a proletariátus felemelkedése, s megnyílik a „szocialista realizmus” perspektívája. Eddig semmi újdonság. Újnak mondható azonban az eposz és a regény viszonyának e perspektívába helyezése. Lukács szerint a „szocialista realizmuson” belül logikus módon egy „eposzi tendenciának”² kell megszületnie, nem olyan értelemben, mint a klasszikus eposz formai elemeinek mesterséges visszaállítása (lásd mitológia stb.), hanem mint az osztály nélküli társadalom fejlődésének szükségszerű következménye. Nincs szó az eposz teljes újjászületéséről és a regény tiszta érvénytelenedéséről, amennyiben a kapitalizmus „maradványai” tovább élnek a valóságban és az új társadalom tudatában, s a klasszikus regény formái még mindig az ellenük folytatott harc érvényes eszközeiként működnek.

[...]

Ákárcsak a Dosztojevskij-regényekben, a harmincas évek oroszországi regényelméleteiben is sorsfordító esemény következett be. De mivel a történelem szélséesebb az irodalomnál, ez a fordulat titokban ment végbe, akkoriban kevesen ismerték fel, s híre csak harminc évvel később terjedt el. Ezt a csodát vagy tünetményt Mihail Bahtyinnak hívják. Diogenész Laertiosznak kellene lennünk, hogy leírjuk ennek a gondolkodónak és tudósnek az életét, aki távol élt korának zajaitól, ám aki meg tudta ragadni a kor rejtélyes ritmusait, és aki kitartó zsenialitással dolgozva olyan mennyiségű munkát hagyott hátra maga után, amit csak most, a névét a húszas évek végétől a hatvanas évek elejéig körülvevő hallgatás évtizedei után kezdünk lassan-lassan felfedezni.³ Bahtyin összetett életművéből ezúttal azokat a legáltalánosabb vonásokat vesszük szemügyre, amelyek vonatkozásban állnak választott témánkkal.

Bahtyin és Lukács, akik számos fontos aspektusból egymás tökéletes ellentétei, legalább két pontban közösséget mutatnak. Az egyiket a regény problémájának az elméleti reflexióban betöltött centrális szerepeként, a másikat a német filozófiai kultúra mély átsajátításaként határozhatjuk meg. Ez utóbbi Bahtyin számára Husserl

² Az „eposzi tendencia”, amely visszaköszön a forradalom előtti (*Háború és béke*) és forradalom utáni (*Csendes Don*) orosz regényben, egy olyan preburzsoá világhoz kapcsolódik, amely a polgáriság történelmi valóságával (a napóleoni Franciaországgal) ütközik össze, vagy amely egy posztburzsoá valóságban (a polgárháborúban) bontakozik ki. Paradox továbbá, hogy a *Csendes Dont*, amelyet méltatlanul tulajdonítanak a „szocialista realizmusnak”, az irodalmi plágium igencsak meggyőző gyanújával illetik. Természetesen még ha végleges bizonyítást is nyerne, hogy csak kis részben van köze Solohov tollához, a regény akkor sem veszítene értékéből, ellenkezőleg. Ellenben a „szocialista realizmusra” a csalás gyalázata is rávetülne, a fogalom pontos értelmében. Vö. D* 1974, valamint MEDVEDEV 1975.

³ M. M. Bahtyin (1895–1975) a sztálini évtizedekben is képes volt folytatni tudományos és oktatói munkáját. Rabelais-ról írt disszertációját, melyből a mára jól ismert könyv született, 1940-ben mutatta be Moszkvában az A. M. Gorkij Világirodalmi Intézetben, s 1946-ban került megvitatásra. A belőle készült monográfia csupán 1965-ben látott napvilágot.

is magában foglalja, aki az orosz kultúrában a század kezdetétől jelen van, mindenekelőtt az orosz Gustav Spet⁴ originális bölcseleti gondolkodásának köszönhetően, mely Husserl meglátásait elsőként terjesztette ki a történelem problémájának kutatására. Közbevetve emlékeztetünk rá, hogy Spet életműve, Bahtyinétól eltérően, még mindig a hallgatás és a felejtés rétegei alá van temetve, s részben még kiadatlan, de egy napon bizonyára új életre kel majd a filozófiai gondolkodás számára.

Az 1938-ban Moszkvában tartott előadásában⁵ Bahtyin új teoretikus pozíciókból elemzi a regény kutatásának metodológiai problémáit, mélyére hatolva az eposz és a regény – Lukács által kedvelt – szembeállításának. S vizsgálódásunkat nekünk is innen érdemes kezdenünk.

Már az első sorok arról győznek meg, hogy valami lényegi változás történt. Míg Lukácsnál a regény egyfajta tündöklő és magasztaló gyászbeszédének megalkotásáról volt szó, mely a műfaj agóniáját konstataálta a polgári társadalomban, s megtámogatta a szocialista társadalomban végbemenő, az eposz általi transzfúzióknak köszönhető újjászületés gondolatát, Bahtyin kijelenti, hogy a regény eredetisége abban áll, hogy ez az egyetlen keletkezésben lévő irodalmi műfaj; ez az egyetlen műfaj, amelynek születése és élete a történelmi nap teljes fényében ment és megy végbe, s az egyetlen műfaj, amelynek alkotó potencialitása messze van a megszokottól, ellenkezőleg, rendszerint egyenesen előreláthatatlan. Bahtyinnál hiányzik a Lukács-féle merev szociológia, és ott van a társas lét (*socialità*)⁶ sokrétű ismerete. Hiányzik a megújuló katasztrófizmus, és ott van a jövő értelmének problémája. Hiányzik a történelmi fejlődés teologikus⁷ rajza, és ott van a történelem ismeretének érett elmélete. Egy ponton Bahtyin nem talál összehasonlítási elemeket Lukácsnál,⁸ mégpedig ott, ahol immár a hegeli tradíció kívül, a regény problémáját egy nyelvfilozófia és egy általános jelelmélet központjává teszi. S itt Bahtyin távol áll

⁴ G. G. Spet (1878–1940) a húszas években a moszkvai egyetem professzora volt. A harmincas években Dickens és Thackeray regényeinek igencsak figyelemfelkeltő kommentátoraként találkozhatunk a nevével.

⁵ Az olasz fordítás alapjául szolgáló eredeti kiadás: BAHTYIN 1970a. Bahtyin előadásának szövege, melyet 1938-ban olvasott föl a moszkvai A. M. Gorkij Világirodalmi Intézetben, első ízben 1970-ben látott nyomtatásban napvilágot a *Voproszi literatury* folyóirat 1. számában – STRADA szerkesztői megjegyzése. [Magyar kiadásban: BAHTYIN 1995. (*A ford.*)]

⁶ [Az *obsztyvennoszty* fogalma Bahtyinnál ’közösség, közös lét’, ’társas lét’ jelentésekben fordítható, de benne rejlik az emberek közötti ’közlekedés’, vagyis a kommunikáció, a beszéd aktsa, s az ilyenként elgondolt nyelv fogalma is. Az olasz *socialità* nemcsak a ’társadalom, közösség’, de közvetve a ’közös kommunikáció’ (lásd *szocium* stb.) jelentését is megidézi. A *közös lét~obsztyvennoszty~szocialitás* fogalmát Bahtyin magyar fordítói hasonlóan értelmezik. Lásd például a *szó* mint szociális jelenség fogalmának fordítói magyarázatát *A szó a regényben* magyar kiadásának elején: BAHTYIN 2007, 108. (*A ford.*)]

⁷ [Az olasz eredetiben „teologikus” és nem „teleologikus” szerepel. Nagy valószínűséggel elütés az olasz eredetiben. (*A ford.*)]

⁸ [Az elmúlt évtizedek irodalomtudományában rendszeresen visszatérő vita tárgyát képezi, hogy Lukács mennyiben és Bahtyinnak mely korszakában hatott az orosz elméletíróra. (*A ford.*)]

a sklovszkiji formalizmus sémáitól, melyeknek igen átütő kritikáját⁹ nyújtotta, midőn a regényelmélet hiányát a formalizmus metodológiai gyengeségének bizonyítékeként határozta meg, mindama innovatív vitalitás ellenére, amelyet az orosz formalizmus a maga egészében az irodalomtudomány számára hozott.

Az eposzi világ Goethe és Schiller terminológiájával az „abszolút múlt” világa, a hősi múlt világa; forrása a nemzeti hagyomány, s nem a személyes élettapasztalat, sem pedig az ebből születő egyéni invenció. Az epikus világot a jelen, vagyis a szerző korának világától az abszolút epikai távolság választja el. A jelenből és annak befejezetlenségéből kiindulópontot teremteni és azt az ideopoétikai orientáció középpontjává tenni: ez a kreatív emberi tudat grandiózus fordulata volt, s ebben áll az, amit a regény temporális fordulatának nevezhetnénk. Az idők régi hierarchiájának effajta lerombolása az európai világban két esetben jutott kifejezésre az irodalmi műfajok szintjén: a klasszikus antikvitás és a hellenizmus határán, valamint a késő középkor és a reneszánsz idejében. Itt születik meg a regény a nem „regényi” [*romanzesche*] – abban a szűkebb értelemben, amelyet ez a kifejezés mára felvett – irodalmi formák teljes sorának koncentrációjaként és megújító manifesztációjaként, mely formák a menipposzi szatírától a szókratészi dialógusokig terjednek. Ebből a perspektívából az antik és a modern regény közötti kapcsolat kérdése – amelyet Lukács elméletének tárgyalása során is felvetettünk – abban az értelemben nyer megoldást, hogy Bahtyin az antik regény teljes jelentőségét felismeri, ugyanakkor megvonja a kétféle regény leszármazáson alapuló folytonosságának kizárólagos lehetőségét, a regényt mint irodalmi műfajt rendkívüli módon szélesebb és összetettebb horizontba helyezve.¹⁰

Az eposz és a regény problémája axiológikus kategóriaként elsődlegesen az idő kérdéséhez kötődik, illetve a múlt, a jelen és a jövő közötti hierarchikus viszonyként értett időhöz. Az eposzi ember számára a jelentésadás és az értékelés középpontját az abszolút múlt képezi. A jelen ezért egyfajta kezdet és vég nélküli, befejezetlen és következésképp lét nélküli átmenet. A jövő pedig a jelen közönyös folytatásaként vagy befejezéseként és utolsó rombolásként értelmeződik. A múlt és a katasztrófaként értett jövő túlértékelésének abszolút elve a befejezetlen, nyitott és viszonylagos jelen leértékelésével társul. Ez az elvtől és céltől, ez a léttől megfosztott valóság a komikus népi művészet alsó rétegeire marad.¹¹ És a regény népi gyökerei itt találhatóak: a nem hivatalos kultúrában, amely lerombolja az epikus távolságot, és a jelent az idők új rendszerének középpontjává teszi. A múlt és a

⁹ Lásd MEDVEDEV 1928. Ismeretes, hogy a könyvet lényegében Bahtyin írta. [A szerzőség kérdése ma is vita tárgyát képezi. (*A ford.*)]

¹⁰ Különösen BAHTYIN 1967. Lásd továbbá a mai kiadást (BAHTYIN 1975), mely kötet jelen tanulmány írásának idején látott napvilágot. Bahtyin irodalomelméleti szövegeinek gyűjteményes kiadása e kötet kiadójánál előkészületben van. [Magyar nyelven: BAHTYIN 1976. (*A ford.*)]

¹¹ Bahtyin és Propp, akik az első „regényelmélet” Lukácsával együtt a narrativitás mindenféle kutatásának alapjait fektették le, mélységesen megújították a „komikus” tanulmányozását a folklórban gyökerező történelmi perspektívák érvényesítésével. Vö. PROPP 1971.

jelen újraértelmezésének és újrajelölésének megszakítatlan folyamata jellemzi, míg jövő felé fordulása nem próféciaként (mint az eposz retrospektív próféciája), hanem problematikus jóslatként működik. A heroikus múlt abszolút távolságát elutasító regény megteremti a maga saját heroizmusát és bölcsességét: ez a tudós tudatlanság ambivalens képe, „Szókratész grandiózus figurája, mely újszerű és összetett módon egységes és hősi”.¹² A regény forradalma csak a nyelvi tudat forradalmán keresztül valósulhat meg: a magas műfajok egynyelvűségét az alacsony műfajok többnyelvűsége váltja fel, a dialógus a tudat új formájává válik, s szembe helyezkedik a hivatalos és a szakrális kultúra monologizmusával, mely a történelem kezdetének és abszolút végének világába zárkózik be.¹³

Lukácshoz és a hegeli tradícióhoz viszonyítva nem képzelhetünk el radikálisabb távolságot, s nemcsak az eposz és a regény fenomenológiai leírásában, hanem általános elméleti szinten sem. Bahtyin számára az idealista dialektika is monologikus filozófiának minősül, mely az intellektuálisan megélt helyzeteket csak látszólag dialogizálja, valójában egy előre meghatározott felsőbb hatalom uralma alá hajtja. A dialektika a „szólamokat” [*voci*], vagyis a konkrét szellemi magatartásformákat egy időbeli útírány mentén helyezi el, s az abszolút Tudás felé törekvő egyedüli szellem útjának meghaladott állomásává teszi. Innen ered a dialektikus gondolkodás sajátos dogmatikus pedagógiája, amely a totális igazság egyértelmű elvéhez mint egy abszolút hibával szembeni megkülönböztető kritériumhoz hűséges. Az igazság és a hiba között nem létesülhet dialógus, csak többé vagy kevésbé toleráns kioktatás az igazság birtokosa részéről annak irányában, aki még nem birtokolja azt.

¹² Vö. *Epos e romanzo*. Lásd BACHTIN 1976, 216. [Magyar nyelven: „Szókratész grandiózus és új módon, bonyolult módon teljes és heroikus képe”. Vö. BAHTYIN 1995, 63.]

¹³ Amíg a regény „a relativizált, Galilei-féle nyelvi világgép magaslatára” emel fel (BAHTYIN 1975, 140), a költői műfajok nyelve „olyan egységes és egyedi »ptolemaioszi világ«, amelyen kívül semmi sem létezik, és nincs is szükség semmi másra. Ezért a költői stílus szerves módon nem juthat el az egyenlő mértékben értelem-teli és kifejező nyelvi világok sokaságának eszméjéhez”. „Az ellentmondások, a konfliktusok, a kételyek a tárgyban rekednek – a gondolatokban, az élményekben, egyszóval az anyagban –, de nem kerülnek át a nyelvbe. A költészetnek a kételyekről is minden kételytől mentes nyelven kell szólnia.” (BAHTYIN 1975, 99.) Radikálisan különbözik ettől a regény pozíciója, melynek specifikus, stilisztikailag meghatározó tárgya „a beszélő ember és szava” (BAHTYIN 1975, 145, kiemelés az orosz nyelvű eredetiben). A regényhős és az eposzi hős lényegi különbsége, hogy a regényhős nem csupán cselekszik, „de beszél is; cselekedetei nem általános érvényűek, nem vitán felül állóak, valamint nem általános érvényű és vitathatatlan eposzi világban hajtja őket végre” (BAHTYIN 1975, 147): cselekvése „itt mindig ideológiai megvilágítást nyer, mindig szorosan összefügg a szóval (akár a potenciális szóval), az ideológiai motívummal” (BAHTYIN 1975, 146). A regényre ezért „nem az ember képe a jellemző, hanem a nyelv képe” (kiemelés az orosz nyelvű eredetiben). Egy olyan nyelv, amelyben a regényíró a végtelen belső dialógus lehetőségét érzékeli.

[Strada itt mindannyiszor *A szó a regényben* című Bahtyin-monográfiára hivatkozik. Magyar nyelven: BAHTYIN 2007. A Strada által idézett részeket e magyar fordítás szöveg helyei nyomán adtuk meg, 208, 146–147, 217, 219, 218, 221. (*A ford.*)]

A regény mint a nyitott univerzum modellje Bahtyin dialógusfilozófiájának középpontját alkotja, amennyiben a dialógus filozófiáján nem egy pluralisztikus szócsata elementáris (f)elismerését, hanem az interszjektív kommunikáció nyelvi és metodológiai modalitásai individuális és társas [*sociale*] szintjének elmélyült analízisét értjük. Az eposz utáni, azaz a dialógusközpontú univerzum modelljében maga a monológ interiorizált monológgá válik, s a monológ olvasata a benne megszólaló „mások” minden „szavának” megfejtését adja. Dosztojevszkij poétikájáról szóló könyvében Bahtyin az effajta megfejtés¹⁴ mesteri példáit tárta fel, s kifejtette téziseit az „üzenet az üzenetről”¹⁵ [alakzatának] nyelvi és stilisztikai működéséről. Ezek a pszichoanalízis által feltárt pszichikai konfliktusok (mely pszichoanalízisnek Bahtyin a húszas években jelentős újraértelmező kritikáját nyújtja) egyfelől verbális és nonverbális megnyilvánulások, másfelől a verbális szférán belül a belső és a külső beszéd, valamint a belső beszéd különféle rétegei között megképződő konfliktusokként értendők. Bahtyin a tudattalant mint „nem hivatalos tudatot” értelmezi, s ez ily módon a „nem hivatalos tudat” azon kollektív formáihoz kapcsolható, amelyeket Bahtyin a Rabelais-monográfiában oly behatóan tanulmányozott. És „minél szélesebb és mélyebb a hivatalos és a nem hivatalos tudat közötti szakadék, annál nehezebben tudnak a belső beszéd motívumai behatolni a külső beszédbe”.¹⁶ Ebben a perspektívában a regény halála már nem egy korszak ténye, s nem a szellem fejlődése adott fázisának dialektikus fatalitásához kötődik, hanem egy olyan immanens lehetőség, amely az autentikus, nyitott, az egyéni és a szociális tudat soknyelvű dialógusformáinak gyengülésekor vagy lerombolásakor aktualizálódik, midőn a hivatalos és a nem hivatalos tudat közötti kapcsolat patológiusan represszívúvá válik.

A dialogicitás [*dialogicità*] magának a történeti kutatás folyamatának a sajátja, mely a pozitivistikus emlékeztető alakított szcientizmus történeti sémái között nem képes boldogulni. A történeti értelemben vett dialogicitás csak az én és te között folyó kommunikáció egyik aspektusa. Bahtyin elutasítja annak gondolatát, hogy egy idegen kultúra megismeréséhez mentálisan e kultúrába kell költöznünk és saját szemünkkel kell néznünk rá. Az elsajátítás a maga lehetséges keretein belül természetesen a történeti megismerés folyamatának szükséges, de nem elégséges mozzanatát képezi, s amennyiben pusztán erre hagyatkoznánk, csak egy ismételt steril eredményre jutnánk. A történelmi megérthetőség nagy feltétele a temporális, térbeli és kulturális értelemben vett „kívüllét” a tárgyon. Amiként semmilyen tükör

¹⁴ [Az olaszban *decifrazione*, azaz 'megfejtés' (*A ford.*)]

¹⁵ [Itt inkább a „szó a szóról” szintagma lenne a megoldás: az „üzenet” nem bahtyini fogalom, hanem Jakobson által használt terminus. Bahtyin kapcsán lásd Kovács Árpád Bahtyin-értelmezését, aki a „szó a szóban” terminusával való összevetésben határozza meg a fogalom jelentését: KOVÁCS 1999, 20–25. (*A ford.*)]

¹⁶ Vö. VOLOSINOV 1927, 134. A könyvet lényegében Bahtyin írta. [A szerzőség körül az elmúlt három évtized során számos vita keletkezett, s lényegében ma is eldöntetlen (*A ford.*)] [Magyar nyelven: BAHTYIN–VOLOSINOV 1986, 105.]

és semmiféle fénykép nem teszi lehetővé az ember számára, hogy valóban saját magát, a tulajdon külsejét a maga jelentésszerű egészében lássa, mely külsőről csak a többiektől és a többiek révén szerezhet tudomást, úgy egy kultúra is csak egy másik kultúra szemén keresztül nyílik meg egy teljesebb és mélyebb megértés számára. Mindez nem a tudás és a technikai ismeretek fejlődésének következtében (bár e fejlődés természetesen fontos), hanem egy olyan dialógusnak köszönhetően történik, amely meghaladja az ismert kultúra saját jelentéseinek egyoldalúságát és zártságát azon új kérdések által, melyeket ezeknek fölteszünk, ama „nagy időnek” köszönhetően (emlékezzünk Braudel „hosszú időtartamára”), amelybe ezt a kultúrát bebocsájtjuk. Ebben a hermeneutikaiként meghatározható dialógusban a kultúrák nem olvadnak fel és nem keverednek össze: mindegyikük megőrzi a maga egységét és nyitott totalitását, de mindkettő kölcsönösen gazdagodik és feltárja a maga végtelen potencialitását, amelyet a kortársak elől elrejt a maguk megélt története. Nem az egyes állomások dialektikus meghaladásáról van tehát szó, hanem az idők dialogikus együttlétéről a jelen nyitottságában.

Dosztojevszkij-könyve második kiadásának befejezésében Bahtyin a dialógus filozófiáját a tudomány víziójával olyan szavak segítségével kapcsolja össze, amelyek tömören szólva Sartre egy Mauriacról írt híres cikkének megállapításaira emlékeztetnek: „A modern ember *tudományos* tudata megtanult tájékozódni a »világmindenség valószínűségének« bonyolult körülményei közepette, nem ütközik meg semmiféle »meghatározatlanságon«, hanem képes rá, hogy számoljon vele és számítson rá. E tudat számára már régen megszokottá vált az einsteini világ, a maga valószínű rendszereinek sokaságával együtt. A *művészi* megismerés területén azonban néha továbbra is a legdurvább, legprimitívebb meghatározottság igényével lépnek fel, mely nyilvánvalóan nélkülözi az igazságot.”¹⁷ A monologikus igazság utópiájával Bahtyin az utópia dialogikus igazságát szegezi szembe, ahol az utópia elveszíti totális és totalitárius igényét, s a maga ambivalenciájában és kettősségében mutatkozik meg, egy másfajta világ keresésének és az aktuális világ kritikájában megformálódó interszubjektív kommunikációnak a részeként. Az a két szerző, akiket Bahtyin a saját nyitott univerzumának modelljeiként felemelt, s akiknek két felülmúlhatatlan könyvet szentelt, Dosztojevszkij és Rabelais, munkásságuk lényegében hordják az utópia gyötrelmét és boldogságát. Dosztojevszkij az utópiában a fel-

¹⁷ Vö. BAHTYIN 1970b, valamint BAHTYIN 1963, 361–362. [Magyar nyelven: BAHTYIN 2001, 337.] A hivatkozott Sartre-cikk olasz nyelven: SARTRE 1966, 159–175. A bahtyini gondolat problémamagját, amely az én és a másik körül forog, Sartre és az egzisztencializmus gondolatához közelíthetjük, melynek terében azonban sem nem mérhető ki, sem teljes magyarázatot nem nyerhet. Továbbá a bahtyini regényelmélet – amely minden más elméletnél jobban és pozitív előjellel vet számot a modern regény kontinuitásával és újdonságával a „hagyományos regényhez” képest, mely feladatot a lukácsi teória a harmincas években a „dekadencia” fogalmával negatív módon megoldott – semmiféle meghatározott irodalomtudományi tendenciával nem azonosítható: kritikai-teoretikus eszköze annak az irodalomtudósoknak, akinek kutatása a jelenben és a jelenre nézvést zajlik, s nem a múltira irányul. [...]

hívás erejét érzi a jelen borzalmas rendezetlenségéből való kilépésre, s ezzel együtt az utópiában, lázas tisztánlátással, egy még kegyetlenebb jövő lehetőségét sejtí meg. A jövő ellentmondásait még nem ismerő derűs Rabelais regényében a Telemiti apát-ság példáját mutatja fel, melynek reguláját az utópisztikus vágy és az emberi mítosz tömör formulájaként a „Tedd, amit akarsz” egyetlen utasítása foglalja össze. Az univerzális válság idején Bahtyin a maga szókratikus dialógusfilozófiájával meg tudta védeni a történetképző funkció konkrét valóságát és az utópikus tudat azon formáját, amelyet regénynek hívnak, egyszersmind egy modellt és egy problémát kínált fel ama bonyolult, nyitott és szabad közösség számára, amely polgárának természetes módon érezte magát.¹⁸

Ma, amikor a monologikus zaj felmorzsolja a dialógus eleven szavát, meg tudjuk-e vajon ismételni Bahtyin ragyogó hitvallását a regény utolsó formáló lehetőségei iránt? Vagy a korai és a kései Lukács paradox reménykedésével és egyenes magabiztosságával egy olyan epikus világra kell várakoznunk, amely egyre közeleg, s amely az áldozatok között a regény halálát fogja követelni? Vagy Zsdanov volt előrelátó, amikor a „lelkek mérnökeinek” segítségével révén euforikus és manipulatív irodalmat prognosztizált egy átláthatatlan és alárendelt tömegtársadalom számára? Avagy Veszelojszkijnak volt igaza, aki a tudós nyugodt hidegségével olyan jövőt képzelt el, ahol a regények kis pontokként tűnnek el a mélyben, és jól tette Sklovszkij, hogy a sémák és a struktúrák leltárát kezdeményezte? Melyik kezdődött el e jövők közül? Ezt talán egy regény mondhatja meg nekünk.

Horváth Kornélia fordítása

Bibliográfia

- Михаил БАХТИН (1963), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Художественная литература.
- Михаил БАХТИН (1967), *Из предыстории романного слова*, in *Русская и зарубежная литература (исследования, статьи, публикации)*, Ученые записки Мордовского государственного университета, Саранск, 3–24. [Magyar nyelven: *A regénynyelv előtörténetéhez*, in M. M. БАХТИН, *A szó esztétikája*, vál., ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 217–256.]
- Михаил БАХТИН (1970a), *Эпос и роман. О методологии исследования романа*, Вопросы литературы, 1970, №1, 95–102.
- Михаил БАХТИН (1970b), *Смелее пользоваться возможностями*, Новый мир, № 11, 1970.
- Михаил БАХТИН (1975), *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература.

¹⁸ A Lukács és Bahtyin közötti ellentét a regény kapcsán a zárt és nyitott társadalom oppozíciójának fényében, azaz abban a két jelentésben értelmezhető, amiként ez a szembenállás Bergsonnál és Poppennél megfogalmazódott.

- Michail BACHTIN (1976), *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in G. LUKÁCS, M. BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo: metodologia letteraria e dialettica storia*, Torino, VII–LI, 179–221.
- Mihail БАХТЫН–Vlagyimir VOLOSINOV (1986), *A freudizmus*, ford. OROSZ István, in Mihail БАХТЫН, *A beszéd és a valóság*, Budapest, Gondolat.
- Mihail БАХТЫН (1995), *Eposz és regény*, ford. HETESI István, *Literatura*, 1995/4, 331–354.
- МИХАИЛ БАХТЫН (2001), *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. HETESI István, HORVÁTH Géza, KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Osiris.
- Mihail БАХТЫН (2007), *A szó a regényben*, in Mihail БАХТЫН, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, Budapest, 107–346.
- D* (1974), *Stremja „Tichogo Dona”*, Paris.
- KOVÁCS Árpád (1999), *A szó diszkurzív poétikája*, Helikon, 1999/1–2, 20.
- Георг ЛУКАЧ (1935), *Проблемы теории романа*, *Литературный критик*, 1935, № 2, 214.
- Georg LUKÁCS (1972), *Teoria del romanzo*, Roma, 1972, 36. [Magyar kiadásban: LUKÁCS György, *A regény elmélete*, in LUKÁCS György, *A heidelbergi művészeti-filozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Magvető, 1975, 477–593.]
- Павел МЕДВЕДЕВ (1928), *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*, Ленинград.
- R. MEDVEDEV (1975), *Qui a écrit le „Don paisible”?*, Paris.
- Владимир ПРОПП (1971), *Проблема смеха и комизма*, in *Ученые записки ЛГУ*, № 355, Серия филологических наук, fasc. 76, Ленинград, 160–178.
- Jean-Paul SARTRE (1996), *Che cos'è la letteratura*, Milano, 159–175.
- Vittorio STRADA (1969), *Dalla metafisica fichtiana all'empiria formante di Stalin*, *Rinascita*, 1969, № 51.
- Vittorio STRADA (1976), *Introduzione*, in G. LUKÁCS, M. BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo: metodologia letteraria e dialettica storia*, Torino, VII–LI.
- Владимир ВОЛОШИНОВ (1927), *Фрейдизм. Критический очерк*, Москва–Ленинград, 134.

VITALIJ MACHLIN

Lukács Bahtyin olvasatában

Az alábbiakban Mihail Bahtyinnak az 1930-as évek második felében, illetve az 1940-es évek elején született munkáit fogom érinteni, annak érdekében, hogy bemutassam és értelmezzem az orosz gondolkodó alig vagy csak kevésbé ismert vélekedéseit Lukács Györgyről. Bahtyin ezekben az években dolgozza ki *principiális* (ez számára azt jelenti: *filozófiai*) regénykoncepcióját, és hangsúlyozza, hogy őt nem a regény „elmélete”, hanem a regény „filozófiája” érdekli. E megkülönböztetés, amelyre ezúttal nem térek ki, Bahtyinnak az 1920-as években a „fiatal orosz poétikával”, illetve tágabb értelemben a „Kunstwissenschaft”-okban, azaz a művészettudományokban – a nyugati és az orosz formalizmusban – zajló általános tendenciákkal folytatott vitájából ered, melyben arra törekedett, hogy saját elméletét a filozófiai esztétikán kívül, vagyis önálló poétikaként építse föl.

Mint ismeretes, Lukács ugyancsak az 1930-as években, az úgynevezett „moszkvai korszakában” vizsgálja felül korai munkáját, *A regény elméletét*, annak a magáévá tett és – úgy tűnik – változatlan párthűségnek a jegyében, amely őt a hivatalos politikai konjunktúra önkéntes túszává tette. Regénykoncepciója, úgy a korai, mint a kései, valójában nem „regényelmélet”, hanem „regényfilozófia”, még ha Bahtyinétől merőben eltérő is. Két szemlélet van tehát előttünk, melyek egyfelől az élet történeti világára, másfelől pedig az alkotói tudatra vonatkoznak, méghozzá annak a szférájában, ami a korai Bahtyin nyelvén a „szóművészet esztétikájaként” fogalmazódik meg.

Arról, hogy a bahtyini regényfilozófia a lukácsi koncepció „alternatívája” lenne, számos érdekes írás született az 1980-as években, elsősorban nyugaton, ha nem a Lukács-, akkor a Bahtyin-szakirodalomban.¹ Azonban hogy miben rejlik ezen alternatíva *principiális*, azaz filozófiai-világnézeti értelme, megoldatlan probléma maradt. Hiszen Bahtyin esetében, mint ahogyan Lukácsnál is, a regény *történeti* megközelítésének filozófiai pozíciója figyelhető meg, azonban a regény története – illetve általában véve a „történelem” – teljesen eltérő módon tételeződik a két gon-

¹ E téren irányadónak számít az olasz kritikus Vittorio Strada 1986-ban kiadott *Regény és realitás között* című munkája, melynek orosz nyelvű fordítása a *Бахтинский сборник* című V. kötetben jelent meg (STRADA 2004).

dolkodónál. Ezen a téren mennyiségében viszonylag kevés, de tartalmában jelentős, amit Bahtyin Lukácsról ír munkajegyzeteiben az 1930-as évek végén, illetve az 1940-es évek elején (ami később nyomtatásban is megjelenik Bahtyin összegyűjtött írásainak harmadik kötetében valamennyi – a regényre vonatkozó – munkájával együtt). Annál is inkább, mivel az orosz gondolkodó nemcsak értékeli és értelmezi az először a *Литературный критик* (Irodalomkritikus) című moszkvai folyóiratban publikált cikksorozatban (LUKÁCS 1935a), illetve a *Литературная энциклопедия* (Irodalmi enciklopédia) kilencedik kötetében *A regény* címszó alatt megjelenő lukácsi elméletet (LUKÁCS 1935b), hanem azzal a hegeli regényelméleti felfogással is összeveti e koncepciót, mely Hegel *Esztétikájában* olvasható. Lukács írásainak – többek között az 1937-ben kiadott *A történelmi regény* című munkájának – értelmezésekor Bahtyin *kettős redukcióként* jellemzi a lukácsi koncepciót: *a regénynek* és magának *történelemnek* a redukciójaként, amelyek eredményeképpen, Bahtyin szerint, Lukácsnál a hegeli regényelmélet s az annak alapját képező hegeli *naïv realizmus* megismétlődése és radikalizálódása figyelhető meg. Milyen hegeli és lukácsi „naivitásról” van itt szó?

Az említett kettős redukció abban ölt testet, hogy Lukács egyrészt leegyszerűsíti Hegelt, másrészt pedig leegyszerűsíti önmagát is, vagyis korai regényelméletét. Míg Bahtyin – bár tömören, de nagyon határozottan – jellemzi az első redukciót, addig a második inkább csak implicit módon tételeződik.² A megvitandó kérdés tehát így hangzik: hogyan értelmezhető Bahtyin megjegyzése Hegel „naïv realizmusáról”, és hogyan hozható összefüggésbe e megjegyzés Lukács „polgári eposziaként” meghatározott regényfogalmának bahtyini értelmezésével?

Bahtyin a már említett jegyzeteiben idézi Hegel alap gondolatát a regényről: „a regénynek azzá kell válnia az újkori világ számára, ami az eposz volt az antik világ számára”.³ Ez nem a regény pozitív meghatározása, hanem feladat, jövőperspektíva. Mi is a regény és az eposz közötti *analógia* alapja? Hegel alapvetően két meghatározó fogalmat alkalmaz: az *aktualitás* és a *totalitás* fogalmát. A regénynek az újkori aktualitás „totális” ábrázolásának kell lennie, éspedig oly módon, miként az eposz – Hegel értelmezésében – totális ábrázolása volt az antik világnak a maga aktualitásában. Mind Bahtyin, mind Lukács átveszi és megismétli ezt a hegeli posztulátumot, Bahtyin azonban elmarasztalja Hegelt (és ezáltal Lukácsot is) a „naïv realizmus” miatt, olyan értelemben, mint ahogyan például Gadamer elmarasztalja a posztkantiánus esztétikát és a 19. század formális historizmusát, mely elmulasztja az aktualitás *saját* és *idegen* horizontjainak esztétikai megkülönböztetését, illetve alulértékeli az „időbeli távolság” (*Zeitenabstand*) produktivitását.

² Ismeretes, hogy az úgynevezett Bahtyin-körben jól ismerték Lukács *A regény elmélete* című munkáját, és az 1920-as években el is kezdték orosz nyelvre lefordítani, de abbahagyták, amikor tudomásukra jutott, hogy a szerző nem járul hozzá a publikáláshoz, mivel már meghaladottnak tartja írását.

³ Bahtyin megjegyzi, hogy ezt a gondolatot elsőként Blankenburg fogalmazta meg 1774-ben, Hegel pedig megismételte.

Mind a korai, mind a kései Bahtyin nyelvvel összhangban azt mondhatjuk, hogy korok és kultúrák „kölcsonös kívülállásáról” van szó, vagy másképpen mondván, arról az „*eseménylétbeni-ontológiai különbségről*”, amely nem érvényteleníti, hanem árnyalja és sokkal összetettebbé teszi a két meghatározó hegeli fogalmat: az „aktualitást” és a „totalitást”.

A *Regény mint polgári epepeia* című írásában Lukács újraértelmezi az eposz és a regény között vont produktív, de nem teljesen kidolgozott hegeli analógiát, azonban az eposz és a regény *aktualitása*, vagyis ókor és újkor közötti alapvető különbség továbbra is tisztázatlan marad. Lukács leegyszerűsíti Hegelt, mivel Hegel *formális* analógiája Lukácsnál szinte *azonosítássá*, a tradícióra támaszkodó (ideértve a németek hírhedt grekomániáját is), hangsúlyozott „*közelítéssé*” válik. Ez az, amit Gadamer „esztétikai meg nem különböztetésnek”, vagy Bahtyin „naiv realizmusnak” nevez. Lukácsnak a „moszkvai korszakára” jellemző logikája szerint *a szocialista realizmus regényének kell azzá válnia, ami az epepeia volt az antik világban*. Ez nem más, mint az eposz és a regény között megvont hegeli analógia radikalizálása; a „naiv realizmus”, még ha első látásra különös is, Lukácsnál még erőteljesebb, mint Hegelnél.

Minden bizonnyal erre vonatkozik Bahtyin megjegyzése *A regény elméletének kérdéseihöz* címmel publikált munkafüzetében, amely az 1941. március 24-én a Gorkij Világirodalmi Intézetben tartott, *A regény mint irodalmi műfaj* című előadásához készült (amely előadás *Eposz és regény* címmel vált ismertté, és először 1970-ben került kiadásra).⁴ Idézem Bahtyin feljegyzését: „Lukács Hegel nyomán az epepeit az aktuális valóság, létberendezkedés és világrend művészi *visszatükrözéseként*, azaz *leképezéseként* tárgyalja”. Majd folytatja és ellenvetést tesz: „Nem az ábrázolt, leképezett rend sajátosságai különböztetik meg az epepeit a regénytől – amire lényegében Lukács nézőpontja utal. A regény az epikai sajátosságait az *elejétől fogva és principiálisan* elveti; és nem azért, mert nincs benne a *polgári* valóságban – a regény a homéroszi valóságot is egészen másképp mutatná meg.”⁵

Ez azt jelenti: a regény mint szemléleti forma, a világ, és benne az ember látatásának módja, ha tesszük, a „visszatükrözés” formája, nem prézelhető bele sem a regény történetének, sem általában a történelemnek Lukács-féle szociológiai sémájába. A regény az epepeitól alapjaiban eltérő módon szemléli az életvilágot és benne az embert: ahogyan Bahtyin 1941-es előadásában elhangzik, a regény az adott

⁴ Bahtyin jegyzeteiben megemlíti Lukács nevét, az előadás publikált szövegében viszont nem. A *Литературный критик* (Irodalomkritikus) című lap bezárása után 1940-ben a Lukácsal folytatott nyilvános vita „inkorrektté”, vagyis „helytelenítetté” vált, ugyanúgy, ahogyan az 1930-as években *helytelenné* vált a húszas évek formalista kritikája is. Ehhez kapcsolódik Bahtyinnak a híres retrospektív kommentárja arról a szovjet korról, amely Lukácsnak is sajátja volt. A Szergej Bocsarovval folytatott beszélgetésben 1970. június 9-én Bahtyin így vélekedik (annak kapcsán, hogy munkáit barátai neve alatt publikálta): „mindaz, ami az elmúlt ötven évben történt ezen az áldatlan talajon, e nem szabad ég alatt, többé-kevésbé mind hamis” (BOCSAROV 1999).

⁵ [Az idézetet Bahtyin még kiadatlan munkafüzetei alapján közli a tanulmány szerzője. – (A ford.)]

korral való lehetséges közvetlen „famiális kontaktus zónájában” építkezik, míg az eposzi világ az abszolút „távlati kép”⁶ szférájában.

A *Háború és békét* nyugodtan nevezhetjük epopeiának; ez is, és magának a szerzőnek híres megjegyzése – „Álszerénység nélkül: olyan, mint az Iliász” – úgyszintén a hegeli programanalógia határain belül marad mint hozzáférhető összehasonlítás. Azonban a *Háború és béke* látásmódja és eseményábrázolása – úgy a panorámaszerű-történelmi, mint a kitalált eseményeké – kimondottan a regény és nem az eposz sajátosságait érvényesíti, ami negatív reakciókat váltott ki a regény bizonyos olvasóiból, például az 1812-es háború résztvevőiből, de ugyanúgy Konsztantyin Leontyevből is. Hiszen a tolsztoji „Iliász” sűrűsége és részletgazdagsága megdönti és familiarizálja a *távlati képet*, s az ábrázolásmód veszít „klasszikusságából”, vagyis kevésbé „harmonikus” és elkötelezett. Vagy egy másik példa: mindabban, amit eddig Sztálinról mondtak és írtak, szinte egyáltalán nem találkoztam meggyőző „ábrázolással” (a német *Darstellung* fogalom tágabb értelmében, amely a *közvetítés módjára* vonatkozik, vagy egy dolog „ábrázolására” nemcsak a művészet nyelvén, hanem a tudományos, sőt a hétköznapi beszédben sem) – olyan ábrázolással, amely valamelyest egészes és egységes, ugyanakkor a „famiális kontaktus zónájában” van megjelenítve.

Természetesen nem arról van szó, hogy „azok epikus idők voltak” – ahogyan Mihail Lifsic emlékezik a harmincas évekre a hetvenes évekből visszatekintve –, hanem inkább arról, hogy a „hivatalos” szovjet történelemszemlélet (a történelem „képzete”) még napjainkban is szinte megingathatatlan. Az „epikusság”, amiért a fiatalságára emlékező Lifsic még úgy lelkesedett, már rég megsemmisült mint képzet és mint mítosz, de egy kevésbé hivatalos és kevésbé naiv, bonyolultabb „regényszerű” elképzeléssel helyettesíteni még nem lehetséges.

Mindez újra élesen felveti a „totalitás” problémáját Bahtyin felfogásával összefüggésben és tőle függetlenül egyaránt, bár egyvalami azért teljesen világos: a „nem hivatalos kultúra” bahtyini koncepciója egy olyan elgondolás, melynek irodalmi kifejeződésévé a hellenizmusban, majd az újkorban a regény vált – e koncepció „karnevalizál” mindenfajta „epikus” ábrázolást-kifejtést-elbeszélést. A bahtyini értelemben vett „karnevalizálás” nem megsemmisítés vagy elszegényítés, hanem épp ellenkezőleg, a nézőpont kiszélesítése és megújítása. Eppen ezért a fentiekben említett, Lukácsra vonatkozó Bahtyin-idézetben foglaltak elvetik a regénynek a „polgári valósághoz” történő merev szociológiai hozzákapcsolását: a regény – nemcsak az újkor és a polgári valóság körülményei között – *az elejétől fogva és principálisan* „regényesíti” a világot és az embert. Másfelől pedig még a polgári világ sem önazonos, hanem – a Rabelais-könyvből származó, jellegzetesen bahtyini kifejezéssel élve – „több és jobb önmagánál” (BAHTYIN 1970).

⁶ A „távlati kép” Adolf Hildebrandt terminusa, amelyet Bahtyin a művészettudományból emel át esztétikájába annak érdekében, hogy hangsúlyozza az epopeia és a regény világ- és ember-ábrázolásmódja – és ezzel együtt értelmezése – közötti gyökeres különbséget.

Másképpen szólva, Bahtyin szerint az epepeia által kínált „totalitás” valójában soha, semmilyen korban nem jelenti a tapasztalat „konkrét történetiségének”⁷ tényleges teljességét. A *totalitás* ebben az értelemben *nem „totális”*: minden „generalizáló” nézőpont (különösen az átpolitizált) a legjobb esetben is csak viszonylagos, rosszabb esetben – „téves”; a *generalizáció* hajlamos megkerülni és elvonatkoztatni a konkrét történetiségtől és a konkrét társadalmiságtól; ezeket pedig azzal helyettesíti, ami Bahtyin nyelvén *teoretizmusként, monologizmusként és hamis retorikaként* fogalmazódik meg. A nyílt („hivatalos”) totalitáson kívül – Bahtyin elgondolása szerint – létezik egy *rejtett* totalitás is, amelyet a regény ragad meg. Az eposz – amennyiben létezése lehetséges volna az újkorban – ezt a rejtettséget („nem hivatalosságot”) nem látná „szabad szemmel”; ahogyan Bahtyin mondaná: e rejtett totalitás „csak van, de nem jelent semmit”; még a materialisták számára sem több a realitás szubsztrátumánál.

Befejezésképp ismételten visszatérek Hegel *naiv realizmusának* bahtyini kritikájához. Kétségtelen, hogy Bahtyin olvasatában Lukács – a polgári és a szocialista realizmust kifejtő elméleteiben – radikalizálja a hegeli *naivitást*. Bahtyin azt mondja: a hegeli regényelmélet még *saját korától is elmarad*, azaz Bahtyin szerint Hegel nemcsak a kora romantika (Schlegel), de még Goethe és Schiller is „meghaladja”. Ami Schlegelt illeti, regényfilozófiája szoros összefüggésben van egyrészt *irónia-konceptiójával*, másrészt pedig *filológiai filozófiájával*, bár ez a téma önálló kutatást kíván, úgy önnön jelentősége, mint Bahtyin nevetésfilozófiája okán, tekintettel arra, hogy – a Rabelais-monográfiában foglaltak értelmében – az irónia a „nyílt komolyság” előfeltétele.

Nem az a lényeg, hogy milyen véleménnyel volt például Mihail Lifsic Bahtyin Dosztojevszkij- vagy Rabelais-könyvéről, hanem az, hogy a Hegeltől Lukácsig és Lifsicig vezető gondolkodás hagyománya mentén aligha lehetséges általában is a „komoly nevetés”, különösképpen az irónia megközelítése, vagyis az élet történeti világának lényegi megközelítése – s következésképpen annak, amit Bahtyin „függő beszélésnek” nevez.⁸ Történelemfilozófiai síkon a „függő beszélés” közvetlen összefüggésben van a *logosz* (Arisztotelész szerint a „kinyilatkoztató” vagy

⁷ A „konkrét történetiség” fogalmát Bahtyin *A tett filozófiájához* című programszövegében (1921–1922) alkalmazza – egy új típusú „első filozófia” projektjében, amely az 1917 és 1923 között az európai filozófiában végbemenő paradigmaváltás pillanatában jött létre, egy olyan esemény során, amelyhez hasonló a 20. századi orosz filozófia történetében nem zajlott le, sem a szovjet tudományos-materialista, sem az emigráns vallásos-idealista filozófiákban.

⁸ A dogmatizált, „zárt” komolyság – Bahtyin szavaival – nem tud „meghalni és újjászületni”, és ebben az értelemben nem tudja igazolni saját igazságát az „abszolút jövő” fényében. A mi kontextusunkban ez a „logika tudománya” hegeli projektjének kudarcára vonatkozik, amelyben a történelem – Michael Toinissen kifejezésével élve – „pusztán össze van varrva”. Ezért Hegelnek azon követői, akik meghaladták Hegel *historicismusát*, elkerülhetetlenül beleesnek a „historizált önimádat csapdájába”, ahogyan ezt Bahtyin barátja, a kiváló irodalmár-gondolkodó Lev Pumpjanszkij megfogalmazta az 1924-ben kiadott Gogol-könyvében (PUMPJANSZKIJ 2000).

„apofantikus” beszéd) „logocentrikus” modelljének átalakulásával – e transzformáció jegyében zajlottak le a 20. század filozófiájának és humántudományos gondolkodásának alapvető fordulatai. Az orosz filozófiából, amely a múlt században szinte kihullott a történelemből, még ma is hiányzik e problematikának az exponálása, ezért nehéz higgadtan és ésszerűen értelmezni mai „posztideologikus” helyzetünket, amelyben a dolgok hivatalos retorikája és nem hivatalos helyzete mintha véglegesen szétvált volna.⁹

Az 1941-es előadásban és a munkafüzetekben ez a problematika nem tematizálódik; Bahtyin fogódzót keres és talál saját álláspontja számára: e támaszt természetesen nem Schlegelnél találja meg, hanem a klasszikusoknál – Goethénél és Schillernél, hiszen a két szerző 1790-es években folytatott levelezéséből származik az *epikus képzet* nagyszerű meghatározása mint „abszolút múlt”, vagyis a hallgatók és olvasók idejétől való *leválasztottság*. Az ábrázolásnak e teljesen specifikus – a valós történeti keletkezésből kivont – perspektívája a „távlati kép”, amely – ahogyan Bahtyin hangsúlyozza – *lezárt és gyönyörű*,¹⁰ de éppen ezért a „konkrét történetiség” szempontjából *szegényes*. Következésképpen a képzet epikus típusa nem „visszatükrözi” vagy „leképezi” a történeti valóságot (az epikus típus kizárólag a történeti valóság talaján lehetséges), hanem inkább – mintegy reflektálva arra a valóságra – a valóság nyelvének interferenciájaként jelenik meg a szerző és közönsége esztétikai tudatában.¹¹

Miközben Bahtyin Lukácsot értelmezi, a polémia fókusza a „világ kezdettől fogva való poétikus állapotáról” szóló hegeli tételnek az elvetésére helyeződik át. Úgy tűnik, Lukács – a germán idealizmuson és (részben) romantikán keresztül – mélyen magáévá tette ezt a metafizikai tézist, olyannyira, hogy az epikus totalitás és naivitás „szentimentális” idealizációjának „nyílt” alapjait *A regény elméletében*,

⁹ A vizsgálódás lehetséges irányain belül maradvá Thomas Mann regényelméletére utalunk, melyet a legkoncentráltabb formában *A regény művészete* című előadásában mutatott be 1939-ben. Ebben a koncepcióban aligha szerepel olyan kortárs író, akit Lukács értékel, mégis Bahtyin regényelméletének csaknem valamennyi elemét megtaláljuk benne, beleértve az irónia szerepét és a regény megkülönböztetését az eposztól.

¹⁰ 1941. márciusi előadásának zárszavában Bahtyin bevallotta, hogy Homéroszt kívülről tudja, és egyetlen regény sem nyújt neki akkora élvezetet.

¹¹ Ezért az 1920-as években, az úgynevezett „vitatott szövegekben” (amelyeket olyan marxisták írtak, akik sosem léteztek és nem is fognak), illetve az 1930-as években a regényről szóló munkáiban Bahtyin ingadozik az „отражение” („leképezés” vagy szó szerint „visszatükrözés”), valamint az ő szempontjából pontosabb „преломление” (szó szerint „átszűrve ábrázolás” abban az értelemben, hogy egy nyelv a másik interferenciájaként jelenik meg, mintegy reflektálva arra) és a „передача” („közvetítés”) fogalmak között. Végül *A szöveg problémája* (1960) című cikkében (BAHTYIN 1986) végleg karnevalizálja a „visszatükrözés” elméletét az „отражение отражения” („a leképezés leképezése”) kifejezéssel. *A formális módszer az irodalomtudományban* című munkájában, a „formalistákkal” és a marxistákkal folytatott vitájában pedig hangsúlyozza, hogy a műalkotás nem nyújtja közvetlen megközelítését annak a valóságnak, amelyet egyébként „leképez”, vagy amely valóság nyelvének interferenciájaként megjelenik.

míg a „rejtett” megalapozását az 1930-as években született írásaiban fekteti le. Az elmondottakat összegezve érdemes megjegyezni, hogy a „történelem végének” és – bizonyos értelemben – a „regény végének” korában mindkét koncepciót – úgy a Lukácsét, mint a Bahtyinét – újra kell értelmezni és lényegileg új megvilágításba kell helyezni. Mint minden jelentős mozzanat a szellemi kultúra történetében, e két elmélet – valószínűleg a 20. század két legjelentősebb, a filozófiai esztétika területén keletkezett koncepciója – „több és jobb önmagánál”, ezért hermeneutikai felszabadításra szorul, vagy – ahogyan Bahtyin mondaná – „az idő fogságából” való kiszabadításra.

Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- Михаил БАХТИН (1970), *Эпос и роман. О методологии исследования романа*, Вопросы литературы, 1970, №1, 95–102.
- Mihail BAHTYIN (1986), *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban. Filozófiai elemzési kísérlet*, ford. OROSZ István, in Mihail BAHTYIN, *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, Budapest, Gondolat, 481–514.
- Михаил БАХТИН (1996), *Проблема текста*, in Михаил БАХТИН, *Собрание сочинений*, V, Москва, Русские словари, 306–326.
- Сергей БОЧАРОВ (1999), *Об одном разговоре и вокруг него*, in С. Г. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва, Языки русской культуры.
- Георг ЛУКАЧ (1935a), *Проблемы теории романа*, Москва, Литературный критик, 1935, № 2, 214–249; № 3, 231–254.
- Георг ЛУКАЧ (1935b), *Роман как буржуазная эпопея*, in *Литературная энциклопедия*, IX, 795–831.
- Лев ПУМПИАНСКИЙ (2000), *Классическая традиция*, Москва, Языки русской культуры.
- Витторио СТРАДА (2004), *Между романом и реальностью: история критической рефлексии*, in В. Л. МАХЛИН, *Бахтинский сборник*, Москва, 22–40. [Első kiadás: Vittorio STRADA, *Tra romanzo e realità: storia di una riflessione critica*, in Michail BAHTYIN, *Tolstoj*, A cura di Vittorio STRADA, Bologna, il Mulino, 1986, 7–58.]

KOVÁCS ÁRPÁD

Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről

„A valóság tehát érvényességét a cselekvés által kapja meg.”
(Kierkegaard)

A regény műfajának és az elbeszélés nyelvének elméleti megközelítései Mihail Bahtyin koncepcióinak kidolgozása idején, az 1920-as években Európa-szerte a műfaj úgynevezett válságának jegyében fogalmazódtak meg, melynek egyik legismertebb kifejtése Lukács György nevéhez fűződik. *A regény elmélete* című könyvet, mely 1920-ban látott napvilágot, Bahtyin olvasta és valószínűleg néhány fejezetet le is fordított orosz nyelvre.¹ Második ma ismert reakciója Lukács munkásságára már a marxista esztéta regénykonceptiója kapcsán fogalmazódott meg a moszkvai regényelméleti vita reflexiójaként,² persze nem közvetlenül a nyilvános vitában, mivel Bahtyin akkor már a „letiltott” szerzők sorába tartozott s száműzetésben volt. A rejtett polémia azonban jól nyomon követhető *A szó a regényben* (1934–1935) címet viselő nagy történeti poétikai értekezésében, de *A regény mint irodalmi műfaj* (1941) néven megtartott akadémiai előadásában is, melyet három évtizeddel később *Eposz és regény* (1970) címmel publikáltak.

A válságteóriákra adott egykorú válaszok, ellenvélemények az irodalomtudományban nem csak a formalista iskola kiemelkedő prózateoretikusainak tollából

¹ Erről beszámol Szergej Bocsarov kommentárjaiban (BAHTYIN 2000b, 444).

² Részletes ismertetését lásd KOVÁCS 1977. Az utalt tanulmányban az 1934–1935-ös regényelméleti vita tapasztalatát dolgoztam fel. Jelen írásomban Lukács ifjúkori regényelméleti könyve és annak bahtyini recepciója, illetve a két megközelítés szemléleti-módszertani bázisának megvilágítása képezi a vizsgálat tárgyát.

Bahtyin Lukács 1935-ös írásaira (*Problemy teorii romana* – A regényelmélet problémái) és a moszkvai *Irodalmi enciklopédiában* közölt regény szócikk egyik alfejezetében publikált szövegére (*Roman kak burzsuznaja epopeia* – A regény mint polgári epopeia) részletesen kitér jegyzetfüzeteiben, melyek egyelőre csak kéziratos formában tanulmányozhatók, de rövidesen közlésre kerülnek az összkiadás III. kötetében. Lukács nevének feltüntetése nélkül Bahtyin (jegyzetfüzetbeli) polemikus megjegyzései beépültek az *Eposz és regény* szövegébe. Saját kutatásaim során sikerült ilyen implicit utalásokat kimutatnom *A szó a regényben* című könyv szövegében. Erre még kitérek ebben a tanulmányban.

származnak. Maga Bahtyin is támaszkodik erre a teljesítményre, de más gyökerei is vannak elméleti tájékozódásának. Különösen fontosak számára a narráció konfesszióként való azonosításának kísérletei, már csak azért is, mert pályáját filozófiai és esztétikai művek terveivel indítja, melyek a perszonalista gondolkodás tradícióival mutatnak mély rokonságot.³ Erről tanúskodik egy az 1920-as évek közepén keletkezett elvi jelentőségű kézirat – *A tett filozófiájához* (BAHTYIN 2003) –, mely sokkal később, a 1980-as évek közepén látott először napvilágot.

Mihail Bahtyin a műfaj válságát tételező nézetekre, az individuum felbomlására hivatkozó krízisteorémákra a regényhős emancipációjának tételével válaszolt. S ezt a konfesszió alanyának nyelvi aktivitásával magyarázta, amely radikális ellenállást fejt ki a kívülről szabályozott esztétikai megformálással – a szerzői elbeszéléssel – szemben. A külső megformálással szembeforduló „hősnek”, a szuverén értelmi világgal rendelkező nyelvi alanyiség hordozójának alakja leginkább a regényben teljeseedik ki, s mind a klasszikus, mind a karteziánus szubjektum önazonos figuráján túllép.

Meglátásom szerint a helyzet ugyanis az, hogy – eltérően a közvetlen tudati azonosság képzetétől – az önelbeszélésben a saját narrációját reflektáló alany magának a konfesszió meghonosodott műfaji nyelvének – kánonjainak – is ellenáll, azokat is kritika tárgyává teszi, és pedig az egyszerű – mindig személyes – prózanyelvi diszkurzivitás pozíciójából. Hozzáteszem, hogy a Bahtyin által tételezett értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, a prózanyelv dialogizáló hatásának köszönhetően áll elő, melyben a konfesszió nem pusztán az önvallomás közlésének formája, hanem egy sajátos válaszreakció *írás-műfaja* is, jelesül olyané, amely nemcsak tárgyára, a problémára, hanem a problémát előadó beszédmódokra is reflektál. Végül soron arra predesztinált, hogy a narráció során a metanarráció nyelvét is művelje. Csupán a példa kedvéért említem meg Szent Ágoston és Rousseau *Vallomásait*, Cervantes *Don Quijotéját*, Stern *Tristram Shandyjét*, Puskin *Jevgenyij Anyeginjét*, Gogol, Dosztojevszkij és André Gide prózáját. Bahtyin szokta mondani, hogy a műfaj alapképletét két összetevő alkotja: a „regény a hősről” és – benne – a „regény a regényről”.

Korszakos, műfajteremtő művek esetén, amilyen a konfesszió Szent Ágostonnál vagy az ellenpontosított konfesszió-rend, a polifónia Dosztojevszkijnél, a válaszként megalkotott beszéd- és írásmód óhatatlanul újraartikulálja a létértelmezés módját, azaz az emberi jelenség részesülését a létből és a lét megtestesülését az emberi cselekvés által. Csak a cselekvésre vonatkozó kérdés radikalizálása – a cselekvés válságának felismerése és újrafogalmazása – hívhatja elő a nyelv váltás igényét, melyért – Bahtyin szerint – a regény prózanyelve vállalja a felelősséget, a rá jellemző éles beszédkritikai attitűd okán. Utóbbit nemcsak az adott korban rögzült szociolektusokkal és a társas diskurzus típusaival szemben, de – azonos élességgel – érvényesíti önmagával, a regény nyelv sablonjaival és az irodalom kanonizált beszédmódjaival szemben is. Aláhúznám: ez minden esetben a cselekvés létstátu-

³ Bahtyin perszonalizmusáról lásd KOVÁCS 2010.

szának hiteles megjelenítése érdekében történik. Márpedig a cselekvés – Bahtyin szerint – mindig „egyszeri” esemény, ahogy – hozzáteszem – azt már Arisztotelész megállapította.⁴

A metafizikai előfeltevéseket kerülendő Bahtyin a *cselekvés fenomenológiájára* építi „első filozófiáját”, amelyet Dosztojevszkij-könyvében nagyszabású próza-poétikával egészít ki, melynek módszertanát *metalingvisztikának* nevezi,⁵ túllépve ezzel magán a fenomenológián mint tudományos módszeren is.⁶ A metalingvisztika kifejtésének szenteli nagyszabású nyelvbölcseleti könyvét, *A marxizmus és nyelvfilozófia* című értekezést (BAHTYIN 1928), melyet Vlagyimir Volosinov nevének közzé.⁷

Lukács György a regényelméleti tanulmány megírásával Dilthey szellemtudományos életfilozófiáján belül kíván maradni, miközben Hegel dialektikájához és történelemfilozófiai sémájához fordul vissza (eposz – regény – eposz), azaz az „élmény” kifejtésére a *metafizika* diszkurzív eszközeit alkalmazza. Az élményt ezért nem aktusként (fenomenológiailag), hanem lélekalakzatként tárgyalja. A cselekvés bahtyini architektonikája viszont – ahogy azt *A tett filozófiája* tanúsítja – az aktus szerkezetét öleli át: a tettben az *akarat* érik be, mely előzőleg csupán szándék lehetett, s ezzel a realitásigény teljesül. A tettben külsővé válva a szándék, az akarat, az intenció konkrét egyedi intonációban ölt testet. A cselekvést kísérő tonalitás pedig készítésnek bizonyul, amivel saját nyelv keresésére szólítja fel a cselekvés alanyát, az aktus – főleg az intranszparens tett – megjelenítése és megértése okán. A tett felől az akaratot lehet eltávolítani az alanytól, a tonalitás felől pedig az alany értékviszonyát manifesztálni, minek hatására más értékelések előhívása történik

⁴ Ezt írta: „akiknek tapasztalatuk van, sokkal inkább sikert aratnak, mint akiknek elméleti tudásuk van, de nincs tapasztalatuk. Ennek az a magyarázata, hogy a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga”. Vö. ARISZTOTELÉSZ 2002, 38.

⁵ A próza stilisztikai és retorikai vizsgálatát (például a nagyhatású Leo Spitzer-féle felfogást) meghaladó módszer kifejtését megtaláljuk a *Dosztojevszkij művészetének problémái* című 1928-as monográfiában (BAHTYIN 2002, 81–101) és kiegészítve a második, átdolgozott és bővített, 1963-as kiadás utolsó, *A prózai szó típusai* című fejezetében, ahol a terminus legteljesebb meghatározását is olvashatjuk (BAHTYIN 2000a, 203–207). A metalingvisztikai fordulat a fiatal Bahtyin fenomenológiai esztétikájában annyiban már meg van alapozva, elő van készítve, amennyiben az mindenfajta metafizika és mindenfajta tudományos filozófia „teoretizmusának” éles kritikáját tartalmazza. A nyelvbölcseleti bázison nyugvó metalingvisztika a konkrét megnyilatkozásból – nem a „tudatai”-ból – indul ki, melynek kontextusait a cselekvés világa (az élet) és a kultúra alkotja. Sem egyik, sem másik nem értelmezhető izoláló generalizáció, önmagára zárt rendszerben, „saját elmélet” keretei között.

⁶ A téma olasz kutatója úgy véli, hogy Bahtyin gondolkodása belül maradt a neokantianizmuson, míg Lukács neohegelianus lett, ami előkészítette marxista fordulatát. A szerző mindkettőt – láthatóan a válság jegyében – redukcióként tárgyalja, ami előfeltevésül szolgál számára a kétféle regényfelfogás és történelemszemlélet értelmezéséhez. Vö. STRADA 1976.

⁷ A szerzőség körüli jogi vita napjainkig sem zárult le.

meg. Az idegen intonáció, érintkezvén a sajáttal, elsajátítódik, interiorizálódik: két aktuscentrum kölcsönhatása jön létre egy megnyilatkozáson belül, s megképződik a „kétszólamú szó”. Ezúton alakul ki a dialógus alapszerkezete. A külpon-tosított – nevezzük így – aktuscentrum és a konfesszióként értett nyelv kapcsán az orosz gondolkodó bevallottan Max Scheler fenomenológiájához csatlakozik, vagyis elkerüli Husserl reflexiós filozófiájának intellektualizmusát és egyben idea-lizmusát is, s a perszonalontológia felé tájékozódik, az értékelvű bölcselkedést választja.⁸

A fiatal Bahtyin – a tett, nem a cogito fenomenológusaként – túlfeszített „teoretizmussal” vádolja, s elmarasztalja a századelő ismeretelméleti és esztétikai reflexióit. Leszögezi: „nem a produktumból kell kiindulnunk – a tethez így nem juthatunk el –, hanem magából a tetteből” (BAHTYIN 2007a, 78). Ez pedig az élet architektonikájából – mondhatjuk talán így is: az elbeszélt életből – kiemelt, izo-lált cselekvés elemzése révén – vagyis szemben az egyszerű életösszefüggéssel és annak diszkurzív jelenlétével a kultúrában – nem tud megvalósulni. Következés-képpen előbb-utóbb előáll az, amit „válságként” tudatosít az ismeretelméleti, az etikai vagy az esztétikai reflexió alanya:

Minthogy az elmélet elszakadt a tettől, és saját belső, immanens törvénye szerint fejlődik, maga a tett – mely elengedte magától az elméletet – degradálódni kezd. A felelősségteljes beteljesítéshez szükséges minden energia a kultúra auto-nóm szférájába áramlik, a tettet nem táplálja, a tett az elementáris biológiai és gazdasági motiváció szintjére esik vissza, elveszíti valamennyi ideális mozza-natát: így jellemezhető a civilizációs állapot (BAHTYIN 2007a, 78).

Ám az esemény architektonikájában a tettnek – jóllehet értéket valósít meg, ér-telemmel bír – még nincs kifejtett jelentése. Ez ugyanis csak akkor válik explicit-té, ha a cselekvés megjelenítésre kerül, aminek elemi feltétele valamely jelközeg, mindenekelőtt az ember nyelvi megnyilatkozása, a regény esetén az elbeszélés és a prózanyelv. Főként azért, mert a jelentésképzés aktusai – mindenféle másodla-gos közvetítést megelőzően – már a cselekvés világában is kölcsönhatásban állt az „énnel”, a „másikkal” és a „dologgal”, valamint az „értékkérzéssel”. Az 1980-as évek-ben Paul Ricœur fejt ki részletesen kidolgozott, átütő erejű fenomenológiai kon-cepciót (RICŒUR 1983), melynek értelmében a cselekvés megközelíthető „akár a szöveg, nyitott műként”; nála a bahtyini „architektonika” megfelelője a „hármás mimézis”, mely a „narratív identitás” elérését szolgálja azáltal, hogy a cselekvés je-lentését az elbeszélt életösszefüggés („*configuration*”) kontextusában értelmezi.

Szemben mind Kant formális etikájával, mind Hermann Cohen ismeretelmé-letével, mind Rickert neokantiánus elvont értékrendszerével, Bahtyin az érték

⁸ Az „értékszempontú architektonika” és az „aktuscentrum” felfogásának kifejtését lásd BAHTYIN 2007a, 81–90.

státuszát a létben úgy fogja föl, mint egyfajta értelmi meghatározottságot, mint önmagában jelentős entitást – szépet, jót, igazat (vagy – tegyük hozzá – rútat, rosszat, hamisat). Ám határozottan állítja, hogy „mindez pusztán lehetőség”, ami csak a tett megcselekvése során válik valósággá, és pedig az „én” egyszeri tevékeny részesülésének elismerése s a tett igenlése alapján. Az „elvont” és „normatív” értékek nézőpontját képviselő kortársaival szemben Bahtyin a hangsúlyt nem a rendszerre vagy törvényre helyezi, hanem a megtestesülés folyamatára, amit „léteseménynek” nevez (BAHTYIN 2007a, 8–10). A lét az aktusként megjelenő – meglátott vagy láttatott – tett a végrehajtás megnyilvánulása során válik eseménnyé, egyszeri léteseménnyé. Erre a modellre, és nem a metafizikai spekulációra vagy a kulturális produktumra kell fölépülnie a gondolkodásnak, a Bahtyin által kifejtett ontológiának, amit egy új szemléletű *prima philosophia* jegyében kívánt megfogalmazni (BAHTYIN 2004, 29).⁹

Az ehhez kapcsolódó – s Scheler szimpátiaelvével rokon – „részesülő gondolkodás”¹⁰ biztosítja az ismeretelméletileg nem definiálható tudat átírt, perszónalontológiai entitását. Ez a felfogás jut kifejezésre a „felelős tudat egysége” kifejezésben. A tudat ennek értelmében nem korlátozható az érzékelő, a megismerő és a reprezentációs funkciókra, illetve azok reflexiójára (az „öntudatra”). A tudat „egysége” azon épül föl, hogy az élet értelme – a tett és a szó architektonikus egysége kialakulásának eredményeképpen – megtestesül a személyes jelenlétmódban. És azért mondható „felelős”-nek, mert a lét értelmeként megnyilvánuló értéket csak és kizárólag a személyes és tevékeny részvétel képes inkarnálni, és pedig a tett végrehajtásával és (nem apofantikus) megjelenítésével. A *cselekvés jelentése* a szóbeli megnyilatkozásban kiteljesedik, de csak annyiban, amennyiben a tetre vonatkozó referenciája kiegészül a létből való részesülése, vagyis a létesemény referenciájával. A neokantiánus „elvont értékek” vagy „örök értékek”, azaz alapozó tételek kifejtésétől mint idealista kísértéstől Bahtyin elzárkózik, s *A tett filozófiája* – az „első filozófia” –

⁹ Vö. „Így hát szerintünk megalapozatlan és eleve reménytelen minden olyan kísérlet, mely a tartalmi-értelmi aspektus, az objektívált produktum alapján jelölné ki az első filozófiának, az egységes és egyedi eseményszerű lét filozófiájának irányát, s elvonatkoztat az egyedi valóságos cselekvő tettől [*akta-postupka*] és annak szerzőjétől [...] A tett: végső *konklúzió*, átfogó, végleges következtetés. A tett az egységes és egyedi s *immár végső kontextusban* egybefogja, egymásra vonatkoztatja és egymásban feloldja az értelmet és a tény, az általánost és individuálist, a reálist és ideálist, hiszen minden a tett felelős motivációjának része: a tett során a pusztán lehetőségéből átlépünk *az egységbe egyszer s mindenkorra*.” (BAHTYIN 2007, 43–44.) Az *akt-postupok* terminológiai érték kifejezés: a tett (*postupok*) ugyanis megítélhető elvontan, például funkcionálisan vagy pragmatikusan vagy normatív értéke szerint; ám *aktusként* egyszeri eseményt alkot a létben, mely nem választható el a cselekvő szubjektumtól („szerzőjétől”) és a másiktól (szemlélőjétől vagy elszenvédőjétől), akinek a válaszában a tett értelmezés tárgyává válik – értelemmel teli cselekvéssé. Aktusként a tett nem pusztán döntés vagy végrehajtás, hanem akció, azaz valamely interakcióban való részvétel.

¹⁰ Metalingvisztikai fogalmazásban – „dialogikus viszonyok”.

kidolgozása során eljut a neokantiánus színezetű állásponttól a fenomenológiai értékfelfogáshoz.

Felhívnam a figyelmet e tradíció továbbélésére a fenomenológia későbbi fejleményein belül. Bahtyintól valószínűleg teljesen függetlenül hasonlóan vélekedik majd az értelem és az érték jelenvalóságáról, s a cselekvésidő temporalitásáról a kiemelkedő francia fenomenológus, Maurice Merleau-Ponty:

Nem a szándék és nem is a tett minősít egy embert, hanem az, hogy értéket vitt-e a tettekbe vagy sem. Amikor ez megtörténik, a cselekedet értelme nem merül ki a szituációban, mely alkalmat adott rá, sem néhány homályos értékítéletben, példaértékű marad, s más helyzetekben is továbbél, más formában. Megnyit egy horizontot, olykor még világot is alapít, mindenestre jövőt rajzol elénk. A történelem Hegelnél *a jövőnek ez a jelenben való beérése*, s nem a jelen feláldozása egy ismeretlen jövő számára. Nála a cselekvés szabálya nem a mindenáron való hatékonyság, hanem mindenekelőtt a termékenység képessége (MERLEAU-PONTY 1997, 168).

Hegel kapcsán említsük meg, hogy ő a cselekedet „elvonrt értelmének” nevezi mind a szándék, mind a következmény felől megítélt tettet. Nem csupán szándékai urának tekinti a cselekvőt, hanem annak is, amivé a dolgokat azok alakítani fogják. Törvényszerűségének látja „a szükségyszerűség átcsapását esetlegességbe és megfordítva”.

Az az alapelv: a cselekedetnél figyelmen kívül kell hagyni a következményeket, s ez a másik: a cselekedeteket a következményekből kell megítélni, s ezeket kell a helyesnek és a jónak mércéjévé tenni – mind a kettő egyformán elvonrt értelmre vall. A következmények, mint a cselekedet saját immanens alakulása, csak ennek természetét nyilvánítják ki, s nem egyebek, mint maga a cselekedet; ez tehát nem tagadhatja meg őket és nem hagyhatja figyelmen kívül. De megfordítva éppígy van olyan következmény, amely kívülről nyúl bele a cselekedetbe és esetlegesen járul hozzá, s aminek semmi köze magának a cselekedetnek természetéhez. Annak az ellentmondásnak a fejlődése, amelyet a végesnek szükségyszerűsége tartalmaz, a létezésben épp a szükségyszerűség átcsapása az esetlegességbe és megfordítva. *Cselekedni ennél fogva ebből a szempontból annyi, mint kiszolgáltatni magát ennek a törvénynek* (HEGEL 1971, 136).

Hegel számára a cselekedetnek két aspektusa van – a külső: a tett és a belső: az el-tökéltség, akarat. A tragédia cselekvésmintájára utalva azt mondja, hogy Oidipusz naív, vállalja a bűnt egész terjedelmében, a heroikus reflexió nem haladt tovább a *tett és a cselekedet* különbségének megállapításánál.

A szellem fenomenológiáját leváltó módszer, azaz a cselekvés fenomenológiája (a perszonalista antropológia), egy további fontos lépést tesz meg az elméleti reflexió terén: a tett és a cselekvés fogalmától megkülönbözteti az *aktust*, amely csírájában föllelhető már Hegel azon megállapításában, mellyel „immanens alakulást” tulajdonít a cselekvésnek. Ezzel leválasztja a tett értelmezését mind a szándék,

mind a következmény felől érkező redukciókról, s magára a végrehajtás esemény-szerűségére hívja fel a figyelmet. A modell csak annyiban részleges, amennyiben Hegel felfogásában – miként Fichte aktuselméletében is – a nyelv visszaszorul a reflexió kifejezésére, így a nyelvi közvetítés egyiküknél sem kap konstitutív szerepet. A reflexív tudat hordozója az egyszerű és egyedít maga alá rendelő, a történelemből kirekesztő „abszolút szellem” történetében sorvad el.

Ezzel szemben az aktus filozófiáján munkálkodó Bahtyin számára a „szellem”, a teremtő indíttatás nem kívülről érkezik, hanem az egyszerű és teljes cselekvés erőfeszítésének eredményeként bontakozik ki. Ezáltal azonban már saját világot alakít ki az egyszerű életben, mely nem dialektikus képződmény, hanem konkrét inkarnáció-esemény, melynek architektonikus formája a megnyilatkozásban teljesedik ki. A személy a „centruma” ennek az architektonikának – külpontosított aktus-centrum, ahonnan kiáramlanak a szómű készítésére irányuló iniciatív tettek.

A cselekvés révén az alany „kilép” térbeli-testi egysége adottságából, és a temporális egység, vagyis az esemény és történés irányába fordul, melynek legnagyobb szegmense (bárki számára) a születés és a halál által határolt élet; értelme pedig ennek az életnek egyszerű és megismételhetetlen részesülése a létből, ami az aktus architektonikájában – a tettől annak jeléhez, a névhez és a szóműhöz vezető eseményben – testesül meg, s elhivatásként tudatosulhat. A térbeli-testi jelenlét adottságából a cselekvés révén lesz ontológiai státuszra apelláló, értelmezett egyediség.

Ez az architektonika nem kutatható, nem definiálható, nem vezethető vissza egy alapra; ezt az architektonikát csak „a cselekvés világának fenomenológiája” tárhatja fel, melyet később Bahtyin munkásságában a metalingvisztikába ágyazott prózapoétika vált le mint a regény értelmezésének egyedül hiteles módja. Idézem az egyik legplasztikusabb megfogalmazást:

[...] én vagyok tettem kiáramlásának egyedi centruma: akkor találom meg a világot, amikor látás-tettemmel, gondolat-tettemmel, cselekvés-tettemmel kilépek a magam lényéből. Minden gondolható tér- és időviszony – ha kölcsönös kapcsolatba kerül a világnak azzal az egyedi helyével, ahol aktív módon kilépek lényemből – értékcentrumra tesz szert, egyedi helyem körül valamiféle stabil, konkrét architektonikai egésszé sűrűsödik: a lehetséges egységből valóságos egyediség lesz (BAHTYIN 2007a, 81).

Az aktusként értett tettek nem lehetnek immanensek – ezek mindig transzgre dien- sek! Mindig túllépnek a cselekvésen és annak végrehajtóján: a szóban és a szómű- ben már nem a cselekvést predikálják vagy szemléltetik, hanem a tevékeny személy részesülését a létből. Ennek legközvetlenebb, elemi feltétele a „másik” életben való jelenlét, illetve – értelemszerűen – a másik nyelvvel való szembesülés mint a megértés első aktusa. A cselekvés révén az alany kilép térbeli adottsága és énszem- lélete kereteiből, és átlép egy másik ember életének – cselekvésének és beszédé- nek – a világába. Mármost ez azzal jár, hogy tettét, mellyel kilépett énazonossága kereteiből, külpontosítva alanyi jelenlétét, az emberi életek konkrét világába, egy „másik” egyszerű és megismételhetetlen szubjektum cselekvésmódjával méri össze,

illetve annak szava, az „idegen szó” prizmáján keresztül is értelmezi. Ezen a ponton lép érvénybe a „kívül-tartózkodás” (*vn'enabodimost'*), vagyis az esztétikai aktus és az „esztétikai világlátás” problémaköre, mely sajátos architektónikával rendelkezik.¹¹ A másik szavának elővételezése a tett nyelvi inkarnációja során – azaz intonációjának megidézése a saját beszédben – primer feltétele a dialógus Bahtyin által később kifejtett jelenségének. Miként a prózanyelv sajátosságának is, amely az effajta dialogicitást – a válasza beállítódott megszólalást – a legteljesebb és legdifferenciáltabb módon képes megjeleníteni, mert ennek érdekében a nyelv egész tartományát, minden elemét, s azok teljes energetikai – jelentésűjítő – potenciálját mozgósítani törekszik.

A *regény elmélete* szerzőjeként Lukács György is világosan megfogalmazta az alapkérdést: „amikor a tettek világa elválik az emberektől” (LUKÁCS 1975, 523), a tett többé nem lehet az ember alanyiségének szimbóluma. Bensőség és kaland végletes elválásának ez az oka, elidegenedés és hajléktalanság a következménye. Ám míg Bahtyinnál a tett külpontosító aktus, a személyes értelem inkarnációja az életben, „az élet immanens értelme” felől közelítő Lukácsnál a regény hőse totális magányra ítéltetett, ahogy írja: „transzcendentális hajléktalanságra”.

Jóllehet, a regény hőse kiszolgáltatja magát a törvénynek, amelynek realizálásában tettével részt vesz, de ez a törvény nem „a sorsot formáló esemény” (LUKÁCS 1975, 541), mint a tragédiában. Ezzel szemben Bahtyinnál nincs szó külső törvényről, sorsról; arról van szó, hogy a „lét eseménye” az egyszeri tettben testesül meg immanensen. Értelme csak akkor tárható fel, ha a metalingvisztikai megközelítést alkalmazzuk, vagyis amennyiben aktusként szemléljük, mint Aquinói Szent Tamás, Nicolaus Cusanus vagy Max Scheler. A metafizikával szakító gondolkodás Bahtyin esetében a perszonalizmus felé tájékozódik, mely a dialektika helyett a dialógus diszkurzusa.

Bahtyinnál a lélek a konfesszióban talál magára, amikor is az individuum a vallo-más nyelvi artikulálása révén szocializálja magát, s ezzel szubjektumstátusra tesz szert. Transzcendálja magát a létbe és a másik nyelvi jelenlétébe, azaz megteremti a dialógus szféráját, amivel felszámolja „nyelvi hajléktalanságát”, a szociális nyelv hatalmát a perszonális elbeszélés fölött. Mármost éppen ez a perszonális elbeszélés a regénynyelv bázisa.

Lukács gondolatmenetében viszont „e lélek” – azaz az individuum – számára „önnön lénye az otthon” (LUKÁCS 1975, 540). Az autoszótéria helyéről van tehát szó, ami egyfajta pszichológiai identitás feltételezésére épül (szemben Bahtyin fenomenológiai szemléletével). Ez az az eszme – tudniillik az önreflexív identitás (fichte-i) ideája –, amely eszménnyé lesz a regényben Lukács elképzelése szerint. Sem a cselekvésnek, sem a nyelvnek nincs szerepe „e lélek” adottságainak közvetítésében, hiszen – úgymond – minden külsővé válás elidegenedéshez, minden elidegenedés egyben eldologiasításhoz vezet, azaz a „kontingens világba” internálja

¹¹ A cselekvés világa és az „esztétikai világlátás” kétféle architektónikájának összehasonlító elemzését lásd LIAPUNOV 1998, 65–70.

az individuumot – töredékként, esetlegességgként. Ez okozza a válságot, amely akkor következik be, „amikor a tettek világa elválík az emberektől” (LUKÁCS 1975, 523).

Bahtyin – épp megfordítva – a tettek világát az egyéni szó inkarnációjának tekintti, olyan helynek, ahol léteseménnyé lőn a cselekvés, tiszta aktualitássá, melyben a még nem mondott szó, a kimondásra váró, érkezésben lévő „lét szava” érlelődik.

Ebből a cselekvéseméleti alapozásból fakad, hogy a „problematikus individuum”, a regényhős válsága helyett Bahtyin a *szerző válságának* kérdését veti föl, mint a legradikálisabb fordulatot a modern regény történetében, mely a romantika korában kezdődik és Dosztojevszkij polifonikus regényével jut túl a krízisen. Azon a krízisen, amelyet egyébként maga Lukács is Dosztojevszkij művészete révén látott meghaladhatónak *A regény elmélete* megírása idején.

Nemcsak a gondolat, a megfogalmazás is polemikus Lukács egyébként rokonszenvvel fogadott regényelméletével szemben. A szimpátia oka a műfajelmélet történetfilozófiai beágyazottságával magyarázható, elsősorban a regényre jellemző emberkép határait problematizáló kérdések felvetése, többek között Dosztojevszkij értelmezése kapcsán. Lukács – a hegelianus metafizika dialektikáját követve – egy új eposz ígérését látja Dosztojevszkij művészetében, míg Bahtyin (és a Nevelben működő köre, elsősorban Pumpjanszkij)¹² viszont határozottan szembeállítja az eposzt és a regényt, nem tekintve azokat egy meghatározott egységes, generalizáció útján előállított műnem alfajainak. Más-más műfaji, sőt, kulturális jelenségekről, eltérő diszkurzív rendekről van szó, miként azt Ortega y Gasset 1914-es esszéjében is kifejti (ORTEGA Y GASSET 2002, 149–190), aki egyébként már ebben az írásában hangsúlyozza, hogy a regényben a narráció nyelve a dialógus.

Maga Pumpjanszkij, aki Bahtyin számos előadását jegyezte le, nagy figyelmet szentel a „problematikus individuum” kategóriájának, s a 19. századi orosz regényre vonatkozóan kifejti az úgynevezett „probléma-regény” poétikájának saját-szerűségét.

Hermann Cohen „probléma”-fogalmát Lukács felhasználja az eposz és a regény megkülönböztetésénél: a „problematikus individuum” esetében a tettek nem felelnek meg a „lélek” intencióinak – ez adja a regény központi témáját; az eposz hősnél „a lélek minden tette értelmes és kerek” (LUKÁCS 1975, 493) – ezért témája nem a problémaértelmezés.

Alapkérdésünk kapcsán jelezni kell, hogy Cohen, aki még a Kant-féle redukált metafizikát is ki akarja iktatni, Bahtyin szerint nem kerülte el a „végzetes teoretizmus” csapdáját, azaz azt az eljárást, hogy a filozófia megalapozását egy a filozófián kí-

¹² 1924. november 24-én keletkezett jegyzeteiben Pumpjanszkij *Az antik kultúra története* című értekezése előmunkálatai során, az eposziáról szóló elemzés kapcsán részletesen ismerteti Lukács „nagyszerűnek” mondott regényelméleti tanulmányát, különös figyelemmel a „problematikus individuum” kategóriájára. Pumpjanszkij olvasata szerint Tolsztoj „szellemi eposzával” lezárul egy korszak, mármint a „teljes bűnösség” korszaka, s ezzel annak műfaja is más dimenzióba lép át. Ezt képviseli Dosztojevszkij, aki – úgymond – „legyőzte a regényt” (PUMPJANSZKIJ 2003, 736).

vüli területről beemelt teóriára – a tudományok eredményeire támaszkodó ismeretelméletre – hárítsa. Ezzel indokolható, hogy a magyarázó megközelítés „problematikus” volta helyett a létező „problematikusságát” tételezi, akárcsak Lukács az individuum és a műfaj kapcsán. Pumpjanszkij lejegyezte ennek kapcsán Bahtyin egyik előadásának megállapítását:

Cohen tévedése: nem a művészet megismerése problematikus, hanem maga a művészet; közben megfelelkezik az etika és az esztétika másodlagosságáról, ami a filozófust pártmerré avatja; az etika magát az államot problematizálja (s nem az államról szóló tudományt): nem lévén képes birtokba venni az államot, maga kerül az állam fogságába (BAHTYIN 2003, 334).

Ez az állítás végzetesen vetíti előre a marxista ismeretelmélet egyik jelentős korifeusának, magának Lukács Györgynek a sorsát, aki Cohen etikai probléma fogalmát kiterjesztette történelemfilozófiai és műfajelméleti síkra.

Amikor Bahtyin a cselekvés fenomenológiájára kívánja alapozni a gondolkodást, akkor mind a metafizika, mind a tudományos ismeretelmélet buktatóit el akarja kerülni. Felfogása szerint a cselekvés ugyanis épp azt az űrt tölti ki – immár nem a tudatban, hanem a létben megalapozva –, amelyet a század eleji gnoszeológia, etika és esztétika „végzetes teoretizmusa” idéz elő a megértésben. A cselekvés ugyanis – álláspontja szerint – mindig realitásigényről tanúskodik, válaszként születik meg valamiféle jelenléthiány kapcsán, ilyen például a Lukács által szépen kifejtett rezignáció is.

A regény tehát nem vizsgálható hanyatló eposzként, a hős sem az individuum történelmi degradálódásának példajaként. A regénynek saját története van, mely független az eposztól (és az epikától): kapcsolatuk a verbális kultúra, a nyelvi világlátás (*videnije*) szintjén tárgyalható. Ám éppen ezért Bahtyinnál sem a műfaj, sem a hős válságáról nem lehet szó. Annál inkább a szerzőéről. A neveli kör számára Lukács „problematikus embere”, a regényhős – elsősorban az orosz regény tapasztalata alapján – az ellenállás alakjává lett, a szerző esztétikai megformálásával szembeni „értelem ellenállásáé”. A regény számára hős az lehet, akihez olyan értelemvilág tartozik, amely nem mérhető ki külső, kompozíciós formák és sémák alkalmazásával, csak belső, saját megnyilatkozáson alapuló „architektonikus formák” jöhetnek szóba. Utóbbiakat nem az elbeszélte történet kompozíciója, a cselekményszerkezet, hanem a nyelv szintjén kereshetjük. Egyébként már Lukácsnál is megfogalmazódott a prózai forma, a lezárhatatlanságon és a töredékességen alapuló elbeszélés gondolata, amit a filozófus az időhöz való viszony következményének tekintett. Amikor Bahtyin az „abszolút múlttal” operáló epepeiával szemben a regény idejét a mindenkori jelen temporalitásával azonosítja, mondván, ez „a jelen a maga befejezetlenségében” (BAHTYIN 1995, 353), azaz a kifejlő jelenvalóságot tekinti a regény témájának, nem kizárt, hogy Lukácsra támaszkodik.¹³ A kon-

¹³ Vö. „Így a regény, más műfajok kész formában nyugvó létével ellentétben, mint alakulófélben lévő valami, folyamatként jelenik meg.” (LUKÁCS 1975, 528).

cepcionális különbség abban áll, hogy ez a jelen nem marad meg az élményben és hatásában, a rezignációban, hanem a nyelvi megnyilatkozásban – a dialógusban és a narrációban – kívül kerül a „bensőségen”, s az individuum számára, valamint intencionált társai számára olvashatóvá, illetve értelmezhetővé válik. Ezzel az individuum elhagyja „hajlékát”, és a nyelv szubjektumaként elsajátítja életét, eltávolítva magától az élmény és rezignáció „hősét”.

A polemikus megfogalmazás a „transzcendentális hajléktalanság” definitív kifejezését érinti, mellyel szemben a 1930-as évek Bahtyinja¹⁴ „az irodalmi tudat nyelvi hajléktalanságát” emeli ki mint a regény megjelenésének előfeltételét. Leszögezi: „az ideológiai világ verbális értelmi decentralizálása” történetileg és formailag előfeltétele annak, hogy a történetmondó elbeszélőformák öröksége teljesen „regényesedjen” (BAHTYIN 1975, 178). Ez lényegében annyit jelent, hogy az értelem világának tágabbnak kell lennie, mint amilyen az elsődleges (szociális) és a másodlagos (irodalmi) beszédműfajok által lefedett „kontingens világ”, mely nem az értelem megjelenítése- és megfejtéseként értendő. A regényben az irodalom (és a szerző) az esztétikai megformálás (és tudat) határait tapasztalja meg; a regény detronizálja a költészet esztétikai konceptusát. A prózaköltészet az értelem tágabb világát fedi le, mint az esztétikai szféra. A regény ezért a költői nyelv hatósugarába tartozik, de túl van az esztétikai tudat, a szemléleti vagy szimbolikus forma kompetenciáján.

Lukácsnál csak az intimitáson alapuló belső életnek van saját világa: „A külső világ csupán alkalom a lélek önmagára találására, a hőssé válásra”. Akkor is, ha a regényben a „lélek minden történést sorssá változtat” (LUKÁCS 1975, 540), minden tettet kalanddá degradálva. Bahtyin azt állítja, hogy a cselekvése révén külpontosított „lélek” már nem belül, nem önreflexió révén keresi saját világát, mint a metafizikailag elgondolt „én”, ugyanis a cselekvés nem esetleges, hanem egyszeri és megismételhetetlen részesülés a másik életéből s a létből. Nem alkalom az önkifejezésre, a megmutatkozásra, hanem lehetőség az adottságból – a reflexió és a rezignáció belső világából – való kilépésre, a bensőség transzcendálására. Sőt, e rezignált vagy melankolikus bensőség izolációjának – nem vállalásának – az öncsonkító, már-már bűnös meghasonlást fedező voltának felszámolására. Nem véletlen, hogy Lukács „a démonikus működési területére” (LUKÁCS 1975, 541) vonatkoztatja tételét.

Mivel felfogásában a világ „kontingens”, az egyén „problemátikus”, a műfaj belső formája nem lehet koherens tárgyával, mint az epopeia „szervesnek” vélt egysége esetében. Nem szerves, hanem „sematikus”. A regény belső formája nem vitális, hanem kompozicionális építmény – a szerves egység helyett mesterséges, művi, esztétikai forma. Minthogy nem eszményi („szerves”) a kapcsolat a cselekvés világa és a cselekvő között, „a bensőség és a kaland elszakadása” elkerülhetetlen (LUKÁCS 1975, 540). Az identitás nem tud megtestesülni a cselekvésben, mivel kalandként

¹⁴ Minden bizonnyal a moszkvai regényvita hatására, melynek reflexióját megtaláljuk *A regény mint irodalmi műfaj* (1934) című akadémiai előadásában, majd annak 1970-ben kiadott változatában, az *Eposz és regényben*.

nem a létből való részesülést szolgálja, hanem a kontingencia fenntartását: pusztá alkalom a „hőssé válásra”. A kaland ebben a felfogásban az önkiteljesítés szolgálatában áll, nem a lét „értékcentrumainak” megtestesítése, hanem – éppen megfordítva – „a bensőség önértékének formája”. Ezért „tartalma a lélek története”, melynek során az „megismeri önmagát” (LUKÁCS 1975, 541).

Bahtyinnál az alanyiség történetéhez a cselekvés és a szó konkrét elsajátítása inherens módon hozzátartozik, ami egyben egy másodlagos diszkurzusnak, a regénynyelvnek a témája is. A forma nem kompozicionális, hanem architektonikus: tett – szó a tettről – szó a szóról. Ez a váza annak a szüzsének, amelyet a regény hőse bejár alanyiséga története során.

A tett a végrehajtás aktusában válik átélhetővé, a megnyilatkozás aktusában pedig jelentéssé, értelmezhető realitássá. A „lélek” az akcióban és a dikcióban nyeri el kiteljesedett létmódját, amikor is feltárul, milyen értelmet és értéket vitt be az emberek világába. Kizárólag utóbbiak dialogikus válasza – polemikus, ironikus, himnikus, konfesszionális stb. beszédmódban megtestesülő reakciója – alapján érti meg önmagát. E soknyelvű diszkurzív valóság visszacsatolása, elsajátítása révén.

Hasonló következtetésre jut filozófiai esszéjében Hamvas Béla, amikor a regény emberképe kapcsán megállapítja, hogy a személy abban különbözik az individuumból, hogy rendeltetését nem az autoszotériában, hanem a szotériában teljesíti ki, melynek releváns formája nem epikus, hanem konfesszionális (HAMVAS 1994). Akkor teljesedik ki, amikor alanya elfogadja, hogy ezt a „lelket” egy másik elfogadta vagy éppen elutasította. Az elfogadás elfogadtatása és az elutasítás elfogadtatása – mindkettő nélkülözhetetlen az alany regénynyelvi önértelmezése számára, mert itt a világ értelmezésén keresztül vezet az út az önelfogadáshoz, ha tetszik, a „bensőséghez” – azaz a vallomás útján.

E felfogáshoz annyit tennék hozzá, amennyi a prózapoétika felől indokoltnak látszik. Nevezetesen azt, hogy a regény szövege az a közvetítő diszkurzus, amely lehetővé teszi az autoszotéria nyelvének kritikáját, s azt az olvasó saját nyelvének kritikájaként fogadtatja el. A regényszöveg elsajátítása során – *az olvasás aktusával* – saját beszédemet függesztem föl, hogy annak diszkurzív reflexióját, a nyelvkritikát végrehajthassam. A regénydiszkurzus elsajátítása révén új nyelvre teszt szert a „bensőség” álszobjektuma, a saját nyelve által megkomponált szimulákrum, a kontingens világ individuuma. Megismétlem: ténylegesen a regényben nem kifejezi magát a szereplői – privát – bensőség, az identitásigény, hanem új nyelvre teszt szert. S ezzel új jelenlétmódra is, amennyiben ily módon a kultúrába – a „szellem birodalmába” – transzponálja cselekvését.

A lukácsi *rezignáció és ironia* egy ilyen perszonális narratíva hiányának tünetei. Bújtatott beismerései annak, hogy a cselekvésnek nincs értelme, csak a kalandnak – belátása annak, hogy „a valóság végérvényes győzelmét” senki nem írhatja fölül. Ezért – mint Lukács állítja – „az ironia mindkét irányba megkettőződik” (LUKÁCS 1975, 538). Nemcsak a valóság győzelmét tárja fel, hanem azt is, hogy a valóság nem önmagának köszönheti diadalát, sokkal inkább a cselekvés problematikus voltának, „az eszmények által megterhelt lélek belső, noha szükségszerű problematikájának” (LUKÁCS 1975, 539). Ez a probléma – Lukács szerint – a „transzcen-

dentális hajléktalanság” beköszöntének következménye. Valójában azonban másról van szó: arról az utópiáról, hogy – mint már idéztem – a „lélek számára önnön lény az otthon” (LUKÁCS 1975, 540). Az „önnön lényére” korlátozott szubjektum valóban azonos az individuummal, de nem azonos a regényhőssé vált emberrel, a személlyel – hamvasi értelemben; vagy Scheler felfogása szerint, melyben az aktus alanyaként a „tiszta aktualitás” letéteményese – minden vitális jelenség szellemi vitalitássá transzformálója.

Ez a szereplő – felfogásom szerint – a cselekvés külpontosított alanyának felel meg, az egyént személlyé konstituáló aktus hordozójának s az aktuscentrumnak a történetével, a perszonális elbeszélés szubjektumával azonos. Ez a létező azért nem maradhat „problematikus” és nem lehet „individuum” sem, mert saját aktuscentrumát megjelenítő szövege a probléma értelmezését – nem pedig csak átélését és elszenvédését – váltja valóra, mely értelmezést konfessziójával bevezeti a más problémafelvetésekről tanúskodó megnyilatkozások interaktív világába, s azok felől is interpretálja saját hasadását, valamint magát a hasadást megjelenítő nyelvi magatartást, az iróniát. Azt a kontingensnek mondható *beszédmódot*, a romantikus misztika és metafizika diszkurzusát, amely a „hajléktalanság” élményének tényleges kiváltója.

Lukács esetében ez a Dilthey és Hegel diszkurzusát vegyítő – és interiorizáló – beszédmódban gyökerezik, amely *A regény elmélete* című írás szövegét fogalmilag, figuratív és eszmeileg is meghatározza. Egyedül modalitása tér el mindkét szövegforrástól: ugyanis a rezignáció stílusa nem jellemző sem Hegel, sem Dilthey nyelvezetére. Leginkább Kierkegaard írásmódjára és modalitására emlékeztet, ami – a fiatal Lukács stilizációs törekvéseit ismerve – nagyon is tudatos lehetett. A probléma azonban az, hogy a rezignáció igen, de az irónia nem Kierkegaard szerint van elgondolva. Utóbbitól teljesen idegen volt ugyanis a „negatív misztika” gondolköre. Számára az irónia nem végzetszerű – esztétikai viszonyon alapuló – aporetikus gondolkodás, hanem készítés új nyelv keresésére. Kierkegaard ugyanis „uralt iróniáról” (KIERKEGAARD 1982, 112–120) beszél, amelyben a valóság nem adottságként, hanem lehetőségként van elgondolva, azaz mint a cselekvés érvényessége. Az ironikus megnyilatkozás a cselekvés világában nyeri el relevanciáját. Kierkegaard ily módon az „irónia igazságának” – nem relativizálásának – igényét fogalmazza meg, mely csakis a cselekvésben – nem a róla való beszédben – tárul fel: „A valóság tehát érvényességét a cselekvés által kapja meg” (KIERKEGAARD 1982, 119).

Ebből kiolvasható, hogy az irónia posztulálja egy már működő ellendiszkurzus létezését – jelesül a vallomását. Ebben az értelemben az irónia a leplezett vágy travesztív megnyilvánulása – a prolongált konfesszió vágyának diszkurzusa. A konfesszió viszont beteljesített önirónia, mely feltételezi az irónia metanyelvének megalkotását is. Ezt a feladatot oldja meg Bahtyin stilizációt, paródiát, groteszket és soknyelvűséget tárgyaló metalingvisztikája, a prózapoétika.

Lukács – visszafordulva Kierkegaardtól a német metafizikához – Hegelt követi, amennyiben az iróniát a dialektika „szubjektív alakjának” nevezi, annak függvényében, hogy – nézete szerint – a dialektika „az elvont képzetet konkrétá teszi”. Ezzel szemben Kierkegaard az iróniát úgy fogja fel, mint lehetőséget, hogy a szub-

jektum „közvetlenül a konkrétan keresztül *megláttassa az elvontat*” (KIERKEGAARD 1982, 106). Vagyis: az ironizálton keresztül az ironizáló nyelvet. Az ironizált látni replikáján keresztül tárul fel az irónia másodlagos, metanyelvi volta, elvont jellege. Pontosabban – szubjektumának rejtezkedése.

Kierkegaard felfogásában nem minden lényegiséget tagad az irónia, hanem kizárólag az ironikus megnyilatkozás pillanatában feltáruló lényegét – éppen azt tagadja, hogy erre, vagyis a konkrét megnyilatkozás tartalmára volna korlátozható az értelem. Holott – tehetjük hozzá – abban csak az igazságigény konkretizálódik: válaszmegnyilatkozások igénye és a kölcsönhatásukból kifejlő kontextus relevanciája. Az értelem tehát történeti létező, nem adottság, hanem a holnap feladata, de olyan holnapé, amely már elkezdődött jövőként érlelődik a jelenvaló mában.

Lukácsnál a valóságnak nem része, nem részesülő alanya az individuum – nem részt vállaló egyediség, hanem oszthatatlan egység az oszthatatlan egységek tömegében, a kontingens világban. Ő mind a valóság, mind a részt vállaló cselekvés értelmét tagadó kinyilatkoztatás partikuláris lény, később, az *Esztétikában* a nem „nembeli” létező.

Bahtyin szerint a cselekvés nem más, mint az individuális adottságból kilépő – s ezáltal a való életben jövőt kezdeményező – jelenlét megnyilvánulása. A tett tehát nem tény, nem ténykedés és nem is kaland, hanem létesemény: az egyedi létező jelenvalóvá, azaz a cselekvés szubjektumává és ezáltal személyyé válásának eseménye, ami akkor teljeseedik ki, amikor saját nyelvre tesz szert a cselekvő, s abban történetté, egy megismételhetetlen történet alakzatává, azaz narrációvá alakul át beszéde. A tett artikulációja következtében a cselekvés elnyeri jelentését a perszonális elbeszélés diszkurzusában, melynek uralkodó műfaja a regény.

Dilthey-i gondolat Lukácsnál, hogy a regényben az „élmény” alkot világot, belső tapasztalaton alapuló struktúrát, „életösszefüggést”, melynek átélése és felfedése önismerethez vezet el, de nem identitáshoz. Ellenkezőleg: éppenséggel az identitás deficitjének felismeréséhez. Valójában ez az, ami a diszpozícióját meghatározza, s az iróniában jut kifejezésre.

Ám a költő iróniája is a metafizika martalékává válik, amennyiben teoretikus megközelítése nélkülözi a prózanyelvi közvetítés értelmezését. Ennek következtében egyfajta transzcendentális szólam tonális sajátosságának tűnik, mint Kosztolányi *Caligulájában* az ember kudarca és pusztulása fölött kacagó istenszobor. Erre a jelenségre gondolhat Lukács, amikor azt állítja, hogy az iróniában „isten nélküli korok negatív misztikája” nyilvánul meg. Nevezhetjük akár gnosztikus iróniának is, ami némi magyarázatot adhat arra, hogy Paul de Man a 20. század második felében is a lukácsi iróniafelfogást – a regénynyelvet generáló trópus kizárólagosságáról alkotott teorémát – vallja magáénak. Érdemes egy bekezdés erejéig kitérni erre a felfogásra, mert történeti perspektívába helyezi a tanulmányunkban tárgyalt probléma elméleti kezelését.

Paul de Man szerint az irónia – mint „a trópusok trópusa” – feltétel nélkül uralja az elbeszélést és a szubjektumot (DE MAN 2000, 201). Ne tagadjuk, a „permanens parabáziszt” működtető trópus szerepe valóban jelentős a regényben, egyebek mellett úgy is, mint a fichtei értelemben felfogott „én” nyelvi tételezett-

ségének szemiotikai eszköze. Mivel azonban a prózában – szemben a szemiotikailag felfogott s retorikailag leírt „nyelvel” – minden trópus, így az irónia is, valamely *egyszeri megnyilatkozás nyelvi megjelenítése* a szövegegészt képező másodfokú megnyilatkozásban (a prózában), minden trópus szemantikai újításon megy át abban a beszédegységben (diszkurzusban), amelynek alá van rendelve. A trópus nem lehet a konkrét beszédegészből és a nyelv történetéből kiragadva elemezni. Az elbeszélő kijelentések megtörésével a szerző valóban aktualizálja az iróniát, ellenben a prózanyelvbe illesztésével más beszédegészek, valamint metaforikus szövegegységek felől is reflektálja. A „permanens parabázisz” valóban konstrukciós elve az elbeszélésnek – de csak annyiban, amennyiben az elbeszélés sajátos, többnyelvű diszkurzusa, a prózanyelv szintjén megszületik metanyelve is, a trópus leleplezésére szolgáló diszkurzus. Ezért nevezi Kierkegaard a költészet nyelvi kontextusában szereplő trópuszt „uralt iróniának”. A költészet ugyanis keletkezésében, nem alkalmazásában tárja fel a nyelv ontológiailag vett valóságát. A használatban, a *beszédben* az irónia egyeduralkodónak látszik, a prózai *írásműben* azonban a hatalomgyakorlás e nyelvi eszközének működése s a szubjektumra kifejtett hatása leleplezésre kerül. Bahtyin szerint mindenféle társas beszédmód ki van téve az irónia (stilizáció, paródia, travesztia) kísértésének – a regénynyelvi próza kivételével. S éppen azért, mert ott ő maga, a „nyelvjáték” – a többi trópuszal együtt – a megjelenítés tárgya. Az irónia univerzális felfogása nem számol a vers, a próza, a szociolektusok és személyes megnyilatkozások teljesen eltérő nyelvi státuszával és principiálisan eltérő jelhasználati módozataival, valamint a konkrét nyelv mindig egyedi és egyszeri intonáltságával, ami minden pánszemiotikai vagy transzszemiotikai szemlélet velejárója. A beszélő embertől, helyétől, cselekvésétől, hangjától, kulturális kontextusától elszakított szó, megnyilatkozás, szöveg nem a lét létesülésének, hanem a létefedésért felelős absztrakciónak a terméke, amiért is valamely metafizikai indíttatás következményének tekinthetjük. Jelen esetben ez a gnoszticizmus negatív teológiájának felel meg.

Most visszatérhetünk Lukács György további érvelésének taglalásához. Megtalálták a legvégső dolgot – állítja Lukács –, „az igaz szubsztanciát, a jelenvaló, nem létező istent. Ezért az irónia a regény objektivitása” (LUKÁCS 1975, 542). Ezzel összefüggésben Lukács Nicolaus Cusanus nevezetes mondására hivatkozik. Jóllehet lehetséges volna másfajta értelmezése is.

Röviden térjünk ki erre a problémára. A „*docta ignorantia*” – a tudós tudatlanság – a jelenvaló létet nem a negatív teológia alapján értelmezi, nem tér vissza a gnoszticizmusához. Cusanus „nem tudása” nem egyenlő a semmivel, hanem az igazi bölcsességre utal: miszerint minden út istenhez vezet. Cusanusnál a nem tudás nem tagadásra, hanem a *tagadás tagadására* épül: a válság vállalását, nem pedig a válság elutasítását tartja formaelvnek. Azaz a válság konfesszió alapuló szocializálását. Jól ismert alapelve szerint minden egyes létező részeseül az Egyből. A kibontakozó interszubsztancialitás az ő alapelve, amit a polifonikus világlátás első bölcséleti alapvetésének tekinthetünk, figyelemmel arra, hogy Cusanus felfogásában „minden benne van mindenben” (CUSANUS 1999, 9–10), ami azért lehetséges, mert minden egyes formában összesűrűsödve ott van a formáló egy. Mivel pedig a forma nála nem a látható alakot, hanem a korreferenciák dinamikus kibontakozása – a per-

manens keletkezés – módozatát jelöli, a mindenség sokpólusú szubsztancialitásként közelíthető meg.

Az ironia Lukácsnál „az alkotás objektivitásának transzcendentális feltétele”, aminek nemcsak az értelemvesztés az okozója, hanem „az eszménnyé vált eszme elvesztése” is (LUKÁCS 1975, 543). Bahtyinnál az alkotásnak nincs prioritása a megalkotottal szemben. A szerzőnek sincs a hőssel szemben. Márpedig az ironia erre épül. Nem distancia, hanem dialogikus kölcsönhatás áll fenn a formáló és a formálandó jelenvalóság között, mert a személyes megnyilatkozás magában foglalja, elővételezi a válaszoló hős replikáját, aki viszont – mielőtt válaszát közzétenné – az olvasó replikáját is belefoglalja megnyilatkozásába. Mind a hős, mind a szerző a publikum előtt hajtja végre a vallomást, amely értelmezi a szövegeket, s ezzel transzcendálja is, át is emeli az értelem történetét – az értelmezés lezárhatatlanságát – biztosító kultúra szintjére. Ebben a felfogásban a regény kompozíciója – az élmény egységét biztosító sorsstruktúra mint kalandepizódokból szerkesztett cselekmény – nem meríti ki az értelem világát. Bahtyin szerint a regénynyelv polifonikus felépítése¹⁵ felszámolja a cselekmény zártságát biztosítani törekvő alkotás – a művészien tökéletesen zárt alakzat – illúzióját, az esztétikai utópiát. A regény ezért nyitott forma, melynek diszkurzusnyelve, a próza nemcsak történetmondásra szolgál, hanem az elbeszélés nyelvének regenerálására is, ami a köznyelv permanens provokációjával jár együtt, s a problémák történetének exponálása mellett a nyelv történetének leghatékonyabb készítése.

Hegel kortársa, Humboldt ezt mondta: a nyelv túlmutat önmagán, antropológiai jelentősége van, amennyiben nem más, mint az intellektus, az értelmező gondolkodás készítése – „intellektueller Instinkt”. Sőt, ezen is túlmenően az a tevékenység, amely révén megtörténik „a világ átalakítása gondolattá”, vagyis amelyben megtestesül és „összpontosul a szellem élete” (HUMBOLDT 1905, 17).

A prózamű kontextusában pedig az tárul fel, hogy a nyelv miként teremtő készítése saját létesülésének, magának a beszélő ember nyelvének – egyrészt a közbeszéd költészetté, másrészt a költői nyelvnek a társas érintkezés nyelvbe való konvertálása révén. Ennek okán lehet sokszólamú inspirációja a rezignáció belső monológjából való kitörésnek is.

Mihail Bahtyin és Lukács György látens párbeszéde – immár egy évszázada – érdemben járul hozzá humántudományi diszkurzusaink önmeghaladásának ösztönzéséhez, ami az övékhez hasonló, válaszra orientált megnyilatkozási kultúra nélkül a pangás időszakát idézheti elő az elméletben és az elmélkedésben egyaránt.

¹⁵ Lukács György szerint a regénynyelv mint az „abszolút magányos lény nyelve lírai, monológ-szerű”; ezzel szemben úgy véli, hogy igazán polifonikus a drámai párbeszéd: „többszólamú”, mert a párbeszéd a drámában „magányosok erős közösségét feltételezi” (LUKÁCS 1975, 506). Az a kérdés, hogy mi a sajátossága a prózanyelvi dialógusnak, miben különbözik a lírai, a drámai és a köznapri párbeszédétől – ez a kérdés *A regény elmélete* lapjain nem merül fel.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (2002), *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Szeged, Lectum.
- Владимир Волошинов (Михаил БХАТИН 1928), *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград.
- Михаил БХАТИН (1970), *Эпос и роман. О методологии исследования романа*, Вопросы литературы, 1970, №1, 95–102.
- Михаил БХАТИН (1975), *Слово в романе*, in Михаил БХАТИН, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 72–233.
- Владимир Волошинов (Михаил БХАТИН 1983), *Фрейдизм. Критический очерк (1927)*, New York, Chalidze Publications.
- Mihail ВАНТУЙН (1995), *Eposz és regény*, ford. HETESI István, Literatura, 1995/4, 331–354.
- Михаил БХАТИН (2000a), *Проблемы творчества Достоевского*, in Михаил БХАТИН, *Собрание сочинений*, II, Москва, Русские словари, 5–175.
- Михаил БХАТИН (2000b), *Комментарии*, in Михаил БХАТИН, *Собрание сочинений*, II, Москва, Русские словари, 428–653.
- Михаил БХАТИН (2002), *Проблемы поэтики Достоевского*, in Михаил БХАТИН, *Собрание сочинений*, VI, Москва, Языки славянской культуры, 5–300.
- Михаил БХАТИН (2003), *К философии поступка*, in Михаил БХАТИН, *Собрание сочинений*, I, Москва, Русские словари, 7–68.
- Mihail ВАНТУЙН (2004), *A szerző és a hő*s, ford. PATKÓS Éva, Budapest, Gond-Cura Alapítvány.
- Mihail ВАНТУЙН (2007a), *A tett filozófiája*, in Mihail ВАНТУЙН, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 7–105.
- Mihail ВАНТУЙН (2007b), *A szó a regényben*, in Mihail ВАНТУЙН, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 107–346.
- Nicolaus CUSANUS (1999), *A tudós tudatlanság*, ford. ERDŐ Péter, Paulus Hungarus–Kairosz.
- Paul DE MAN (2000), *Az ironia fogalma*, in *Esztétkai ideológia*, Budapest, Osiris, 175–203.
- HAMVAS Béla (1994), *Regényelméleti fragmentum*, in HAMVAS Béla, *Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Budapest, Media, 261–340.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1971), *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlat*a, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai.
- Michael HOLQUIST (1990), *Authoring as dialog: The architectonics of answerability*, in Michael HOLQUIST, *Dialogism. Bakhtin and his World*, VI, Routledge–London–New York, 149–181.
- Wilhelm von HUMBOLDT (1905), *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung* (1820), in Wilhelm von HUMBOLDT, *Gesammelte Schriften*, IV, hrsg. Albert LEITZMAN, Berlin.
- Søren KIERKEGAARD (1982), *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*, in Søren KIERKEGAARD *Írásaiból*, Budapest, Gondolat, 75–120.

- KOVÁCS Árpád (1977), *A regényelmélet módszertanához. Bahtyin, Lukács, Pospelov*, Filológiai Közlöny, 1977/2–3, 319–331.
- KOVÁCS Árpád (1980), *On the Methodology of the Theory of the Novel. Bachtin, Lukács, Pospelov*, Studia Slavica, 1980/26, 377–398.
- KOVÁCS Árpád (2010), *A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*, Irodalomtörténet, 2010/3, 303–331.
- Vladimir LIAPUNOV (1998), *Notes on Bakhtin's Terminology: Architectonic(s)*, Elementa, 1998, Vol. 4, No. 1, 65–70.
- LUKÁCS György (1975), *A regény elmélete. Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról*, in LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Magvető, 477–593.
- Maurice MERLEAU-PONTY (1997), *A közvetett nyelv és a csend hangjai*, in *Kép, fenomenén, valóság*, ford. SZÁVAY Dorottya, Budapest, Kijárát, 142–177.
- José ORTEGA Y GASSET (2002), *Elmélkedések a Don Quijotéről*, Nagyvilág, 149–190.
- Лев Пумпянский (2003), *Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского*, in Михаил БАХТИН, *Собрание сочинений*, I, Москва, Русские словари, 326–342.
- Paul RICŒUR (1983), *Temps et récit. La triple mimésis*, in Paul RICŒUR, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 105–170.
- Max SCHELER (1995), *Fenomenológia és ismeretelmélet*, in Max SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban*, Budapest, Osiris–Gond–Cura Alapítvány, 118–202.
- Vittorio STRADA (1976), *Introduzione*, in G. LUKACS, M. BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo: metodologia letteraria e dialettica storia*, Torino, VII–LI.

S. HORVÁTH GÉZA

Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról¹

Lukács György az 1914–1915-ben született, *A regény elmélete* címet viselő munkájában az iróniát a regény objektivitásaként határozza meg. „A szubjektivitás ön-maga megismerését és ezáltal történő önmegszüntetését a regény első teoretikusai, a korai romantika esztétái iróniának nevezték. Az irónia mint a regényforma formái konstituense a normatív költői szubjektum belső meghasadását jelenti” (LUKÁCS 1975, 529). Lukács kései interpretátora, Paul de Man pedig így fogalmaz: „Lukács eredetisége onnan ered, hogy az iróniát strukturális kategóriaként használja [...] A regény ironikus nyelve tapasztalat és vágy között közvetít, és a forma összetett paradoxonában egyesíti az eszményit és a valóságost” (DE MAN 2002, 53). Másfelől Mihail Bahtyin *A regénynyelv előtörténetéhez* című tanulmányában (1940) a nevetésben és a soknyelvűségben ismeri föl a regényt előkészítő két legfontosabb tényezőt: „A nevetés volt az a szervezőerő, amely a nyelv ábrázolásának legősibb formáit kialakította, minthogy ezek tulajdonképpen valamely idegen nyelv és idegen közvetlen szó fölötti *csúfalkodások* voltak. [...] Az idegen közvetlen szó ábrázolásának egyik legősibb és legelterjedtebb formája a *paródia*.” (BAHTYIN 1975b, 418. Saját fordításom, kiemelés az eredetiben – S. H. G.).

Lukács és Bahtyin elmélete nem csupán hatástörténetileg érintkezik egymással:² Bahtyin 1941-es *Az eposz és a regény* című tanulmányának néhány alapvető tézise, így az eposz és a regény szembeállítás, a műfajelméleti problémafölvetés, a regény mint keletkezésben lévő, nyitott műfaj, a regény és a valóság viszonyának értelmezése, a distancia formaalkotó szerepe, vagy az idő problematikája arra utal, hogy

¹ A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

² 1934 decemberében és 1935 januárjában Moszkvában, a Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézetben Lukács György felolvasta *A regény mint burzsoá eposz* című munkáját, amely az *Irodalmi enciklopédia* IX. kötete *regény* szócikke alapját képezte. (A másik szócikket, mint ismeretes, G. Poszpelov írta a regényről.) Ezt követően a harmincas évek második felében több előadás is elhangzik az intézet irodalomelméleti szekciójában a regényről és a műfajokról, a viták egy részén valószínűleg már Bahtyin is részt vesz. 1940. október 14-én itt olvassa fel *A szó a regényben*, 1941. március 24-én pedig *A regény mint irodalmi műfaj* című munkáját. Utóbbi *Az eposz és a regény* címmel harminc évvel később megjelent tanulmány alapját képezi. Erről lásd PANYKOV 2010, 8–91.

Bahtyin jól ismerte Lukács regényelméletét.³ Az már inkább kétséges, hatott-e, s ha igen, mennyiben hatott Lukács 1914–1915-ös cikke Bahtyin húszas években megformálódó prózaelméleti koncepciójára, ahol először artikulálódik a paródia problémája; kétséges még annak a filológiai ténynek a tudatában is, miszerint Bahtyin munkájának jelzett időszakában már ismerte e korai Lukács-művet (CLARK–HOLQUIST 1984, 99).⁴ A magam részéről úgy gondolom, Bahtyin harmincas években írott regényelméleti munkái sokkal inkább magukon viselik a lukácsi hatást (helyenként éppen polemikus formában), mint a korai cikkek, melyekben csupán elvéve találunk áthallásokat. Erre utal, hogy a Dosztojevszkij-könyv átdolgozott, 1963-as kiadásában Bahtyin a menipposzi szatírát és a szókratészi dialógust a Dosztojevszkij-regény egyik legfontosabb műfaji előzményeként állítja a középpontba, mely beállítás a – Lukács elmélete mögött is munkáló – schlegeli regényfelfogásra tett közvetlen utalásként fogható fel.⁵

Jelen tanulmány eltekint a két megközelítés elmélettörténeti és filozófiai aspektusaitól, s csupán a két kitüntetett alakzatra, az *iróniára* és a *paródiára* koncentrálna. A kérdést különösen aktuálissá teszi, hogy mai irodalomértésünk egyik meghatározó elméletírójának, Paul de Mannak az iróniafelfogása szoros kapcsolatban

³ Különösen ebben a munkájában érzékelhető szoros kapcsolat a szemléletben és a gondolatmenetben. Bahtyin ugyanakkor itt részben el is határolódik a történetfilozófiai és a műfajelméleti megközelítéstől, és kifejti, hogy a regény problémáját nem lehet a létező műfajelméletek felől megközelíteni. Már az alcím is árulkodik: „A regény kutatásának *módszertanáról*” (kiemelés tőlem – S. H. G.). Szerinte a regényelméletnek más kell legyen a vizsgálódási tárgya, mint a többi műfajnak, mivel azok kész formát örököltek, amely fogalmilag leírható, tipologizálható, szemben a regénnyel, amely alakuló, keletkező forma, elevenen reagál a többi műfajra, és nem hagyja műfaji jegyekké merevedni sajátosságait, mivel következetesen parodizálja mind a többi műfajt, mind saját korábbi változatait. Vö. „Ez természetesen nem regényelmélet. Ezeket a tételeket nagy filozófiai mélység szintén nem jellemzi. Mindazonáltal a regénynek mint műfajnak a természetéről nem kevésbé – ha nem jobban – tanúskodnak, mint a létező regényelméletek.” (BAHTYIN 1997, 35.)

⁴ Érdemes itt figyelembe vennünk a Bahtyin kritikai kiadás főszerkesztőjének, Szergej Bocsarovnak erre vonatkozó kommentárját: „1974. április 10-i beszélgetésünkben jelen kommentár szerzőjének elmondta, hogy mi (sajnos, hogy kit takar a többes szám, az kifejtetlen maradt [Bocsarov megjegyzése]) nemcsak értékeltük Lukács könyvét, de el is kezdtük lefordítani és írásos engedélyt kértünk a szerzőtől, ámde elutasító választ kaptunk: a marxista Lukács ezt a könyvét mint »idealistát«, már elavultnak tartotta; épp csak elkezdtük a fordítást, és nem is maradt fent”. Erre utal továbbá az a tény is, hogy Lev Pumpjanszkij archívumából előkerült egy 1924. november 6-i keltezésű feljegyzés (jegyzet *Az ókori kultúra történetéhez*) a Lukács-könyv Tolsztojról és Dosztojevszkijről szóló záró részletének fordításával (BAHTYIN 2000, 444).

⁵ Vö. Friedrich Schlegelnél: „A regények korunk szókratészi dialógusai” (SCHLEGEL 1980, 216). Illetve Bahtyinnál: „A regény és a széppróza fejlődésének e válfaja kialakulásában, melyet jelképesen »dialogikusnak« fogunk nevezni, s amely, mint mondtunk, Dosztojevszkijhez vezet, a komoly-nevettető területéről két műfajnak van meghatározó jelentősége – a »szókratészi dialógusnak« és a »menipposzi szatírának«” (BAHTYIN 2001, 137, kiemelés az eredetiben).

áll Lukács regényelméletével.⁶ Joggal vehető fel a kérdés, vajon tipológiai és strukturális aspektusból különbséget tehetünk-e irónia és paródia között, mivel a szakirodalom gyakorta szinonimaként használja azokat: mindkettőt az eltorzítás, a lefokozás, a gúny, a szó szerinti jelentéstől való eltérés (*para-odie*), és ennek az eltérésnek a tematizálásaként értelmezi.⁷ Ezzel egyidejűleg a bahtyini nevetést a teória bizonyos esetekben hajlamos a gúnyos szkepticizmus megnyilvánulásaként interpretálni, mely szkepticizmus tagadja az egyenes szó és a nem hazug megnyilatkozás lehetőségét, azaz jelelméleti perspektívában felszámolja a jel és a jelentés közti kontinuuus kapcsolatot, az úgynevezett szó szerinti jelentést.⁸ Galin Tihanov szerint például „Bahtyinnál az ironikus elv radikálisan kiszélesedik, nem csupán a szót és a szerzőt hatja át, de általában véve bármiféle közvetlen, »direkt szót«, azaz bármiféle megnyilatkozást, amely nem szkeptikusan viszonyul önmagához [...] Bahtyin számára az irónia – történelmi produktuma mindannak, amit a népi nevetéskultúra felbomlásának nevez” (TIHANOV 2002, 141–161).⁹ A magam részéről nem érthetek egyet ezzel a beállítással, mivel meglátásom szerint a két megközelítés – az érintkezés mellett – nem csupán eredményeik és perspektíváik, de forrásaik tekintetében is határozottan különbözik egymástól.

Az „objektív irónia” mint a regény formaelve

„az inautentikusság tudata nem ugyanaz, mint az autentikus lét”¹⁰

A továbbiakban megkísérlem röviden számba venni a lukácsi értelemben vett irónia főbb ismérveit. Szembötlő, hogy Lukács nem a humor és a komikum mint esztétikai minőség felől közelíti meg az iróniát. Tézise a problematikus individuumból, a regény hősről történetfilozófiai koncepciójának megfelelően episztemológiai eredetű. Felfogásában a regény a modernséget alapvetően meghatározó műfaji alakzat. „A regény annak a korszaknak az epopeiája – írja –, amely számára nincs már

⁶ „Az irónia és a regény közti kapcsolat olyan szorosnak tűnik, hogy Lukácsot követve hajlamosak vagyunk a regényt magával az iróniával azonosítani az irodalmi műfajok történetében” (DE MAN 1996, 35).

⁷ Különös tekintettel a paródia posztmodern teoretikusaira. Vö. például HUTHCHEON 2000.

⁸ „[...] mintha csak a nyelv olyan módozatának leírásával mondhatnánk el ténylegesen, mit is gondolunk, amely nem azt gondolja, mint amit mond” (DE MAN 1996, 36).

⁹ Lásd továbbá: „Az iróniáról értekezve mindkét teoretikus láthatóan a német romantikától (különösen Friedrich Schlegeltől) indul el, de fokozatosan egymástól különböző következtetésekre jutnak.” Ennek megfelelően a Rabelais-könyvben Tihanov csupán Bahtyin ironikus világszemléletének megtestesülését látja: „A romantizmus számára hagyományos kapcsolatot az irónia és a kulturális formák szétbomlása között megtalálhatjuk Bahtyinnál is, példa erre a Rabelais-ról szóló könyve.” Tihanov szerint mindez arra utal, hogy a szerző abszolút hatalma kérdésessé válik: „a szerző többé már nem a megingathatatlan igazság végső instanciája” (TIHANOV 2002, 141–161).

¹⁰ DE MAN 1996, 41.

érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem életimmanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul” (LUKÁCS 1975, 515). A szembeállítás a schilleri naiv–szentimentális oppozíciót idézi, amennyiben a romantikus-szentimentális érzület a lét spontán teljességét képviselő naiv eposzi világ utáni sóvárgást testesíti meg, valamint a totalitás iránti vágyat és törekvést, amit Schiller az elveszített világegész helyébe lépő érzésmódként határoz meg. A kereső regényhős alakján a schilleri szentimentális (rajongó) hős kontúrjai jelennek át, akinek feladata nem kevesebb, mint hogy önmagából helyreállítsa a teljességet, és fragmentumszerű, korlátozott állapotából átmenjen a végtelenbe. A regény „keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét” – írja Lukács. A regény hőse kalandokat keres, hogy általuk megtalálja saját lényegét, ám a kalandok csupán a külvilág formáinak kiürülését, konvenciókká jelentéktelenülését leplezik le. Ennek következtében az individuum egy számára idegen, tájékozódási pontok nélküli, lényegét és értelmét veszített világban találja önmagát. „[...] a regény formája minden más formánál inkább a transzcendentális hajléktalanság kifejezője” (LUKÁCS 1975, 503). Ezen a ponton érhető tetten az episztemológia ontológiába fordulása a lukácsi elméletben: a regény objektivitása egyfajta negatív ontológián nyugszik, az értelem jelenvaló „nemlétén”, vagyis azon a belátáson, hogy az értelem sohasem képes teljesen áthatni a valóságot. Az irónia az egyetlen lehetséges forma, amely képes felfogni a létezésnek ezt a legfőbb paradoxonát, amennyiben „[...] intuitív kettős látással meg tudja látni, hogy *isten betölti az istentől elhagyott világot*” (LUKÁCS 1975, 543. Kiemelés tőlem – S. H. G.)

Lukács értelmezésében a regény az állandó reflektálásra kényszerülő tudat (az öntudat) belső sajátosságából fakad. E tudat problematikusága a bensőség (én) és a világ kettéválásán és lényegi különbözőségén alapszik. A kettéválás azonban behatol a szubjektumba és a normatív *én* kettéhasadását eredményezi egy „bensőségként jelentkező szubjektivitásra”, valamint egy „olyan szubjektivitásra, amely felismeri az egymástól idegen szubjektum- és objektumvilág elvontságát” (LUKÁCS 1975, 530). Az ironikus struktúrára jellemző megkettőződés ilyen módon a két *én* egyidejű jelenlétében manifesztálódik. Az irónia szubjektumának történetét Lukács egyúttal úgy interpretálja, mint a problematikus individuum önmagához, a tiszta önismerethez vezető útját, mely paradox módon nem vezet a külső és a belső, a lét és a Kell közti távolság megszüntetéséhez, csupán az „ember saját élete értelme mély és intenzív átvilágításához”.¹¹ Ezt az utat a lényeg keresésének kényszere és annak megtalálására való egyidejű képtelenség hatja át: a távolság

¹¹ „A folyamat, amelyként a regény belső formáját felfogtuk, a problematikus individuum vándorútja önmagához, az egyszerűen létező, önmagában különmemű, az individuum számára értelmetlen valóságban való zavaros megrögzöttségtől a tiszta önismerethez vezető út. Bár a meglelt eszmény ennek az önismeretnek a kivívása után az élet értelmeként világít be az élet immanenciájába, a lét és a Kell ellentéte nem szűnik meg [...] csak a megközelítés maximuma, az ember saját élete értelme általi nagyon mély és intenzív átvilágítása érhető el. Az értelem formakövetelte immanenciáját az az élmény nyújtja, hogy az értelemnek ez a pusztá megpillantása a leg több, amit az élet adhat...” (LUKÁCS 1975, 534).

megszüntethetlenségének felismerése és átélése, amely csupán az értelem megpillantását teszi lehetővé.

A kettős törés (a kint-bent törése, valamint a valóság értelemnélkülisége) tiológiai értelemben kétféle struktúrát (érületet, hőstípust, cselekményszerkezetet) hoz létre: egyfelől az elvont idealizmus, másfelől a dezillúziós romantika regényvilágát. Előbbiben az elvont eszmény a tettekkel válás útján kerül konfliktusba a külvilággal, melynek során a hőst egy démoni erő arra kényszeríti, hogy az általa kivívott eredményt vagy megszerzett dolgot veszni hagyja. Azonban „a valóság felett aratott győzelem vereség a lélek számára, mert belefojtja a lényegtől való idegenségbe”, míg a lemondás olyan döntő lépésként értelmeződik, melyet a hős „*illúziótlan-ná vált önmaga* meghódítása felé” tesz meg (LUKÁCS 1975, 558. Kiemelés tőlem – S. H. G.). A dezillúziós romantika így a bensőség önálló világgá emeléseként, a szubjektivitás olyan önelégültségeként mutatkozik meg, amely a külvilág lényegnélkülisége elől a passzivitásba menekül, és önmagában ismeri fel minden „lenni-kellő forrását”. A transzcendenciától elvágott bensőség egyre nagyobb kiteljesülése azonban itt az idő hatalma elleni küzdelembe torkollik. Az én „*illúziótlanítása*” (vagy demisztifikációja) tehát szoros kapcsolatban áll a hős elbukásával: az ember története a regényben a bukás, amelyben „benne foglaltatik az önmagunkra vonatkozó tudás gyarapodása”, valamint az *ironikus én* létrejötte, amit Paul de Man – Lukácsot követve – az „inautentikus empirikus én” eltávolításaként nevez meg. E folyamat során az empirikus én „a misztifikált egyensúly állapotából lebukik (vagy felemelkedik) saját misztifikációjának tudatosítása szintjére” (DE MAN 1996, 41).

Mindkét esetben a világban való jelen-nem-lét, a tudásról és az értelemről való lemondás, a megértés képtelenségének belátása az, ami az irónia működési elveként azonosítódik. Vagyis eszerint az irónia nem más, mint lemondás arról, hogy a szubsztanciátlanságában leleplezett világ démoni működésének felmutatásánál többet is meg tudjon érteni. „[...] ebben a *tudni nem akarásban és tudásra való képtelenségben* csakugyan megtalálták, megpillantották és megragadták a legvégső dolgot, az igazi szubsztanciát, a *jelenvaló, nem létező* istent. Ezért az irónia a regény objektivitása” (LUKÁCS 1975, 542. Kiemelés tőlem – S. H. G.). Aligha tévedünk, amikor ezt a jelenben megmutatkozó távollétet és negativitást a (saussure-i–derridai) differenciaelv egyik korai megfogalmazásának tekintjük.

A felismerés szubjektuma azonban nem transzcendens, hanem immanens pozíciót foglal el a belső és külső világ kibékíthetetlen kettősségében, lévén maga is egyszerre a bensőség korlátai közé zárt, ugyanakkor a világba ágyazott szubjektum.¹²

¹² „Ez megfosztja az iróniát minden hideg és elvont fölénytől, amely az objektív formát szubjektívvá, szatírává, a teljességet pedig aspektussá szűkítené, mert arra kényszeríti a szemlélődő és a teremtő szubjektumot, hogy a világra vonatkozó felismerését önmagára is alkalmazza, hogy önmagát is, miként teremtményeit, a szabad irónia szabad objektumaként kezelje” (LUKÁCS 1975, 530). Az irónia szubjektumot felszámoló, önmegszüntető működésére utal Alekszandr Blok is az *Irónia* című nevezetes cikkében: „az ember mintha hiányozna; mintha nem is vele beszélnék, mintha nem is lenne ez az ember, csak a nevető szája lenne előttem. [...] Engem magam is elfog a nevetés ördöge; és én magam már nem létezem” (BLOK 2009, 282).

Ennek következtében pedig a szabadság a szubjektum ön- és világmegismerésen keresztül végbemenő önmegszüntetéseként interpretálódik: „az irónia mint a végigvitt szubjektivitás megszüntetése a legmagasabb rendű szabadság, amely egy isten nélküli világban elérhető” (LUKÁCS 1975, 544).

Az irónia és a szabadság effajta összekapcsolása egyfelől a romantikus irónia teoretikusát, Friedrich Schlegelt idézi, aki szerint „mindenütt, ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ; s ezáltal lesz szolgává” (SCHLEGEL 1980, 218). Az önkorlátozás vagy másképpen a szubjektivitás visszaszorítása és lefokozása ily módon a szabadság előfeltételévé válik, ugyanakkor paradox módon az önpusztítással fenyeget. A szabadság kiteljesedett formája a „szókratészi irónia”, a visszavont állítás, a saját közleménytől és beszédétől eltávolító és elidegenítő nyelvi gesztus, ahol „Minden merő komolyság és minden csupa tréfa”, ahol minden „a legőszintébben nyílt, minden mélységesen elváltoztatott [...] Igen jó jel, ha a harmonikus lapály emberei nem tudják, hova tegyék ezt az állandó önparódiát, hol hisznek, hol hitüket veszítik, míg a végén beleszédülnek, s épp a komolyságot tartják tréfának, a tréfát komolynak” (SCHLEGEL 1980, 231–232). Az irónia ebben az értelmezésben rossz végtelenséget ölt és az önmegszüntetés alakzataként tesz szert formaalkotó jelentőségre. Másfelől nem tekinthetünk el az iróniának és a szabadságnak Kierkegaard írásában megfogalmazódó kapcsolatától sem, ahol az iróniát Kierkegaard a szubjektum konstitutív mozzanataként tárgyalja, mint a szubjektivitás első és legelvontabb meghatározását: „azáltal, hogy a szubjektivitás érvényt szerez magának, láthatóvá válik az irónia” (KIERKEGAARD 1982, 75–120). Az irónia azonban negatív szabadságot ad a szubjektumnak, mivel maga is a végtelen negativitást képviseli.¹³ Másfelől Kierkegaard Solger esztétikai előadásainak nyomán az iróniát általában a művészi alkotás feltételévé teszi, s hangsúlyozza, hogy „a költőnek ironikusan kell viszonyulnia költészetéhez” (KIERKEGAARD 1982, 112, kiemelés az eredetiben). E meghatározásban pedig nem nehéz felismerni annak a lukácsi tézisnek a forrását, amely szerint a „regény számára az irónia a költőnek ez az istennel szembeni szabadsága, az alkotás objektivitásának transzcendentális feltétele” (LUKÁCS 1975, 543).

¹³ „Íme az irónia mint végtelen abszolút negativitás. Negativitás, mert a tagadáson kívül semmit sem tesz; végtelen, mert nem ezt vagy azt a jelenséget tagadja; abszolút, mert az, aminek erejénél fogva tagad, magasabb valami, ami viszont nincsen.” (KIERKEGAARD 1982, 98–99, kiemelés az eredetiben.)

A kétszólamú szótól a groteszk testig: a beszélő ember a regényben

„Az igazság nem az egyes ember fejében születik meg, és nem ott található, hanem az **emberek között**, akik dialogikus érintkezésük folyamatában együttesen keresik az igazságot”¹⁴

A fentiek alapján talán érthető, miért határolódik el Bahtyin a regény részben a német filozófiai esztétika keretein belül kialakult elméletétől és történetfilozófiai megközelítésétől.¹⁵ Ő a regény korszakát nem a tudás szerkezetében beállott változásban, nem valamiféle episztemológiai fordulatban keresi, hanem sokkal inkább úgy látja, hogy a regényi szó, a regénynyelv a népi kultúrában, a mindennapi nyelv narratíváiban születik meg: azokban a műfajokban (travesztiákban és paródiákban), amelyek előkészítik a nyelvi tudat átalakulását. A regény mint nyitott forma orientációja a keletkező valóságra nem jelent mást, mint azt, hogy a regény „érintkezik a befejezetlen jelen őselemével”, a nyelvek, beszédmódok, stílusok, műfajok és szociális dialektusok sokaságával. A „korabeli valóság, a cseppfolyós és a mulékony, az alantas, a jelen kezdet és vég nélküli élete csak az alantas műfajokban volt az ábrázolás objektuma” (BAHTYIN 1997, 46). A jelenlét ily módon nem metafizikai értelemben, hanem a nyelvben materializálódó történeti jelenlétként, vagy másképpen a sokstílusú, sok műfajú *nyelven keresztüli jelenlétként* válik megragadhatóvá. A nevetés pedig, vagyis az „idegen nyelv és idegen közvetlen szó fölötti csúfolkodások” az egyszer már szóvá tett, a nyelv elé vezetett valóságot és tudatformákat teszik ábrázolás tárgyává. A beszéd műfajai egyúttal új megvilágításba helyezik a tárgyat, amennyiben „a jelennel való kontaktuson keresztül a tárgy bekapcsolódik a világ alakulásának befejezetlen folyamatába [...] Ebben a befejezetlen kontextusban elvész a tárgy jelentésbeli változatlansága: értelme és jelentése megújul és növekszik a kontextus további kibontakozásának mértékében” (BAHTYIN 1997, 57).¹⁶ A paródia tehát – szemléletében – nem felszámolja a tárgyat, hanem „felszabadítja”, azaz a nyitott jelen felé közvetíti, értelmét gazdagítja és sokjelentésűvé teszi. Röviden: a paródiát Bahtyin nyomán a tárgyról való beszéd megújításaként, a tárgy újjáteremtéseként értelmezhetjük.

¹⁴ BAHTYIN 2001, 138.

¹⁵ Az előadásjegyzetekben fennmaradt egy rövid Hegel-kritika is: „A hegeli műfajok filozófiájának elfogadhatatlansága. Az idealizmus mellett Hegel történeti anyagának korlátoltsága. Ezekben a kérdésekben nem állt korának magaslatán, nemcsak Humboldt magaslatait nem érte el, de még a Schlegel fivérekét sem.” Idézi PANYKOV 2010, 28.

¹⁶ Lásd még: „A nevetés rendelkezik azzal a nagyszerű erővel, hogy közelítse a tárgyat, bevonja a durva kontaktus zónájába, ahol minden oldalról otthonosan meg lehet tapogatni, forgatni, fonákjára fordítani, megnézni alulról és felülről, széttörni külső burkát, belsejébe tekinteni, kételkedni, elemeire bontani, széttagolni, lecsupaszítani és leleplezni, szabadon kutatni, kísérletezni” (BAHTYIN 1997, 49).

Mindez azt is jelenti, hogy a schlegeli tétel, amely szerint „ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ”, a nyelv egy sajátos szférájára, a *beszédműfajokra* vonatkozóan válik igazzá, hiszen minden megszólalás a társas érintkezés történetileg jelen lévő formáinak, a beszéd műfajainak prizmáján szüremlik át és válik jelentőssé. A *fenomenológiai szubjektum korlátai tehát elsősorban nyelvi eredetűek*: a nyelvek és a beszédműfajok általi megelőzöttség az, ami az ember helyzetét a nyelvben és a történeti létben leginkább jellemzi. A regény története ezért elválaszthatatlan a nyelv és a beszédműfajok történetétől: a szó, a valóság és a műfaj keletkezése (születése) együtt zajlik.

A szókratészi dialógust Bahtyin jellemző módon nem filozófiai aspektusában, hanem a *történeti poétika* síkján közelíti meg, s a karneváli folklórral és szemlélettel való genetikus kapcsolatában vizsgálja. Ebben a perspektívában a dialógusnak az a funkciója, hogy az egynyelvű hivatalos monologizmussal szemben fokozatosan napvilágra segítse az emberek között az igazságot: „e születőfélben lévő igazsághoz való viszonyában Szókratész magát »bábaasszonynak« nevezte, mivel világra segítette azt” (BAHTYIN 2001, 138). A beszéd közben, az emberek között megszülető igazság két legfontosabb alakzatának Bahtyin nem a schlegeli parabázist vagy anakoluthont tartja, vagyis a diskurzus megszakítását, megtörését és a regiszter átváltását (DE MAN 2000, 195), hanem a *szünkrisziszt* és az *anakrisziszt*. Előbbi a tárgyra irányuló különböző nézőpontok szembeállítását jelenti, míg utóbbi a beszélőtárs szavainak kikényszerítését, provokációját, mellyel „arra lehetett kényszeríteni, hogy kimondja a véleményét, és ne hallgasson el semmit”. Szókratész e fogás segítségével tudta az embereket rábírní, hogy „szóval világítsák meg homályos, ám makacs előítéletes véleményüket, és ezzel együtt leleplezzék annak hamis voltát [...] A szünkriszisz és az anakriszisz dialogizálják a gondolatot, felszínre hozzák, replikává változtatják át és bevonják az emberek közötti dialogikus párbeszédbe” (BAHTYIN 2001, 139).

Ezek után nem meglepő, hogy Mihail Bahtyin első regényelméleti munkájában, az 1929-ben megjelent *Dosztojevszkij művészetének problémái* című műben nem találjuk nyomát Lukács, illetve Hegel alapvetéseinek. Bahtyin ebben a regényi elbeszélés elemi kétszólamúságára vonatkozó, elsősorban a humboldti nyelvfilozófia meglátásaira visszamenő elgondolását fejtí ki, előtérbe állítva a regényi szó két-nyelvűségét, ábrázoló és ábrázolt mivoltát. Teljesen világos, hogy Bahtyin kiindulópontja nem episztemológiai jellegű: példája a hétköznapi beszédszituáció, és az idegen szó átadásának különféle változatai. Megközelítésében Leo Spitzer metastilisztikai koncepcióját fogadja el, amelyet német nyelven idéz.¹⁷ „[...] az egyik beszédpárter gyakran szó szerint megismétli a másik állításait, miközben új értékelést visz szavaiba, és a maga sajátos módján – kétkedéssel, felháborodással, iróniával, gú-

¹⁷ „Amikor beszédünkben beszélőtársunk megnyilatkozásának egy kis részletét felidézzük [...] elkerülhetetlen a beszédtónus megváltozása: a másik szavai a mi szánkából mindig idegenül hangoznak, és hozzájuk gyakran gunyoros, túlzó, csúfolódó intonáció társul” (BAHTYIN 2001, 241).

nyolódva, csúfolódva stb. intonálja” (BAHTYIN 2001, 241).¹⁸ A bahtyini szubjektum ezért nem a fenomenológiai vagy az etikai szubjektum, a „problematicus individuum”, hanem a *beszéd szubjektuma*. Ezen a szinten, vagyis a beszéd visszaadásának és újraintonálásának a szintjén a két nyelvi jelenség, a paródia és az ironia csaknem egybeesik, vagy legalábbis nagyon közel kerül egymáshoz. „Az ironikus és bármely kétértelműen használt idegen szó hasonló a parodizáló szóhoz, mivel ezekben az esetekben az idegen szót egy rá nézve ellenséges törekvés közlésének céljaira használják” (BAHTYIN 2001, 241). Azaz az idegen szó bárminemű visszaadása, amely az akcentus, tónus, intonáció megváltoztatásával jár, nem más, mint ironia vagy paródia, s éppen ez lesz a *prózanyelv* alakzata. Az ábrázolás és a parodisztikus stilizáció kifordítja a szót, és a beszédszándékot elváltoztatja, miáltal láthatóvá válik és előtérbe kerül valami, ami korábban rejtett volt, vagy a háttérben volt.¹⁹

A hétköznapi nyelvi jelenség – az ábrázoló és az ábrázolt szó egyidejű jelenléte a parodizáló szóban – a „többirányú kétszólamú szó” prototípusává válik, mely mintegy csíráként rejt magában a prózaművészet lényegét, a másik szavának, az idegen szónak az ábrázolását, s ezzel egyidejűleg a beszéd tárgyának *hőssé formálását*. Ahogy Bahtyin mondja, a nyelv képének megalkotását, ami már kizárólag az irodalmi mű sajátossága. A *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyvének *A prózai szó típusai* című fejezetében a saját és az idegen szó összeütközését olyan nyelvi aktusként mutatja be, amely a szerző és a hős viszonyának differenciálását eredményezi. Ezen alapszik a prózai beszéd architektonikája, mely a következő rétegekből áll: 1. a hős közvetlen, a beszéd tárgyára irányuló intencionális szava (ez a közvetlen szó öntudatlanul is valamely *műfajban* nyilvánul meg); 2. az elbeszélő (parodisztikus) elbeszélése, amely új intenciót visz a szóba, s érzékelhetővé teszi megformálását (műfaját), ábrázolja, parodizálja s ezáltal feltételes szóvá, fiktív megnyilatkozássá alakítja a hős szavát (*szó a szóról*); 3. a szerző szava, amely a kétszólamúságot, valamint a szereplői és elbeszélői szó viszonyát (a *szó a szóban* jelenséget) a regényforma alkotó komponensévé avatja. A prózai megnyilatkozásban ily módon *többszintű subjektivitás* épül ki: a hős szólama, az elbeszélő szólama (szava) és a szerző formateremtő aktivitása. A parodizáltság és objektíváltság mértékét az határozza meg, hogy a szerző formanyelve milyen távol áll az alaki és az elbeszélői szó nyelvi horizontjától (például Lenszkij, Anyegin és Tatjana esetében). A *regény*

¹⁸ A szöveg e része megegyezik az 1963-as kiadással, ezért annak magyar fordítását idézem.

¹⁹ A nevetés Bahtyin szerint szoros összefüggésben áll a szó szociális természetével: a nevetésség ugyanis annak a közösségi kontextusnak, közegnek, a „kórusnak” a függvénye, amely a szó befogadásának a háttérét alkotja. „Alkotóan produktív, meggyőződéses és gazdag intonáció csak ott lehetséges, ahol feltételezhető a »kollektív jóváhagyás«. Ahol azonban ez hiányzik, ott a hang elakad, intonatív gazdagsága megtörik, akárcsak a kacagó embernél, amikor hirtelen észreveszi, hogy ő nevet egyedül: nevetése csillapul, kivész belőle minden meggyőződés” (BAHTYIN 1985, 25). Jóllehet részben vagy egészben Valentyin Volosinov szövegéről van szó, a szerzőség problémájától jelen esetben eltekinthetünk, mivel nem érinti a koncepció lényegét.

szubjektuma tehát olyan – újabb és újabb értékkontextusokba helyeződő és újabb formákban manifesztálódó – alanyiség, amely mindig több nyelv, beszédmód és horizont egymásba hatolásának pontján nyilvánul meg, és távol áll bármiféle statikus struktúrától már csupán mozgó, dinamikus volta miatt is. „E formák [az elbeszélő, fiktív szerző – S. H. G.] lehetővé teszik, hogy a szerző nyelvi vonatkozásban ne határozza meg önmagát: saját nyelvi intencióit az egyik nyelvrendszerből a másikba vihesse át, az »igazság nyelvét« a »mindennapok nyelvével« ötvözhesse, s idegen nyelven mondhassa ki azt, ami a *sajátja*, saját nyelvén pedig azt, ami számára *idegen*” (BAHTYIN 2007, 190, kiemelés az eredetiben).

Ebből már látható, hogy a paródia mint nyelvi jelenség egyúttal alak- és formaképző poétikai elvvé válik a regényben. Erről tanúskodik Dosztojevszkij *A hasonmás* című elbeszélése, ahol idegen tónus és akcentus hatol a hős beszédébe. Az idegen szólam (akcentus, tónus) részben az elbeszélő, részben a hasonmás, az ifjabb Goljadkin alakjában perszonalifikálódik, és az egész mű „úgy épül fel, mint a három szólam szakadatlan belső dialógusa”: „Goljadkin fülében szűnni nem akaróan ott cseng az elbeszélő és a hasonmás provokáló, gúnyolódó hangja. Az elbeszélő Goljadkin tulajdon szavait és gondolatait kiabálja a fülébe, de más, reménytelenül idegen, reménytelenül elítélő és gúnyolódó hangnemben” (BAHTYIN 2001, 75). Mindazonáltal Bahtyin megkülönbözteti a paródiának egy harmadik fajtáját Dosztojevszkij műveiben: ez a *rejtett dialógus* vagy *belső polémia* szava („kibúvót rejtő szó”, a „másikra tekintő szó”), mely képes rá, hogy ne csupán elszenvedje a paródiát, hanem a parodizáló idegen szót (idegen tekintetet) aktívan beépítse saját szerkezetébe, mintegy anticipálja önmaga paródiáját, ezáltal önszemléletre tegyen szert, és meghaladja önmagát.²⁰ A parodisztikus szó ily módon önértelmező alakzattá válik a polifonikus regényben, és a saját nyelvéhez úton levő személyre utal.

A harmincas években íródott regényelméleti munkákban a paródia új ismérvekkel gazdagodik. Egyfelől az öntudat alakzataként jelenik meg: „Az eposz akkor esik szét, amikor az *önmagamra vonatkozó új nézőpont keresése* kezdődik” (BAHTYIN 1997, 61. Kiemelés tőlem – S. H. G.). Másfelől műfajképző sajátosságokat hordoz, ami a *regényesülés* terminusban artikulálódik: a közvetlen műfajok és stílusok parodisztikus stilizációi a regényben lényeges műfajalkotó, formateremtő helyet foglalnak el. Nem csupán arról van szó, hogy a „nyelvek megvilágítják egymást [...] és az egyik nyelv a másik fényében láthatja meg önmagát”,²¹ hanem a regényműfaj önkritikus, önreflexív és önkorlátozó voltáról: „A regény parodizálja a töb-

²⁰ „Amikor a paródia a kigúnyolni kívánt idegen szó részéről lényegi ellenállást, bizonyos erőt és mélységet tapasztal, az őt átszövő rejtett polémia tónusától összetettebbé válik. Az ilyen paródia már másképp hangzik. A parodizált szó aktívabb, és a szerzői elgondolással ellentétes hatást fejt ki.” (BAHTYIN 2001, 75.)

²¹ „A paródiában tehát két nyelv, két stílus, két nyelvi látásmód, két nyelvi gondolkodás s így lényegében két beszélő szubjektum kereszteződött. Igaz, a nyelvek közül az egyik – amelyiket parodizáltak – a maga testi valójában jelenik meg, a másik ellenben csak láthatatlanul, mint az alkotás és a befogadás aktív háttere. A paródia szándékolt hibrid” (BAHTYIN 1976, 250).

bi műfajt (éppen mint műfajokat), leleplezi formáik és nyelvük feltételeességét, egyes műfajokat kiszorít, másokat bevisz saját konstrukciójába, átértelmezve és más hanghordozással látja el őket” (BAHTYIN 1976, 250). Vagyis a regény – a parodisztikus stilizáció révén – olyan irodalomtörténeti alakzattá válik, amely a paródián keresztül megújulás, az *irodalmi fejlődés mintázatát hordozza*. „Itt a regény – úgy gyakorlata, mint a vele kapcsolatos elmélet is – nyíltan és tudatosan kritikus és önkritikus műfajként lép fel, amelynek kötelessége megújítani az uralkodó irodalmiságnak és a költőiségnek az alapjait” (BAHTYIN 1997, 35). A regény effajta értelmezése szemléletében nagymértékben közelít a formalisták, elsősorban Jurij Tinyanov és Viktor Sklovszkij elképzeléséhez.²²

Ezzel párhuzamosan *A tér és az idő a regényben* című tanulmányban (1937–1938, eredeti címe: *Az idő és a kronotoposz formái a regényben*) a paródia problémája váratlanul a „belső ember” konceptusával kapcsolódik össze. A belső ember mint poétikai probléma – részben Vjacseszlav Ivanov és Bergyajev nyomán – a Dosztojevszkij-könyv első kiadásában tűnik fel.²³ A belső ember a maszkot öltés, a tudás elleplezése, az értetlen naivitáson keresztül tör utat magának a feltételeesség közege. A paródia eszerint nem valamiféle öncélú relativizmus szolgálatában áll, hanem a közvetettség, az ellenkező, kifordított értelmén keresztül én- és világmeგრagadás lehetőségét veti fel. „Jellemző, hogy a *belső ember* – tisztán »természetes« szubjektivitása – is csupán a bohóc és a bolond alakján keresztül tudott feltárulkozni, mivel adekvát, direkt (vagyis a gyakorlati élet szempontjából nem metaforikus) formáját az életben nem tudták megtalálni. [...] a *különc* alakja [...] a specifikus csudabogárság, a »shandyzmus« [...] a »belső ember« a »szabad és önmagának elégséges szubjektivitás« feltárásának fontos formájává válik” (BAHTYIN 1975a, 313. Saját fordításom, kiemelés az eredetiben – S. H. G.)

A paródia mint kifordított létezés a Rabelais-könyvben a karneváli létmód és világszemlélet fundamentumát alkotja. A karnevál a változás és a megújulás pátozszát, a halál kinevetésében a halálon keresztüli újjászületést testesíti meg: „a *karneváli paródia* úgy tagad, hogy egyszerismind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad. A puszta tagadás általában idegen a népi kultúrától” (BAHTYIN 2002, 19). Áruklodó a karneváli tudatot őrző műfajok példatára: a parodikus latin nyelvű

²² Vö. még: „A regény uralkodó válfajának irodalmi parodizálása kiemelkedő szerepet játszott az európai regény történetében. Azt mondhatjuk, hogy a regényműfaj mintaszerű alkotásai és legfontosabb válfajai korábban meghonosodott regényvilágok parodisztikus felbomlasztása révén jöttek létre. Így járt el Cervantes, Mendosa, Grimmelhausen, Rabelais, Lesage és mások.” (BAHTYIN 2007, 181.)

²³ A „belső ember” közvetlen evangéliumi utalás (Római Lev. 7,22), amelyet Dosztojevszkij nyomán kezdenek el használni az író vallásfilozófus interpretátorai. Bahtyin az új ábrázoló elv magyarázatául használja: „A belső ember birtokába jutni, azt meglátni és megérteni nem lehet, ha érzéketlen semleges analízis objektumává tesszük; de nem lehet birtokába jutni a vele való egybeolvadás, beleézés útján sem. [...] Csak a kontaktusban, az ember és ember közötti kölcsönhatásban tárul fel az »ember az emberben« mind mások, mind önmaga számára.” (BAHTYIN 2001, 315.)

irodalom, a *parodia sacra* (szentségparódia), a liturgiaparódia, a parodikus prédikációk, a parodikus sírfeliratok, végrendelet-paródiák, krónikaparódiák stb. A paródiához, a felbontás és újraalakítás trópusához hasonló köznapi nyelvi jelenség a káromkodás, „minden ősi komikus forma elmaradhatatlan kelléke”, amely eredetileg mágikus, ráolvasásszerű funkciót töltött be, azonban a karneváli ambivalens, lefokozó és káromló fordulatok az újjászületést igenelték.²⁴ A káromkodás további érdekessége, hogy benne a szó átlépi a nyelv határait: az eltorzított nyelvhasználat, a káromkodásban megjelenő groteszk komikum durva, lefokozó anyagi-testi síkon jelentkezik. A nyelvi gesztus és a testi gesztus, a mozdulat között izomorfia mutatkozik.²⁵ Mindennek azért van különös jelentősége, mert Bahtyin szerint „az egész középkori paródia a test groteszk felfogásán alapszik” (BAHTYIN 2002, 37). A groteszk, nyitott test a régi szó(test)ből kiváló új test a jelentés keletkezését, létesülését, megújítását dramatizálja. „A groteszk test mindig keletkező-változó test. Sosincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és teremt” (BAHTYIN 2002, 339). A kétszólamúságtól ily módon eljutottunk a „kéttestűségig”, melynek meghatározásából nem nehéz kihallani a humboldti *energeiára* való utalás gondolatát. „A groteszk test eseményei mindig két test határán mennek végbe, két test találkozási pontjában játszódnak le: az egyik a halált adja hozzá, a másik a születést, s a kettő (határesetben) egyetlen kéttestű alakká olvad össze”, például az állapotos öregasszonyok figurájában, amely az új lélettől terhes halál megtestesülése (BAHTYIN 2002, 344). Ahhoz, hogy az értelem újjászülessen, a pózzá merevedett társadalmi gesztust (lásd Sterne, Rabelais) be kell vonni a nyelvbe, a megmerevedett holt metaforát pedig a cselekvés világába. A paródia ebben a vonatkozásban a külső és a belső, a test és a szó határának áthágásaként, mintegy magának a határátlépésnek az alakzataként válik megragadhatóvá. A szó és a test születése együtt, egyidejűleg megy végbe, pontosabban: a nyitott, groteszk test a szó születésének, az artikulációnak a szolgálatába állított formaként válik értelmezhetővé. A test bevonása a szubjektum (jöllehet itt kollektív szubjektum) keletkezésének folyamatába egyfelől túlmutat a fenomenológiai értelemben vett szubjektivitáson, másfelől egy új jelentésmélt lehetőségeit csillantja fel.

²⁴ Érdemes röviden reflektálni arra, hogy de Man a maga Hoffmann-elemzésében konstatálja ugyan a *karnevál* és a *groteszk* jelenlétét a *Brambilla hercegnőben*, mégsem tesz rá kísérletet, hogy tisztázza ezeknek az *iróniához* való viszonyát. „[...] az elbeszélés Caillot, a festő megidézésével ér véget, akinek rajzai szolgáltatják a történet valódi »forrását«. Ezekon a rajzokon a *commedia dell'arte* figurái kavarnak egy világtól elszakadt üres égbolt előterében” (DE MAN, 1996, 46).

²⁵ Baudelaire szavaival, az „isten ihlet” *rendkívüli mozdulatokra* ihleti Pierrot-t, Cassandert, Harlequint, Columbine-t, „szokatlan mozdulatokat végeznek, s ezzel fényesen bizonyítják, hogy úgy érzik, mintha valamely erő folytán egy másik létbe kerültek volna”. (Idézi DE MAN 1996, 42. Kiemelés tőlem – S. H. G.) Vö. Tinyanov 1921-ben íródott paródiatanulmányával, amelyben kifejti, hogy a groteszk komikumban a nyelv (név) hangzásbeli gesztussá, a nyelvi metafora szómaszkká válik. (TINYANOV 1981, 47).

Összegzés

1. A lukácsi regényelmélet episztemológiai kiindulópontja ellenére ontológiai beállítottságú. Lukács azonban az iróniát nem nyelvi alakzatként értelmezi, a nyelv lényegében nem játszik szerepet ebben a tisztán filozófiai esztétikai koncepcióban. Ezzel szemben Bahtyinnál az ontológia nyelvi létmóddal egészül ki.²⁶

2. A lukácsi szubjektum – a problematikus individuum – a karteziánus *én* bukása és a normatív *én* meghasadása nyomán jön létre. Bizonyos tekintetben a romantikus irónia szubjektumának meghaladása: utóbbi repetitív módon saját rossz végtelenségű reflexióinak tárgyává válik azért, hogy önmagától eltávolodva egy önmagán kívüli nézőpontból szemlélhesse önmagát. Ezzel szemben az irónia mint „a végigvitt szubjektivitás önmegszüntetése” nem más, mint a megváltoztathatatlanág felismerése, a nemlét belátáson alapuló elfogadása. Bahtyin elgondolása szerint ez a kettéválás a regényi szubjektum, a beszédsubjektum differenciálódása (szerzőhős) és átalakulása során megy végbe, mely folyamatban az előbbi az önfelszámolás, utóbbi az önmeghaladás mintájaként fogható fel.

3. Mind az irónia, mind a paródia tagadja a közvetlen megszólalás, a direkt kifejezés lehetőségét (s ennyiben mindkettő polemizál a kifejezelmélettel). A parodisztikus megnyilatkozásban a jelentés mindig egy *másik megnyilatkozáson szüremlik* át. A paródia nélkülözhetetlen mozzanata az *ábrázolás*, a (nyelvi) anyag (tárgy, logikai igazság) meghaladása és megformálása. Ennek megfelelően a paródia nem tagadja a világról való megszólalás lehetőségét és a beszélőnek a saját megszólalásához való viszonyát. A paródia arra törekszik, hogy új kontextusban éleszse fel és tegye újjá a kész, megcsontosodott, lezárt értelmet (a holt metaforát). A paródia ezért alakokat, formákat és műfajokat hoz létre, röviden: forma- és műfajképző elvként működik.

4. A paródia az (ön)meghaladás időbeli egymásutániságon alapuló modellje, amely igényli a szó egy másik síkra (értékkontextusba) való áthelyeződését, szemben az iróniával, amely a meghasadt én, az önmagától elkülönülő szubjektum (két összerférhetetlen létező) jelen pillanatához kötődik. Az irónia és a paródia úgy áll elő, mint a differenciaelv szinkrón (térbeli), illetve diakrón modellje.

5. Míg Lukácsot a regény „belső formája” érdekli, addig Bahtyin érdeklődésének középpontjában a „belső ember” áll. Számára az ember képe, a nyelv képe és a műfaj képe morfológiai szempontból egészet alkot. A szubjektum mint *határ*-kategória az ember befejezetlen, nyitott alakjában, a határátlépés alakzatában válik megragadhatóvá.

²⁶ Majd Paul de Man lesz az, aki az inautentikus én eltávolítása nyomán keletkező másik ént úgy jellemzi, hogy ez az én csak „az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik” (DE MAN 1996, 41). Azaz a lukácsi fenomenológiai szubjektumot a schlegeli kategóriákhoz közelíti, és – utólag – nyelvi létmóddal ruházza fel.

6. A paródia Bahtyinnál a regény irodalmiságának központi trópusa, az irodalmi fejlődés legfőbb generátora, ami sokban rokonítja elképzelését a formalistákéval (J. Tinyanov, V. Sklovszkij, B. Ejchenbaum),²⁷ s egyidejűleg közelíti A. N. Veszelevszkij és O. Frejdenberg történeti poétikájához.

Elmondható, hogy az irónia és a paródia esetében nem két izolált trópusról, hanem a regényműfaj egészét átható, totalizáló alakzatról van szó. Az irónia és a paródia szembeállítása mögött szemléletileg a *dialektika* (szélsőséges formája a paradox) és a *dialógus* (esetenként ambivalencia) viszonya húzódik meg. A két értelem, két nyelv, két szubjektum, két beszédszándék, két alak szinkron jelenléte a logikai-ítéletalkotó szemlélet számára csakis egymást kizáró struktúra formájában fogható fel (hasonlóan a fikció és a valóság ellentétéhez). Ezzel szemben a dialógus a „születőfélben lévő igazság” modellje, ahol az új szó (a tézis antitézise) már előre benne foglaltatik, anticipálódik a szóban, amennyiben a dialógusban a szó mindig egy másik – még kimondatlan – szótól terhes. A nevetés, a paródia a még ki nem bontott, másik értelem lehetőségét jelöli a szóban, vagyis a jelen lévő (közvetlen) értelemről való eltávolodás a szavakká még nem formálódott, még nem artikulálódott, csak intonációban, tónusban megmutatkozó új értelem előhírnökének tekinthető.

Ha elfogadjuk Bahtyin érvelését, amely szerint a regény nem illeszkedik az arisztotelészi műfajok kategóriáihoz, mivel azok a kategóriák a „holt műfajokra” alkalmazva fejlődtek ki, akkor azt mondhatjuk, hogy a *regénynek nincs és nem is lehet elmélete*. A regénynek sokkal inkább *gyakorlata van*, illetve módszere: az egymást olvasó és – parodizálva, kritizálva, stilizálva – újraíró művek és szövegek sora, melyek a „regény a regényben” mintájára alkotják a műfaj kritikai történetét. „A regényt a tapasztalat, a megismerés és a gyakorlat (a jövő) határozza meg (BAHTYIN 1997, 40). Ebből azonban az a meglátás is következik, hogy minden jövőbeli megszakítás – Sterne szavaival „kitérés” – egyben „rátérés” is az irodalom önteremtő létmódjára.

Bibliográfia

- Михаил Бахтин (1975a), *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, in Михаил Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва, Художественная литература, 234–407.
- Михаил Бахтин (1975b), *Из предьстории романного слова*, in Михаил Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва, Художественная литература, 408–446.

²⁷ Vö. „A továbbiakban kísérletet teszek a regény mint keletkező, az új kor egész irodalmi fejlődési folyamata élén haladó műfaj megközelítésére.” (BAHTYIN 1997, 35.)

- Mihail BAHTYIN (1976), *A regénynyelv előtörténetéhez*, in Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 227–228.
- Mihail BAHTYIN (1985), *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Európa.
- Mihail BAHTYIN (1997), *Az eposz és a regény*, in *Az irodalom elméletei*, III, szerk. ТНОМКА Beáta, ford. HETESI István, Pécs, Jelenkor, 27–68.
- МИХАИЛ БАХТИН (2000), *Собрание сочинений*, II, Москва, „Русские словари”.
- Mihail BAHTYIN (2001), *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba, SZÓKE Katalin, HETESI István, HORVÁTH Géza, Budapest, Gond-Cura Alapítvány–Osiris.
- Mihail BAHTYIN (2002), *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz nép kultúrája*, Budapest, Osiris.
- Mihail BAHTYIN (2007), *A szó a regényben*, in Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 107–343.
- Александр Блок (2009), *Ирония*, in Александр Блок, *Собрание сочинений*, V, Проза, Москва, „Терра”, 282–286.
- Katherine CLARK–Michael HOLQUIST (1984), *Mihail Bakhtin*, London, Cambridge (Mass.).
- Paul DE MAN (1996), *A temporalitás retorikája*, in *Az irodalom elméletei*, I, szerk. ТНОМКА Beáta, ford. BECK András, Pécs, Jelenkor–JPTÉ, 1–60.
- Paul DE MAN (2000), *Az irónia fogalma*, in Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest, Osiris, 175–203.
- Paul DE MAN (2002), *Lukács György: A regény elmélete*, in Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 48–56.
- Linda HUTHCHEON (2000), *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press.
- Søren KIERKEGAARD (1982), *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*, in Søren KIERKEGAARD *Írásaiból*, Budapest, Gondolat, 75–120.
- LUKÁCS György (1975), *A regény elmélete*, in LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, Budapest, Magvető, 477–593.
- Н. А. ПАНЬКОВ (2010), *Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина*, Москва, Изд. Московского университета.
- Friedrich SCHLEGEL (1980), *Kritikai töredékek*, in August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich Wilhelm SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat, 213–236.
- Galin TIHANOV (2002), *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*, Oxford, Clarendon Press.
- Jurij TINYANOV (1981), *Dosztojevszkij és Gogol (A paródia elméletéhez)*, in Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 40–73.

NAGY ISTVÁN

Marina Cvetajeva költői hermeneutikájáról

„A költőnek ne »arca« legyen, hanem hangja, az ő hangja – az ő arca.”¹

Cvetajeva mint hermeneutikus személyiség

Általánosan elfogadott a költők egyfajta tipológiai jellemzése, amely az alkotás alig tudatosított irányulását, az alkotó rejtett vonzalmait hivatott jelezni. Beszélhetünk így *epikus* és *lírikus* költőkről (Cvetajeva *A mai Oroszország eposza és lírája* című esszéjében az előbbiekhöz Majakovszkijt, az utóbbiakhoz pedig Paszternakot sorolja), ugyancsak Cvetajeva írja, hogy míg Paszternak *lát* a versben, ő inkább *hall*, másutt pedig a költők két csoportjáról beszél, „*akiknek van történetük, és akiknek nincs*”, vagyis „*akik fejlődnek az időben, és akik nem*” (lásd az 1933-ban írt esszét: „Költők, akiknek van történetük, és költők, akiknek nincs”). Az előbbiek *úton járók*, valahonnan valahová tartanak, maguk is tisztában vannak az iránnyal, költészetük leginkább a nyílhoz hasonlítható, amelynek többnyire jól kiszámítható röppályája van. Az utóbbiak költészete: „önmagába tér vissza, önmagához vezet”, „a költői változatlanúság képletét adja”, s legszemléletesebben a körrel lehet ábrázolni. A *tiszta lírikusok*, mert ez esetben róluk van szó, „valójában nem ők fejlődnek és változnak, hanem a szótáruk, a nyelvi fegyvertáruk”. Ők, hangsúlyozza Cvetajeva, „mindig az önkifejezés maximumán maradtak”. Kortársai közül hármat nevez meg, s azt írja róluk, hogy „mindhárman tökéletes költői egyéniségek: Anna Ahmatova, Oszip Mandelstam és Borisz Paszternak, költők, akik azonnal saját szótárral és maximális eredetiséggel születtek”.²

A fentiek analógiájára teljes joggal beszélhetünk úgynevezett *hermeneutikus költőkről* és *nem* vagy *kevésbé hermeneutikus költőkről*. Az ilyen jellegű megkülönböztetéshez, amely egy adott költői életmű hermeneutikai „hangoltságát” tekintti mérvadónak, útmutatásul szolgálhatnak Schleiermacher beszédről írott sorai: „Nem minden beszéd egyforma mértékben tárgya az értelmezőművészetnek; az egyik teljesen érdektelen a számára, másoknak abszolút értéke van, a legtöbb pedig e két pont között helyezkedik el. [...] Értéktelen az, ami tettként is érdektelen

¹ CVETAJEVA 1995, 562.

² Lásd CVETAJEVA 2008, 131, 134, 135, 139, 136. Ha külön nem tüntetem fel, a fordítás tőlem származik.

és a nyelv szempontjából sincs jelentősége” (SZONDI 1996, 154). Mutatis mutandis, nem minden költői életmű egyforma mértékben tárgya a hermeneutikai értelmezésnek. Természetesen a nem vagy kevésbé hermeneutikus költők is leírhatóak a hermeneutika nézőpontjából, s ebben az esetben a hermeneutika értelmezési horizont lesz, alternatív megközelítési mód.

Schleiermacher a hermeneutika nézőpontjából két abszolút értékű mozzanatot emel ki: a *tett* értékű életmegnyilvánulásokat, és azt, aminek a *nyelv* szempontjából van kiemelkedő jelentősége. („Értéktelen az, ami tettként is érdektelen és a nyelv szempontjából sincs jelentősége.”) Ha Cvetajeva életművében olyan tettként is jelentős és aktuális életmegnyilvánulásokra gondolunk, mint a beszélgetés, a levelezés, a fordítás, az írásműként is jelentős esszéírás, továbbá, ha figyelembe vesszük az írásaktus nyelviségét reflektáló gondolatait, vagy olvasásfenomenológiai jegyzeteit, akkor azt tapasztaljuk, hogy Cvetajeva a megértés művészetét egyformán kiterjesztette az írás tevékenységére, a szellemi realitások megértésére és az emberekkel való közvetlen érintkezésre. A beszéd, az olvasás és az írás a hermeneutika tárgyaként egy szinten volt nála. E sorok írója akkor jár el helyesen, ha a hermeneutika útmutatását követve a fenti tevékenységeket életmegnyilvánulásként, „előtörő életmozzanatként” (Schleiermacher), „a szerző egyéni életéből való eredetükben akarja megérteni” (SZONDI 1996, 155). Az a célom ezzel a tanulmánnyal, hogy kitekintve az életmű egészére (versek, önéletrajzi próza, esszék, naplójegyzetek, levelezés), és figyelembe véve Cvetajeva rendkívül erős hajlamát az önreflexióra, kísérletet tegyek arra, hogy a költőt és gondolkodót (gondolkodni számára annyit tesz, mint prózát írni) a hermeneutika nézőpontjából írjam le. Ebben az esetben a leírás tárgya (Cvetajeva széles értelemben vett költői gondolkodása és beszédmódja, világlátása és valóságérzékelése), valamint a tárgy hermeneutikai jellegű leírása belső egységet képez. Ha a hermeneutikát a hagyományokat követve a megértés és értelmezés művészetének tekintjük, akkor Cvetajeva *hermeneutikus személyiség*, aki, lett legyen szó versírásról, prózai műről vagy a mindennapi életmegnyilvánulásokról, ilyen személyiségként áll előttünk. Ő nem leírja, hanem éli a *hermeneutikai szituációt*, benne van és onnan beszél. Mondhatni, szinte minden megnyilvánulásában hermeneuta. Ebben a tekintetben kétségtelen egyedülálló jelenség a 20. századi orosz késő modern költészetben. Elemzésünk alapját a megértő ember mint hermeneutikai személyiség képezi, függetlenül attól, hogy mire irányul a megértés, az egzisztenciára vagy az irodalmi szövegekre. Cvetajevát minden esetben a megértő szemlélet jellemzi. Esszéinek szembetűnő vonása a fogalmi hangoltság, az elemző szenvedély. A költőtárs Paszternakot is ez ragadta meg: „Most olvastam el a prózádat. Minden sor nagyon a tiéd, mindig a dolgok mélyére nézel, és teljes meghatározásokat adsz, melyek jól bevésődnek az emlékezetbe. Minden hibátlan, de mindennél remekebb *A művészet a lelkiismeret fényénél* és a *Ház az öreg Pimennél*; részben az is, amit Volosinről írsz. Különösen az első kettőben, az elemzést, a csilapíthatatlan elemző szenvedélyt, a tárgy természete hívja elő, a hőfok és az energia, amit ráfordítasz, természetes és elfogadható” (CVETAJEVA 1995, 6, 293).

Cvetajeva, mint minden művész, benne élt a mesterségében, tisztában volt vele, ugyanakkor, s ez aligha mondható el mindenkiről, a művészetről való fogalmi,

a *fogalom-szavak*, melyek jelzik az esztétika hagyományos fogalomkészletével való radikális szakítást, eredetien újszerűek. Fontosnak tartotta a tudatosítás munkáját, de elutasított minden olyan elméletet, amely ilyen vagy olyan írásmódot receptként írt elő. Saját tapasztalatára, az „*okos ballásra*” támaszkodott akkor is, amikor esszéit írta. „A költő számára az elmélet mindig post factum, a saját munkatapasztalatából való következtetés, visszaút bizonyos nyomokon” – olvassuk *A költő a kritikusról* című esszéjében.³

Cvetajeva arra törekedett, hogy minél többet tudjon átmenteni ebbe a fogalmi nyelvbe anyanyelve, az orosz nyelv szelleméből. Ha egyik-másik fogalom-szó használata az anyanyelvi fül számára szokatlannak, netán idegennek tűnik, akkor ez nem német nyelvi hatás, mint egyesek gondolják, hanem a fogalmi tömörítés eszköze. (Zárójelben jegyzem meg, hogy Cvetajeva úgy tudott bölcséleti kérdésekről aforisztikus tömörséggel értekezni, hogy mellőzte a század eleji orosz vallás- és történelemfilozófia metafizikai nyelvét.) *A költő és a korban* olvasható fogalom-

³ Cvetajevának meglehetősen lesújtó véleménye volt a formális elemzési módszerről. *A költő a kritikusról* című esszéjében az alábbiakat olvashatjuk: „A lexikon-kritikus formai szempontból vizsgálja a művet, nem érdekli a »mi?«, csak a »hogyan?«, olyan kritikus, aki a poémában sem a hőst, sem a szerzőt nem látja (alkotás helyett arról beszél, »hogyan készült?« a mű), számára a »technika« minden. Ez a kritikus, ha nem is káros, de nem is hasznos jelenség. Mert, a jó költőknek nincs szükségük kész poétikai képletekre, a nem jó költőkre pedig nekünk nincs szükségünk. Többet mondok: rossz költőket szaporítani bűn és káros dolog. A költészet tiszta iparosait szaporítani ugyanaz, mint süket zeneszerzőket szaporítani. Ha önök a költészetet mesterségnek kiáltják ki, akkor olyan szempontokat erőltetnek rá, melyek idegenek tőle, és olyanokat engednek be a költészetbe, akiknek nincs hozzá tehetségük” (CVETAJEVA 2008, 46–47).

Bahtyin az irodalomtudományi formalizmust lényegében ugyanabban marasztalja el, amiben Cvetajeva is. „Materiális esztétikát” lát benne, amely ignorálja a tartalmat, zárójelbe teszi az etikai mozzanatot, „csinálásról” („делание”) beszél alkotás helyett, a kész művet pedig anyagból készített „termékek” (изделие) tekinti, továbbá a történetiséget és az irányzatok változását mechanikus váltásként írja le. Lásd többek között *A szó esztétikájához* és a *К методологии гуманитарных наук* című írásokat (БАХТИН 1976; БАХТИН 1979).

Tényként állapíthatjuk meg, Cvetajeva kívül rekedt mind az orosz formalisták, mind pedig a tartui–moszkvai szemiotikai iskola látókörén. Ami az előbbieket illeti, a távolság is magyarázhatja az emigráns Cvetajeva iránti teljes érdektelenséget, döntően azonban az irodalomtudományi formalizmus mint befogadó közeg bizonyult érzéketlennek a Cvetajeva-recepcióra, ugyanakkor, mint láttuk, Cvetajeva költői gondolkodásától és líraszemléletétől alapvetően volt idegen a formalisták irodalomfelfogása. Egyszóval, kölcsönös volt az idegenkedés. Cvetajeva poétikája objektíve „ideologikus”, pontosabban hermeneutikus, nem véletlen, ha egyetlen formalistát sem hódított meg. Nem kevésbé érthető az sem, hogy a hetvenes évek strukturalista-szemiotikai irányzata miért bánt oly mostohán Cvetajevával, amikor az akmeista Mandelstam vagy Ahmatova lírája és prózája intenzív érdeklődés tárgya volt. Feltehetően ok lehetett a tárgy „ellenállása” és alkalmatlansága is az elméleti konstrukciók kipróbálására, de legalább ilyen súlylatba az iskola hagyományok iránti szűkkeblősége és bizonyos elméleti dogmatizmusa is.

szavak mindegyike ismerősen cseng az orosz fül számára, mert a mindennapi beszélt nyelvből vétetnek, ugyanakkor alkalmasak arra, hogy filozófiai gondolatokat közvetítsenek.⁴

Cvetajeva számára a versek az érzelmek iskoláját jelentik, a próza viszont saját bevallása szerint gondolkodni tanítja. Egyik levelében írja: „Nem vagyok filozófus. Költő vagyok, aki tud gondolkodni (prózáat írni)” (CVETAJEVA 1995, 7, 31). A prózaírás iránti vonzalom és a gondolkodói, reflektáló hajlam Cvetajevában egy törőlfakad. Ez utóbbi képessége különös erővel nyilatkozik meg az esszéekben, ahol a filozófiai mélységű gondolat, az egyéni élettapasztalat és a vitázó szenvedély szintézisbe kerül.⁵

Cvetajeva gondolkodási stílusa „*léthez kötött gondolkodás*”.⁶ Joggal beszélhetünk gondolkodási stílusról, mert Cvetajeva az esszéekben élethelyzetekből kiindulva, élethelyzetekre vonatkoztatottan világítja meg a megértés kérdéseit, és nem a művészetfilozófia sokszor életidegen fogalmi apparátusát vonultatja fel, mellyel csak elriasztaná az olvasót, akit együttgondolkodásra szeretne rávenni. Az érzékiség és az értelem egyenrangú szerepeltetése az esszéekben Cvetajeva hermeneutikai művészetfelfogását mutatja, amely nem az esztétikai tudatra, hanem az életre irányul. Talán furcsán hangzik, de a művészetről szóló írások igazi tárgya mégsem a

⁴ A *держать* ige alábbi konceptualizálása valóságos nyelvi bravúr, melynek során Cvetajeva az értelemképzés különös regisztereit azáltal szóltaltatja meg, hogy ugyanazon kontextusban teszi próbára az ige lehetséges származékait. „Когда я говорю об одержимости людей искусства, я вовсе не говорю об одержимости их искусством. Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает: средство держания (нас – стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости. Не делом же своих рук одержим скульптор и не делом же своей одной поэт! Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чих-то руках.” Собрание (CVETAJEVA 1994, 5, 369). „Amikor arról beszélek, hogy a művészek megszállottak, egyáltalán nem mondom, hogy a *művészet* megszállottjai. A művészet az, amin keresztül az elemi erő fogva tart és legyőz bennünket: fogva tartásunk (az elemek által) eszköz, és nem önkényuralom, a megszállottság állapota. A szobrász nem két keze munkájának a megszállottja és a költő sem egyik keze munkájának! A két kezünk munkájától való megszállottság azt jelenti, hogy valaki a kezében tart bennünket” (CVETAJEVA 2008, 78).

⁵ Lásd részletesebben *Az esszéíró Cvetajeva* című tanulmányomat az *Esszé* (2008) kötetben.

⁶ A gondolkodás és a megismerés e típusának az élethez való viszonyát a kultúraszociológus Mannheim Károly így jellemzi: „a gondolkodás olyan típusáról van itt szó, amely éppen hogy nem dolgok megismerése, hanem az értelemmel telített életé, mely élet nem a gondolkodáson kívül, azzal szemben áll, hanem dinamikus (*werdend*) létegyiséget alkot vele” (MANNHEIM 1995, 195). A *Helikon* folyóiratban (NAGY 1997) publikált cikkemben (*Hagyomány, amely „válaszoló megértésre” vár...*) Bahtyin és az európai kontextus kérdését tárgyalva rámutattam azokra a gondolkodásbeli párhuzamokra és egyezésekre, melyek Mannheim Károly, Polányi Mihály és Bahtyin között mutathatók ki. Olyan fogalmak, mint „konjunktív megismerés” (Mannheim), „személyes tudás” (Polányi), „dialogikus megismerés” és „részt vevő gondolkodás” (Bahtyin) jól mutatják, hogy az említett filozófusok egy hullámhosszon gondolkodtak a megismerés strukturális mibenlétéről.

művészet, hanem az élet. *Azt csinálja az esszéiben is, mint amit a versekben: a fogalmakat eredeti emberi tapasztalatokra vezeti vissza.* Csak míg a költő ihlete érzéki, az esszéíróé – *fogalmi*. Amikor Cvetajeva esztétikai tárgyú értekezést ír vagy filozófiai kérdést reflektál (ő nem filozofál, hanem prózát írva gondolkodik), tüntetően kerüli a művészetfilozófiai és metafizikai nyelvet, és az élő nyelvből kiemelt, a beszélt nyelv által artikulált fogalom-szavakat használ. Cvetajeva nyelvének ereje az „életvilágban” gyökerezik. Ha Cvetajeva gondolkodási stílusát akarjuk megérteni, a fogalom-szavak sajátos jelentésszerkezetére kell figyelniünk. Az esszétet olvasva kisebbfajta szótárt állíthatnánk össze azokból a releváns fogalomszavakból, melyek a használat során meghatározzák az egyéni stílust.

Tanulságos ebből a szempontból Cvetajeva levelezésének nyelve. Tanulságos abból a szempontból, hogy milyen erőfeszítést igényel a lét problémáinak megvilágítása az epistoláris megértés-szituációban akkor, ha a mindennapi létezés kérdéseinek megválaszolására elégtelennek bizonyul a rendelkezésre álló nyelv. Cvetajeva a személyközi kapcsolatokban mindennél jobban érzékeli, hogy a szavak és fogalmak elidegenedtek használójuktól. Ennek egyik megnyilvánulása, hogy az emberek nem azt mondják, amit gondolnak, s nem azt gondolják, amit mondanak. A költő Cvetajeva tapasztalata ugyanakkor az is, hogy nem annyira az ember uralja a nyelvet, mint inkább az ember áll a nyelv ellenőrzése alatt. Innen válik érthetővé a gondolkodó Cvetajevának az a különös vonzalma is, amely az anyanyelvi szavak és fogalmak magyarázatában (konceptualizálás), a szófejtésben, valamint a világ nyelvi képe iránti érdeklődésében nyilvánul meg.⁷

⁷ Aligha véletlen, hogy amikor a kognitív nyelvész Anna Wierzbicka a nyelv etnospecifikus sajátosságait tárgyalja összehasonlító szempontból, a filológus költő Cvetajeva alábbi, egyik leveléből származó megállapítására hivatkozik: „*némely dolgokat egy másik nyelven gondolni sem lehet*” (CVETAJEVA 1995, 6, 670). E. V. Paduceva ezt még az alábbi megjegyzéssel toldja meg: „Wierzbicka, miközben egyetértően idézi Cvetajevát – »némely dolgokat egy másik nyelven gondolni sem lehet« –, abból indul ki, hogy minden nyelv megteremti a maga »szemantikai univerzumát«. Nemcsak gondolatokat lehet egy nyelven »elgondolni«, hanem bizonyos érzéseket is egy nyelvi tudat határain belül lehet érezni, egy másikén nem. Más szóval, vannak fogalmak, melyek egy világmodell számára alapvetőek és egy másiktól hiányzanak” (WIERZBICKA 1997, 21). Cvetajeva Rilkehez írott levelei egyebek mellett azért is figyelemre méltóak, mert Cvetajeva a német és a francia nyelv közegében is otthonosan mozog, így a két nyelv szelleméről olvasható megfigyelései is túlmutatnak az alkalmi megjegyzéseken. „De minden nyelvben van valami csak rá jellemző, ami *maga* a nyelv. Ezért te franciául másképp hangozol, mint németül – ezért kezdte el franciául írni! A német mélyebb, mint a francia, öblösebb, tágasabb, *mélyebb*. A francia: óra visszhang nélkül, a német – inkább visszhang, mintsem óra (óraütés). A németet az olvasó folyamatosan, újból és újból, a végtelenségig teremti. A francia már kész van. A német – *keletkezik*, a francia – *létezik*. Hálátlan nyelv a költők számára, ezért kezdte el írni rajta. Majdnem lehetetlen nyelv. A német – végtelen ígéret (szintén – ajándék!), de a francia végleges ajándék. Platen franciául ír. Te (a »Verger«-t), azaz magadat, a költőt – németül írod. Mert a német minden nyelvnél közelebb van az anyanyelvhez [értsd a költészet nyelvéhez, ugyanis Cvetajeva szerint a költő anyanyelve a költészet nyelve – N. I.]. Közelebb, mint az orosz, szerintem. Még közelebb” (CVETAJEVA 1992, 92–93).

Ha arra kérdezzük rá, hogy „mi végre?” ez a sajátos fogalomhasználat (a példának tekintett filozófus V. Rozanov vállalkozása mérhető Cvetajevéhez), azt válaszolhatjuk, hogy Cvetajevát az a törekvés vezérli, hogy visszaadja a fogalmaknak *a lét tapasztalatából származó eredeti értelmét*. Azért tudja a költő Rilkében csodálni ezt az adottságot, mert maga is rendelkezik vele. A „lét költőjeként” aposztrofált másik német költőt, Hölderlint, egy „rangsorolási kísérletben” („Jó költő. Nagy költő. A magasság költője”) ez utóbbinak, „a magasság költőjének” nevezi, s megjegyzi róla, hogy „összehasonlíthatatlanul szegényesebb költő”, mint idősebb kortársa, Goethe, „de azoknak a magasságoknak a *begy lakója*, ahol Goethe csak vendég”.⁸

A megértés mint a megértendő dologhoz való hozzátartozás

Cvetajeva viszonyát a világhoz – viszonyát ember és ember, ember és dolog között – a *megértés* mint sajátos szellemi beállítódás határozza meg. Ez a viszony, mint a megismerés minden fajtája, *egzisztenciális viszony*, melynek *sorsa* van, és amely személyközi kapcsolat esetén *két ember számára szóló tapasztalat*. Cvetajeva bármihez nyúlt, mindenhez „megértő módban” viszonyult, mindenről „megértő módban” beszélt. Ezt a magatartást kettős reflexió jellemzi: egyfelől, amikor a szubjektum a megismerendő tárgy apropóján önmagára és a tárgyra, illetve a tárgyhoz való viszonyára reflektál, másfelől, amikor a gondolkodás tárgya magának a megértésnek a folyamata, és mindeközben változik a nézőpont, vagy Cvetajeva szóleleményével élve, a „hallási pont”. A hallásról mint a megértés érzékanalógiájáról a későbbiekben lesz szó.

Amíg a klasszikus romantika, a közvetlenség kultuszának bővületében, az élet minden jelenségét, többek között az élet irracionális világérezkelését is, a közvetlen reflexió szintjén vizsgálta, a neoromantika, melynek légkörében a húszas évek európai művészeinek és dialógus-filozófusainak meghatározott köre él, az élet kérdéseihez már a *megkettőzött reflexió* szintjén közelít. A dialógus-filozófusok úgy lépnek a filozófia saját útjára, hogy visszatérnek a 19. századi romantikus hermeneutikához, onnan várva ösztönzést.⁹

Ahhoz, hogy megértsük Cvetajeva hermeneutikájának elméleti és gyakorlati szempontjait, figyelembe kell venni a 20. századi filozófiai kontextust, amelyben

⁸ CVETAJEVA 2008, 69. Lásd még GADAMER 1994, valamint HEIDEGGER 1951 és HEIDEGGER 2003.

⁹ „A jelenlegi neoromantika egészen más síkon nyújt újat: azokban a módszertani reflexiókban, amelyeket ezen irracionális elemek *megismerhetőségéről* fogalmaz meg. A romantika fedezte fel azokat a módszereket, amelyekkel az irracionális *megismerhető*, de saját módszerei kevésbé érdekelték; ebben a vonatkozásban még többé-kevésbé naiv volt. Mi már nemcsak reflexív síkon, hanem a megkettőzött reflexió fokán rendelkezünk az irracionális elemekkel. Itt van a mi produktivitásunk helye, ebből indulnak ki valódi teljesítményeink” (MANNHEIM 1995, 179).

a szubjektum-objektum hagyományos oppozícióját a perszonalizmus *személyhez kötött filozófiája* váltja fel. A paradigmaváltás radikalizmusát jól mutatja az új terminológiai nomenklatúra: viszony, esemény-viszony, élmény-viszony, találkozás, hozzátartozás, részesedés, megszólítotttság, felelősségérzet, kölcsönösség, „közöttség”, kommunikáció, különösség, másság, dialógus, társas lét, megszólítás-odaforulás, és mindenekelőtt a buberi „alapszó”: „Én-Te”. A hermeneutika szerint egy szöveget megérteni azt jelenti, hogy magunkra alkalmazzuk. Cvetajeva a mindennapi élet dolgait és jelenségeit, az ember mindennapi magatartását, az etikai cselekedeteket rendkívüli helyzetekben, a személyközi viszonyokat mint „szöveget” – a „létesemény” szintjén és saját „Én”-jére vonatkoztatottan értelmezi. Az ilyen széles körű megértő magatartás csak azért volt lehetséges, mert Cvetajeva – lévén a kérdés pozíciójában – mindenben az értelem jelenlétét feltételezte. Ezenkívül intuitíve tudta magáról mint megértő szubjektumról, hogy mit jelent a filozófia nyelvén az, amit Heidegger úgy fogalmazott meg, hogy „eleve létmegértésben vagyunk” (HEIDEGGER 1989, 92). A megértés feltétele Cvetajeva szerint az *önmegértés*: „nekünk csak az adatott meg, hogy mindent magunkon keresztül értsünk meg, minden más megértés hangok papagáj-ismételgetése” (CVETAJEVA 1997, 52).

A hermeneutikai szituáció, amelyben a megértő szubjektum egész emberként van jelen, feltételezi a *viszonyt*. A dialógus-filozófusok számára, akiknek a nézeteivel nyilvánvalóan érintkezik Cvetajeva antropológiája, az „Én” nem szubsztancia, hanem – viszony. M. Buber az *Én és Te* című könyvében kétféle viszonyt különböztet meg: mi a másik emberhez (személyhez) – *odafordulunk*, a használati tárgyat viszont – *megragadjuk* (használni egy tárgyat Buber szerint felületes viszonyt jelent). Buber a filozófiáját az „Én-Te alapszóra” és az „Én-Az alapszóra” építi. Az Én-Te alapszó Én-je különbözik az Én-Az alapszó Én-jétől. Az Én-t mindig valakivel való kölcsönösségben és egymásrautaltságban gondoljuk el. Az a tapasztalat, melyet az Én-Az relációban szerzünk, szemben áll azzal a tapasztalattal, melyre az Én-Te relációban egy másik emberrel való találkozás során teszünk szert. Buber jelentős hozzájárulása az ismeretelmélethez, hogy ő a tapasztalatot a találkozásra vezeti vissza. A tárgyról szerzett tapasztalat az Én-Az viszonyhoz tartozik, a találkozás viszont mindig „kettő között” történik, az Én és Te között.¹⁰

Nem érdektelen menetközben megjegyezni Cvetajeva perszonális poétikájának egyik sajátosságát, melynek köszönhetően Cvetajeva a húszas évek orosz íráspoétikájában a maga nemében egyedülálló helyet foglal el. Arról van szó, hogy

¹⁰ A kétfajta megértés természetéről szólva Bahtyin is élesen különböztet a dologhoz, illetve a személyhez való viszony tekintetében. A személyiség megértése mindig dialogikus megértés, amelynek eseményszerűsége van, és amelynek szükségszerű mozzanata az értékelés. Bahtyin a szövegek mint megnyilatkozások közötti viszonyt is dialogikusnak látja, mert a szövegek dialógusában személyiségek (két tudat) találkozásáról van szó. „Szubjektumok közötti viszonyok – személyes, perszonális viszonyok: a megnyilatkozások közötti dialogikus viszonyok, etikai viszonyok stb. Idetartozik az összes, személyes jellegű értelmi kapcsolat is” (BAHTYIN 1986, 525).

ő az Én-Az viszonyt is az Én-Ő viszony mintájára gondolja el, és e viszony részévé teszi a papírt, a tollat, a ceruzát, a füzetet, a kéziratot és a piszkozatot, az íróasztalt, a pontuációs stílust, a betűket, a helyesírást – egyszerűen mindent, ami az olvasó számára a személyesség szimbolikus önreprezentációját közvetíti és segít neki megérteni az írást mint szemioszférát. Megszemélyesíti az írás infrastruktúráját, animisztikus módon átszellemíti azt, mágikus erővel ruhazza fel, és ily módon személyes viszonyt alakít ki az írásaktus tárgyi oldalával. Az írás infrastruktúrájához való illetén viszony része lesz Cvetajeva magánmitológiájának, és fényt vet a személyiség mély archaikus rétegeire, mágikus-animisztikus észjárására. A *megélt viszony* lényege nemcsak az együtt-létezésben van, hanem a *részesedésben* is.

A műalkotás a művész *válasza* a világgal való találkozásra. Amikor Cvetajeva a műalkotást mint a létre adott választ tudatosítja, akkor az Én-Te viszonyból indul ki, amelyben a költő – lévén *megszóltott* – a felelő helyzetében van. A mindennapi élet ebben a tekintetben nem különbözik a művészet létmeghatározottságától, mert az ember csak akkor ébred rá a létre, ha megszólítva érzi magát a határhelyzetektől. Cvetajeva leírja, mi több eljártssza azt a helyzetet, amikor a dolog fordul hozzá (tárgy és/vagy mű). Ebben a helyzetben a szerző bizonyul választottnak, valójában azonban ő maga választ. A valós helyzethez való khiasztikus viszony lehetővé teszi a szubjektum számára, hogy egyidejűleg érzékelje a cselekvést és az elszenvadást is. „Választottnak lenni” ugyanazt jelenti, mint „választani”. A megszállottság, a médiumállapot, a női receptivitás (szenvadás) és a férfi kezdeményező-készség (cselekvés) kezdettől fogva kíséri a művész tevékenységét. „Engem a műveim mindig az erő alapján választottak, s gyakran úgy írtam őket, hogy szinte akaratom ellenére. Minden orosz művem ilyen. Oroszországban bizonyos művek meg akartak szólalni, engem választottak. És meggyőztek, elcsábítottak. Mivel? A tulajdon erőmmel: csak te írhatod meg! Igen, csak én. És engedtem a csábításnak, hol megfontoltan, hol vakon. Úgy találtam rá egyik-másik leckére, melyet a halál adott fel, hogy hallgatóztam. És nem én választottam ki száz szóból (nem száz rimből!, hanem a sor közepén száz szóból) a százegyediket, hanem ő (a mű) állt ellen mind a száz jelzőnek: *engem* nem így hívnak” (CVETAJEVA 2008, 76).

Cvetajeva perszónáfilozófiájában az élet – *viszony*, az ember – *találkozás*. Ez utóbira mindig úgy tekintett, mint léteseményre. A „viszony” fogalmát különböző kontextusokban értelmezi. A *Költő a kritikusról* című esszéjében például az „értékelés” fogalmával állítja szembe a „viszony” fogalmát, s azt hangsúlyozza, hogy a „viszonymak”, amely személyes, „minden meg van engedve, kivéve egyet: hogy magát értékelésnek állítsa be” (CVETAJEVA 2008, 36). A „viszonymak” joga van az egyetértésre vagy az elutasításra, de nincs az ítélezésre. Ha viszont túllép a személyes vélemény határán, akkor már értékelés és kritika, amely az ítélezés jogát is magában foglalja. A „viszony” és „értékelés” közti megkülönböztetést Balmont példáján illusztrálja: „Miért hiszek Balmontnak? Mert ő jó költő. Mert ő arról beszél, amit szeret. De nem tévedhet-e Balmont? De igen, mint ahogy nemrég nagyot tévedett X-et illetően. Nem arról van szó, hogy olyan-e X, amilyennek Balmont látta, hanem arról, hogy Balmont, miközben X-et értékelte, önmagát adta, vagyis Balmont, a jó költő, teljes nagyságában áll előttünk. Miközben X-et nézte, önmagát látta

meg. Nem látjuk X-et, de látjuk Balmontot. Balmontra nézni, őt látni – érdemes. Következésképpen, ha költő költőről (adott esetben prózáíróról) mond véleményt, még ha téved is, hasznos.

Azonkívül, tévedhetünk-e a viszonyt illetően? Hiszen Balmont egész értékelése nem más, mint X-hez való viszonya. Miközben ezt vagy azt hallja vagy látja X-ben, ezt vagy azt éli át. Mivel vitatkozzunk ebben az esetben? Annyira személyes, hogy nincs mit hozzáfűznünk. Értékelés az, amikor egy dolog helyét a világban határozzuk meg, viszony az, amikor ugyanezt a szívünkben tesszük. A viszony nemcsak hogy nem ítélet, de maga is kívül van az ítéleten” (CVETAJEVA 2008, 35).

A továbbiakban azokat a releváns „beszédműfajokat” elemzem, melyekben a nyelv viszi a vezérszólamot. Olyan fogalmi párok, mint „megjelenés” és „eltávolodás”, „nyilvánvalóság” és „távollét”, „saját” és „idegen” szervezik a *beszélgetés*, a *levelezés*, az *olvasás* és a *fordítás* hermeneutikai szituációját.

A beszélgetésről

Cvetajeva egyik levelében a *beszélgetést* jelöli meg mint a legnagyobb örömforrást az emberekkel való érintkezésben. „Az emberi beszélgetés az egyik legmélyebb és legkifinomultabb öröm az életben: az ember a legjobbat adja – a lelkét, ugyanezt kapja cserébe, és mindezt könnyen, nehézség nélkül teheti, a szeretet követelménye nélkül” (CVETAJEVA 1995, 6, 24). „A beszélgetés mestersége, hogy eltitkoljuk partnerünk előtt szellemi szegénységét. Zsenialitása pedig az, ha rábírjuk, hogy egy adott órában Krózus legyen” (CVETAJEVA 1994, 4, 520). Az idézetek sorát tovább lehetne folytatni. Ha a beszélgetés kapcsán szóba hozom a levélírást, akkor ezt nemcsak abból a megfontolásból teszem, hogy a levelezés „egyfajta írásbeli beszélgetés” (GADAMER 1984, 258), azaz, ha az egyikről beszélünk, a másikról is szó van, hanem azért is, mert Cvetajeva – a magányt is feloldandó – tudatosan teremt olyan episztoláris írásmódot, amely a címzettben (és az olvasóban is) az élő beszélgetés közvetlenségének benyomását kelti.

Cvetajeva – Bahtyinhoz hasonlóan – mélyen átérzi a válasz és visszhang nélkül maradt írás tragikumát, lett légyen szó meg nem válaszolt levélről vagy kritikai visszhang nélkül maradt bármilyen írásműről, amely a keze alól kerül ki. Egyik levelében az alábbi keserű kifakadást olvashatjuk: „Minden levél piszkozat, amely nem jut el a tisztázatig, s amikor elküldöm, szenvedek. Nincs idő, hogy dolgozzam a levélen. Minden levelet nyelvi lelkiismeret-furdalásom kíséri (az író emberé, de az is lehet, hogy magának a bennem levő szónak a lelkiismeret-furdalása ez). Ezt a sajátos és tragikus etikát nem valami más helyett, hanem valami más rovására kaptam. Tragikus, mert ennek az etikának sem ezen, sem a túlvilágon – mit jutalma! – visszhangja sincs” (CVETAJEVA 1995, 7, 320). Lányától, Ariadna Efrontól tudjuk, hogy egész életében óriási, ugyanakkor kielégítetlen szükséglete volt, hogy olvassák, hallgassák, gyorsan és közvetlenül reagáljanak arra, amit írt.

Fentebb már utaltam rá, hogy az értelem érzékanalógiái közül a *hallásnak* van kitüntetett szerepe Cvetajeva költői hermeneutikájában. A továbbiakban ezen az

úton haladva most már konkrétan is szeretném számba venni a *szóbeli és írott* kommunikáció azon eseteit, amikor az értelemképzésben a hallásé (a másik ember hallgatásáé vagy az úgynevezett „befelé hallgatásé”) a vezérszólam. A kétféle kommunikációs tevékenység ugyanis nem választható el egymástól sem történetileg, sem pedig az egyes embert tekintve. Ami Cvetajevát illeti, több közvetett bizonyíték szól amellett, hogy e két kommunikációs szféra kapcsolatával és e kapcsolat íráspoétikai konzekvenciáival maga is tisztában volt. A beszélgetés hermeneutikai jelentőségét méltató sorai a szakirodalom obligát idézetei közé tartoznak. Annál meglepőbb, hogy e sorok írója jószerével egyetlen olyan munkát sem ismer, amely súlyának megfelelően tárgyalná a beszélgetés mint hermeneutikai fenomén jelentőségét, illetve kapcsolatát az írás praxisával. A nehézség oka kétségtelenül az, hogy ebben a tekintetben a kutató teljes egészében csak a Cvetajevát személyesen ismerő kortársak visszaemlékezéseire mint közvetett dokumentumokra támaszkodhat. Annál meglepőbb viszont, hogy a kortársak feljegyzései között akad olyan is, melynek szerzője jó érzékkel felveti azt az elvi kérdést, hogy Cvetajeva beszédstílusa mint személyiségjegye tükröződött-e, és milyen mértékben az írásmódon.

Csakugyan, az utókor nem tudhatja hitelt érdemlően, hogy *miként beszélt* Cvetajeva, pontosabban, mi jellemezte a *beszélgető ember* magatartását. A beszélgetéssel kapcsolatos reflexiói azonban nem hagynak kétséget afelől, hogy tisztában volt a beszélgetés hermeneutikai hozadékával, illetve azzal, hogy a beszédstílus és az írásmód között bensőséges kapcsolat van. S ez feltehetően akkor is így van, ha egyik levelében élesen elválasztja a két dolgot egymástól, arra hivatkozva, hogy a mindennapi élethelyzetekben tapasztalható beszédstílusa és a „nyelvi lelkiismeret” mentén történő írástevékenysége között jelentős a távolság.

Mielőtt megszólaltatnám a kortársi visszaemlékezéseket, közülük is első helyen lánya, Ariadna Efron, kétségtelenül leghitelesebb sorait, szeretném felidézni a 20. századi német hermeneutika, jelesül Franz Rosenzweignek azokat a nézeteit, melyeket a beszédre, illetve a „beszélő gondolkodásról” fejtett ki.

Rosenzweig különbséget tesz a „gondolati gondolkodás” és a „beszélő gondolkodás”, illetve a „gondolati gondolkodó” és a „beszédgondolkodó” között. Az első típusról azt tartja fontosnak megjegyezni, hogy itt a gondolkodás időtlen, tárgyát tekintve globális, első és végső célja egybeesik, azonkívül ennek a típusú gondolkodásnak nincs szüksége a másokra, ahogyan Rosenzweig megjegyzi, „senkinek gondolkodik és senkihez beszél”. A „beszélő gondolkodásnak” pedig három fontos ismertetőjegyet emeli ki. Idézem: „*A beszéd az idő kötésében él, az idő táplálja; nem képes és nem akarja ezt az ő táptalaját elhagyni; nem tudja előre, hová fog kilyukadni; a másiktól kéri a végszókat. Egyáltalán a másik életéből él, legyen az az elbeszélés hallgatója, vagy a párbeszéd válaszolója, vagy a kórus közös szövszólója [...]* *A valóságos beszélgetésben éppen hogy történik valami; nem tudom előre, mit fog mondani nekem a másik, ugyanis még azt sem tudom, hogy én magam mit fogok mondani; sőt talán még azt sem, hogy fogok-e egyáltalán valamit mondani [...]; beszélni azonban itt annyit tesz, mint valakibe beszélni és valakinek gondolkodni; és ez a valaki mindig egy egészen meghatározott Valaki, s nem csak fülei vannak, mint az egyetemes nyilvánosságnak, hanem szája is”* (ROSENZWEIG 1990,

130–131; kiemelés tőlem – *N. I.*). Cvetajeva kiterjedt levelezését (episztoláris beszélgetés) e három döntő kritérium alapján joggal tekinthetjük hermeneutikai típusú beszélgetésnek, amelynek alakítója és tárgya is egyben az *egzisztenciális és történelmi idő*, amely hírt hoz a drámai személyes sors lelki *történeteiről* csakúgy, mint az emigrációs lét eseményeiről, s amely minden tekintetben interperszonális, szenvedélyes és elkötelezett kommunikáció a másik személlyel. Cvetajeva – a filozófussal szólva – „beszédgondolkodó” volt.

Lánya, Ariadna Efron visszaemlékezéseiben („Milyen volt?”; „Hogyan írt?”) számos olyan személyiségjegyet örökített meg, melyek a beszélgető-vitázó Cvetajevát hozzák közel az olvasóhoz. „A beszéde tömör, a replikái mint a meghatározások – írja. – Tudott hallgatni; sosem nyomta el beszélgetőtársát, de a vitában veszélyes volt: a disputákban, a vitákban, a beszélgetésekben nem lépte túl a dermesztő udvariasság határát, ugyanakkor villámgyors támadással lefegyverezte vitapartnerét. Remek elbeszélő volt” (EFRON 1989, 34).

Ariadna Efron imént idézett visszaemlékezései alapján megkockáztatható az a feltevés, hogy Cvetajeva *úgy írt, ahogy beszélt, és fordítva*. Ami beszéde tömörségét illeti, ez összevág a cvetajevai elliptikus írásmóddal, a pontos fogalmazás („replikái mint a meghatározások”, Paszternak) pedig, melynek, miként ő maga írta, a „nyelvi lelkiismeret” a kontrollja, a formulákban való gondolkodásnak és a szentenciaszerű bölcséleti beállítódásnak a következménye. Vitastílusát és vitatkozókedvét a legtalálóbban a francia debatter szóval jellemezhetnénk. Ariadna Efron még azt is fontosnak tartotta megjegyezni róla, hogy „remek elbeszélő volt”, amit Cvetajeva a kortársairól írott visszaemlékezéseiben kamatoztatott.

Paszternak egy interjúban az alábbi jellemzést adja róla: „A dadogás korában saját hangja volt – emberi, klasszikus [...] Cvetajeva kereste és elérte a legtökéletesebb világosságot”. A. V. Bahrah pedig a Cvetajevával való kommunikáció nehézségeit emeli ki: „a párizsi évek alatt alig voltam nála [...] Bizonyára ez azért volt, mert nekem sosem ment a vele való beszélgetés, úgy éreztem, hogy egy meredek hegyre kell felkapaszkodnom. Kifinomultan irodalmi volt ugyan ez a beszélgetés, de mindamellert minden odavetett megjegyzésében, minden félszavában valamilyen második értelmet éreztem, célzást valamire, ami már a múlté, vagy szigorúan véve kiagyalt volt” (CVETAJEVA 1995, 279, 627). Egy másik kortársa, ellenkezőleg, azt emeli ki, hogy Cvetajevával élmény volt beszélgetni: „Cvetajevában volt valami férfias [...] Vele mindenről érdekes volt beszélgetni: az életről, az irodalomról, az apróságokról. Érződött benne az igazi, a nagy, a tehetséges és a mélyen érző ember. Valahogy furcsán-érdekesen beszélt, mintha költői prózában vagy valami »szabad versben« beszélne” (CVETAJEVA 1995, 541).

Ariadna Efronnak azt a megjegyzését, hogy „tudott hallgatni”, alátámasztja Cvetajevának magáról adott jellemzése: „szeretek hallgatni, született hallgató vagyok”. De a *hallgatni tudást* is csak úgy tudta elképzelni, ha kölcsönös: „Nem magamba vagyok szerelmes, hanem abba a munkába, hogy másokat hallgassak. Ha a másik is hagyná, hogy hallgassam, miként magam hagyom (ha ugyanúgy hagyná magát, ahogy én hagyom), akkor én is ugyanúgy hallgatnám a másikat. Így csak az marad számomra, hogy találgassak másokról”. Vagy: „Én nem kihallgatom a másikat, én

meghallgatom. Úgy, ahogy az orvos a mellkast hallgatja. És milyen gyakran fordul elő: kopogtatsz – semmi válasz!” (CVETAJEVA 1995, 296; CVETAJEVA 1994, 524).

A hallgatás hermeneutikai fogalmának itt az a jelentése, hogy aki *hallgatni tud*, az hagyja, hogy a „Te tapasztalata” a Másik igénye érvényesüljön. Ehhez viszont nyitottságra van szükség. Gadamer azt hangsúlyozza hermeneutikájában, hogy miként a hatástörténeti tudat alapja a hagyomány iránti nyitottság, vagyis hogy a hagyományt tapasztalatként hagyjuk érvényesülni, ugyanúgy a Másik megértésének is feltétele, hogy az Én-Te reflexiós viszonyban a megértő felek nyitottak legyenek egymásra. „Az embertársi viszonyban, mint láttuk, az a cél, hogy a Te-t mint Te-t valóban tapasztaljuk, azaz igényét ne eresszük el a fülünk mellett, s engedjük, hogy mondjon magáról valamit – írja Gadamer, majd így folytatja: – Ehhez nyitottságra van szükség. De ez a nyitottság végül is nemcsak annak az egyénnek a számára áll fenn, akivel mondatni akarunk magáról valamit, hanem aki egyáltalán hagy magának mondani valamit, az elvileg nyitott. Ha nincs ez a nyitottság egymás iránt, akkor nincs igazi emberi kapcsolat. Az egymáshoz tartozás egyúttal mindig azt jelenti, hogy hallgatni tudjuk egymást” (GADAMER 1984, 253).

Két megjegyzés. Annak a kérdésnek a tárgyalása, hogy Cvetajeva mint személyiség mennyire volt nyitott személyközi kapcsolataiban, illetve mennyire volt meghatározó egyéniség, aki határozottan lépett be a másik ember életébe, és ezzel kockáztatta az éppen bontakozó kapcsolatot (erre is, és arra is van bizonyíték magától Cvetajevától is) – itt nem lehet feladatomból. Cvetajeva „hallgatni tudásával” inkább a személyiség hermeneutikai érzékenységét és nyitottságát kívántam jelezni, s a bonyolult egyéniség személyiség-lélektani magyarázatát a következő, levelezésről szóló alfejezetben próbálom, ha nagy vonalakban is, tárgyalni. Ha hermeneutikai szempontból, miként Gadamernél láttuk, indokolt a hagyomány megértése és a Másik iránti nyitottság közötti párhuzam, akkor Cvetajeva esetében ugyanezt mondhatjuk arról a kapcsolatról, amely az irodalmi szöveg értő olvasása és a másik ember iránti érzékenység között van. Nem tudjuk, hogyan beszélt Cvetajeva, jóllehet számos, sokszor egymásnak ellentmondó, baráti visszaemlékezés maradt az utókorra. Magától értetődik, hogy ezeket a visszaemlékezéseket bizonyos fenntartással kell kezelni. A „hogyan beszélt?” kérdésnek különös jelentősége van olyan személyiség esetében, mint Cvetajeva, akinél joggal feltételezhetjük a beszéd és írás korrelációját.

A levelezésről

Hány *levelet* írt Cvetajeva életében? Nehéz megmondani, mert minden levelet két példányban, először piszkozatként írt meg, majd miután letisztázta, csak azután küldte el a címzettnek, ennél fogva a legtöbb levél egy kézíratos és egy elküldött, letisztázott változatban maradt fenn. Ugyanakkor sok levél elveszett a háború alatt. Így például a Paszternakhoz írott levelek nagy része csak piszkozatban maradt meg, a Szergej Volkonszkijhoz, Mark Szlonyimhoz, vagy a hűgához, Anasztazia Cvetajevához címzett levelek pedig, mai ismereteink szerint, örökre elvesztek. Lánya, Ariadna Efron írja visszaemlékezéseiben:

A levelekre késedelem nélkül válaszolt. Ha a reggeli postával kapott levelet, fűzetben rendszerint rögtön megírta a választ piszkoztatban, így a levél a napi alkotó munka része lett. A levelekhez ugyanolyan alkotó módon és majdnem ugyanolyan igényesen viszonyult, mint a kéziratokhoz” (EFRON 1989, 38).

Cvetajeva a szükségből csinált erényt, amikor a levélírást az alkotó munka részévé tette. Egyetlen sort sem találunk nála, ahol arra panaszkodna, hogy a levelezés sok időt rabol el tőle, annál több keserű kifakadást arról, hogy a mindennapok teendői és a megélhetési gondok (két gyerek és a beteg férj) a legfontosabbtól, az *írástól* veszik el a legtermékenyebb reggeli órákat. A kiterjedt kapcsolatrendszer, amely elsősorban a levelezésnek volt köszönhető, nagymértékben hozzájárult az optimális önismerethez: lehetővé tette, hogy bizonyos fokig kívülről, egy másik ember szemén át és nézőpontjából lássa magát. Az emigráns környezet visszaemlékezéseiben olvasható legendákat, misztifikációkat, a személyiséggel kapcsolatos hamisításokat ellensúlyozzák a levelek, amelyekben Cvetajeva nem annyira partikuláris emberként, mint inkább önmagát, a megértésszituációt, az írásaktust reflektáló *íróként* nyilatkozik meg. Az a hermeneutikai szituáció, amelyben a levélíró Cvetajeva találja magát, a személyiségre nézve számos előnnyel jár. A kiterjedt kapcsolatrendszer nyomán kialakuló egzisztenciális viszonyok vállalása egyrészt kényszerű védekezés a magány ellen, másrészt tudatosítása annak, hogy csak annyit ismerhet meg a másiktól, amennyire a másik kettejük közös kapcsolatának részévé válik. Cvetajeva a leveleiben tudatosan felépíti a másik ember jellemrajzát, mivel nemcsak arra figyel, ami a másokban adva van, hanem arra is, ami számára a másik embert tekintve – *feladat*. Innen a félreértés és a szűnni nem akaró vádaskodás, miszerint Cvetajevának sosem a valóságos, hanem mindig a kitalált, „kigondolt” másikkal van dolga.

Cvetajeva az *Én-Te* viszonyban különös jelentőséget tulajdonít általában a *találkozásnak*, kiváltképpen az első találkozásnak.¹¹ Leveleiben az első sorok emelkedett

¹¹ Cvetajeva életműve megítélésem szerint része annak a 20. századi perszónálfilozófiai áramlatnak, melyet a német-zsidó Martin Buber, a francia Emmanuel Mounier és mások nevével szokás emlegetni.

A kultúraszociológus Mannheim Károly így jellemzi az első találkozás egzisztenciális jelentőségét: „Már a szembenálló közvetlen lelki contagiójában is jelentős adag tapasztalat rejlik, s a találkozás első pillanatában létrejövő közvetlen lelki érintés már egzisztenciális viszonyt, létrelációt teremt a másikhoz, mely minden további kommunikációnak és a szembenálló minden további megtapasztalásának alapjává lesz” (MANNHEIM 1995, 207). Kosztolányi az első találkozás tétjét a *Vigyázz* című versében fogalmazta meg (KOSZTOLÁNYI 1964, 426):

Vigyázz.

Ez a nagy pillanat.

Egy ember jön feléd, bemutatkozik,

már tárja kezét, most lát legelőször,

rád néz,

és elviszi majd az arcod, a hangod,

s őrzi...

hangütése az egész későbbi levelezésre rányomja a bélyegét. Az első találkozás-kor létrejövő egzisztenciális viszonyt újból és újból igyekszik megújítani a maga sajátosságában. Tudatosan törekszik arra, hogy a kialakuló kapcsolatnak története, mi több *sorsa* legyen. Sajátos atmoszférát teremt, s benne él, valahányszor rágondol a másik emberre, akit minden eszközzel igyekszik a közös tapasztalástér részesévé tenni. Akit szeretet vagy nagyra becsül, netán szerelmes belé, mint Paszternakba vagy Rilkébe (lásd a maga nemében páratlan 1926-os levelezést), ott a levél nyelve személyes, elkötelezett és szenvedélyes.

Ugyanakkor a „másikról” való tudás állandó önkorrekcióra készíti. Örökös reflexió tárgyává teszi a saját nyelvét csakúgy, mint a sorssal bíró egzisztenciális kapcsolat minden mozzanatát. Hogy mit bíz a szóra és mit tart fölöslegesnek megfogalmazni, továbbá milyen szerepet szán a hallgatóságos (személyes) tudásnak és milyen a verbális (formális) közlésnek a kapcsolat kialakításában és fenntartásában, az mindig annak függvénye, hogy kivel és mennyire érzi szorosnak a „lelki contagiót”. Ebben a tekintetben egyáltalán nem mindegy, hogy milyen a tapasztalatok „közölhetőségi tartománya”, és a levélíró milyen mértékben *részesíti* a másikat saját, sokszor szinte átadhatatlan tapasztalatából.¹²

Cvetajeva arra törekszik a mind teljesebb megismerés érdekében, hogy magát is és a „másikat” is a közös kapcsolat eleven és aktív *részesévé* tegye, hogy ő is, és partnere is önmagát adja. Ezért érdekelt a legmesszebb menőkig abban, hogy a közös kapcsolat minél gazdagabb legyen, hogy minél több szállal kötődjék a „másikhoz”, a „másik” meg – hozzá. Ennek a teremtett kapcsolattörténetnek, tapasztalástérnek van egy reális és egy imaginárius oldala, amely egyforma erővel és intenzitással van jelen a levelezésben. Ez az a „részesülő megismerés”, amely Bahtyin perszónálfilozófiájának is szervezőelve. A megismerés mértéke a részesülés, amely a másik „én”-be való „behatolás” mélységétől függ. „Egymást-áthatás” („Проникаясь, проникаю”) – írja a Rilke-esszé zárószóiban (CVETAJEVA 1994, 323).

A „konjunktív élet- és tapasztalástérben” (Mannheim Károly használja az interperszonális viszonyok leírására)¹³ megvalósuló episztoláris diskurzus – szemben a lírai versek belső beszédre történő orientációjával – nem predikatív nyelvi közlésre irányul (ez Vigotszkij szerint a belső beszédet jellemzi), hanem nominációra, azaz a hallgatót (a levél olvasóját) retorikailag is hatalmába kerítő megigéző megnevezésre. Természetesen nem lehet eltekinteni attól a körülménytől, hogy a lírai versek címzettje fiktív személy, a leveleké viszont valóságos, illetve attól, hogy

¹² „[...] a tapasztalatok közölhetőségi tartománya azokra korlátozódik, akik részesednek az egzisztenciális viszony egészéből, amelyben és amelyből az ismeret kinő” (MANNHEIM 1995, 212).

¹³ Mannheim Victor Freiherr v. Weizsäcker-től kölcsönözte a konjunktív/konjunktív fogalmát. „A dolog (vagy személy) velem való összekapcsolását ezért konjunktiónak, e megismerés érvényét *konjunktívnak* nevezem. Ez a megismerés, most már látjuk, történeti, személyes és eleven. Konjunktivitás, nem pedig objektivitás jellemzi ezt a megismerést” – írja a szerző. Idézi MANNHEIM 1995, 327.

amíg a vers sajátos autokommunikáció (ezért érezheti az olvasó, hogy „kihallgatja” azt, amit a költő magának mond), a levél a reális közlés igényével íródik, s ezért benne a pragmatikai szempontok dominálnak (beszédhelyzet, a beszélők korábbi ismeretei, háttérismeret). Ju. N. Karaulov a nyelvi személyiségről szóló könyvében kimutatta, hogy amíg a predikatív belső beszéd a produktív nyelvi közlésre, a nominatív stílusú diszkurzus a receptív megértésre orientált, vagyis az első a *beszélő* diszkurzusbeli létmódja, a második a *megértő* befogadóé (KARAULOV 2003, 211–216).

A Másikat a *levélben* megérteni még bonyolultabb, mint a beszélgetésben. „Levelet kapni – ez valami teljesen más, mint, például, megérteni a Másikat a beszélgetésben. Nagyon bonyolult úgy írni, hogy helyesen értsenek” (GADAMER 2002, 14). Abbéli félelmében, hogy félreértik, Cvetajeva a lehető legtöbb puntuációs jelet használja a szövegeiben, különösen a leveleiben. Az episztoláris helyzetben az írásbeliséget egyfajta *önleidegenedésként* éli meg, a levél puntuációs „terhelésétől” viszont azt várja, hogy az elidegenedett levelet átfordítja *az élő beszéd közvetlenségébe*.

Cvetajeva számára a levél – az *interpersonalit*é eszménye felől nézve – kitüntetett érintkezési forma, de ez korántsem jelenti azt, hogy ne érezte volna a levél (levélírás) problematikus voltát, helyesebben nem is a levélről mint műfajról vagy érintkezési formáról van szó, hanem sokkal inkább arról a helyzetről, amelyre levélíróként ítéltetett. Az episztoláris szituáció önmagában véve is ambivalens. Cvetajeva érezte, hogy ha a világgal való kapcsolattartást a levélírásra korlátozza, azzal azt kockáztatja, hogy elsorvadnak a közvetlen emberi kapcsolatok (a levelek visszatérő motívuma a személyes találkozás utáni vágy és a mind gyakoribb panasz a meghiúsult találkozás miatt). Ugyanakkor, amit veszít a személyközi kapcsolatok közvetlenségében, azt az írás révén visszanyeri a *nyelvb*en. Ezzel levélíróként is tisztában volt, ezért kényszerítette, úgymond, maximális erőfeszítésre a nyelvet.

Ami leginkább jellemző a levélíró szubjektum magatartására, az a *nyelvi önreflexió*. Az alábbiakban rámutatok az episztoláris szituáció olyan sajátosságára, amely összefügg a szóbeliség-írásbeliség problémájával és megnehezíti a levelező partnerek helyzetét. A szöveg szemiotikai jellege és az „élet” mint a közlemény tárgya közötti ellentmondás a legkevésbé leküzdhető akadály a Másikhoz vezető úton: „Te nem ismered az életemet, és pedig a szónak: az életnek ezt a sajátyszerűségét. És sosem ismered meg a levelekből” – írja Paszternaknak (CVETAJEVA 1995, 249).

Cvetajeva magas követelményeket támaszt a levéllel szemben, amely kétségtelen romantikus reminiscencia. Az „utolsó levélre” való gyakori hivatkozás azt mutatja, hogy a levelet a „*lét eseményeként*” fogja fel, amely magán viseli az egyszerűség és megismételhetetlenség bélyegét. A leveleket nem a retorika szigorú szabályai szerint írja, sőt nem állok messze az igazságtól, ha azt állítom, hogy a műfajilag nehezen meghatározható leveleit minden retorikai szabállyal *szemben*, a holnapi lehetséges olvasóra való tekintettel írja. Abban pedig, hogy a költők közötti levelezés mint műfaj kihalásra ítéltetett korunkban, Cvetajeva a szellemi elnyomorodás aktuális veszélyét látja. Levelet írni számára azt jelenti, hogy teljes lényével visszhangozni. A nehézséget az okozza, hogy az élet mint olyan, vagyis az élet lényege

idioszinkretikus jellegénél fogva csak nehezen vagy egyáltalán nem adható át. Mindamellettt Cvetajeva nem tesz le arról, hogy életéről levélben adjon hírt, s partnerétől is ugyanezt várja el. Innen van a levelek különböző elnevezése is: „nem levél”, „nem olyan levél”, „nem én-levél”, „semmitmondó levél”, vagy ahogyan Paszternaknak írja: „Én magam vagyok a levél, amely nem ért el a címzetthez. Borisz, én nem azokat a leveleket írom, melyeket kellene. Az igazi leveleket nem papíron írják” (CVETAJEVA 1995, 6, 277).

A „konjunktív tapasztalatra” (kölcsonös élményre) való hivatkozás segít feloldani a levelek jól ismert dilemmáját, azt az ellentmondást, hogy a levél szerzője, „miközben valamiről beszél...”, „megszűnik benne lenni...”, és ezzel kiszakad az életből, elidegenedik tőle. Cvetajeva úgy építi fel a beszédet, úgy „konstruálja meg” a beszédhelyzetet, hogy a címzettet bevonja abba az atmoszférába, amelyben a levél íródik, s ezzel eltörli az episztoláris helyzet és az „élet” közötti határokat. A levélszöveg nézőpontja – a sajátos retorikai szervezethez köthetően – a közlemény része lesz (Cvetajeva előszeretettel tematizálja a nézőpontot), ezzel a levél sajátos státusra tesz szert és a tettel, cselekedettel lesz egyenértékű.

Egyre gyakrabban panaszkodik közte és az élet között mélyülő szakadékokra. A levelezésben a „kapcsolatok légiességét” (testetlenségét) tartja a legproblematisabbnak. Egyik 1921-ben írt levelében az alábbiakat olvashatjuk: „A levél egocentrizmusa nem önzésből ered, hanem a kapcsolatok légiességéből: Blokot háromszor láttam, messziről, Ahmatovát – soha. Árnyakkal való levelezés. – 1932. Sőt nem is levelezés, mert csak én írok egyedül”.¹⁴ A „kapcsolatok légiességének” motívumát egy másik, nem kevésbé tragikus változatban ismét csak Paszternaknak írott levelében részletezi:

Borisz, ha veled vagyok, félek a szavaktól, ez az oka annak, ha nem írok. Hiszen nekünk a szavakon kívül semmink sincs, szavakra vagyunk ítélve. Mindaz, amit mások szavak nélkül mondanak, a levegőn keresztül, azzal a bizonyos meleg *tól-hoz* fuvallattal, a mi esetünkben szavakkal, hang nélküli szavakkal, a hang kiigazítása nélkül történik. Keveset mondtunk ki (felfalta a levegő), keveset erősítettünk meg szavakkal, keveset *ordítottunk* ki némán. Borisz, minden emberi kapcsolatban a szavakra csak végső esetben vagyunk ráutalva, s ez az eset mindig a végső, mindig a legrosszabb. Hiszen beszélni búcsúzáskor szoktak. Van Sztjepunnak egy kimerítő meghatározása, nem tudom, hogy övé-e vagy mástól vette át: „A romantikusok abba pusztultak bele, hogy mindig úgy éltek, hogy az az utolsó napjuk”. Minden levelünk – utolsó. Egyik – utolsó a találkozás előtt, a másik – örökre utolsó. Lehet ez attól is, hogy ritkán írunk, hogy mindig előlről kezdjük. A lelket az élet táplálja, itt lélek a lelket, a lélek önmagát zabálja fel, helyzet, amelyből nincs kiút (CVETAJEVA 1995, 6, 277).

¹⁴ Vö. CVETAJEVA 1997, 54. Az 1932-es évszám az 1921-ben írott levélre való reflexió a *Сводные тетради*ban, abban a füzetben, amely a korábbi (műfajtól független) írások átrostált gyűjteményét tartalmazza.

Elvileg semmi sem óvja meg a megismerést (a személyközi kapcsolatban realizálódó kölcsönös megértést) a negatív tapasztalattól, melyet hibák, félreértések, kölcsönös elidegenedés kísér. Az episztoláris szituációt Cvetajeva esetében két körülmény is nehezíti: az első: olyan deontikus szavakra való pragmaszemantikus orientáció (nyelvészeti meghatározás), mint „kötelesség”, „hála”, „bűn”, „lelkiismeret” és mindenekelőtt „élet”, a második: a választott beszédmód (diszkurzív stratégia).

A nyelvészek a pragmatikus jelentéssel kapcsolatban arra mutatnak rá, hogy ez a jelentés a beszélő akaratának van alárendelve és a lehető legnagyobb kontextuális függőség jellemzi. A szöveg jelszerűsége (szemiotikai szervezettsége) és az „élet” mint a közlemény tárgya közötti ellentmondás csak fokozta Cvetajeva azon meggyőződését, hogy az „élet” és a vele kapcsolatos „individuum” fogalma átadhatatlan a másik személy számára.

Cvetajeva többször jut arra a véleményre, hogy a személyközi viszonyokat a nyelv nem meríti ki teljesen, mindig marad bennük valami, ami a nyelvre lefordíthatatlan. Egyébként a fent említett deontikus (axiológiai) szavak konceptualizációja önmagában is problematikus, mert véget nem érő és lezárhatatlan folyamat, s mint ilyen természetesen erősítheti a frusztrációs élményt, annál is inkább, mert az ilyen típusú konceptualizáció során mindig azzal kell szembenézni, hogy kimondható-e az individuum.

A kapcsolatok „örökös tisztázása”, amely sokakat elriasztott, aligha írható kizárólag a személyiség lelki egyensúlyvesztésére, benne tetten érhető a „hibás” nyelvi stratégia is, a nyelv sajátos „csapdája”. Arról van szó, hogy a „kimondhatatlan világában”, ahol dominál a hallgatólágos tudás, a túlságos formalizáció veszélyeket rejt magában. Az élet azt mutatja, ahhoz, hogy az ember „belső tapasztalatát” a lehető legteljesebben tudjuk leírni, a nyelvnek kevésbé kell pontosnak lennie. Tanulságos ebben a vonatkozásban az, amit Walter J. Ong mond a másik személyről való túlzottan „pontos” tudás irreleváns jellegéről: „Bizonyos tudás számára azonban irreleváns – írja a »*Látom, amit mondasz*« – az értelem érzékanalógiái című tanulmányában –, sőt romboló a meghatározás, a disztinktség, az él, pontosság, világosság. A másik személyről való tudást nem jellemzi, hogy efféle minőségek tökéletesítik. A magyarázat, amelyet ezen minőségek tökéletesítenek, legfeljebb adaléka, ám sohasem alapja az interperszonális tudásnak és a megértésnek. Ha egy házaspár vagy akár egy baráti közösség olyan tudásra akarja alapozni egymás megértését, amely meghatározással, disztinktséggel, precízióval bír, a kötelék megérett a katasztrófára.”¹⁵

A levelek világába való bezárkózás az ezoterizmus, a való világ elvesztésének veszélyével jár. A romantikus Innerlichkeitba (belső világ, belső tapasztalás) való elmélyedést rendszerint nemcsak a „másik”, de önmagunk elvesztése is kíséri. A másikhoz való kijáratot az blokkolja, ha az „*önmagam számára való én*” túlságosan el van foglalva önmagával. „*A másik számára való én*”-re csak „*az én számomra való másik*” válaszolhat (ezek a kategóriák Bahtyin *Beszédelméleti jegyzetek* című írásá-

¹⁵ Lásd NYÍRI–SZÉCSI 1998, 185.

ból valók: BAHTYIN 1986, 536). Az „Én” kilép a másikhöz, hogy magához térjen vissza. A századforduló individualizmusának kiábrándító tapasztalata azzal a tudattal ajándékozta meg a művészeket és a perszónáfilozófusokat, hogy *önmagunkra csak a másikon keresztül találunk rá*. Az önismeretnek feltétele a tárgyismeret, akár irodalmi szövegről, akár a „másik emberről” van szó. A megismerő szubjektumnak ki kell lépnie önmagából, nem takaríthatja meg azt a kerülő utat, amely minden közvetítéseken alapuló megértés sajátossága. Az európai perszonalizmus tanulsága, hogy az énhez csak a második személyű névmáson át vezet az út. A filozófiai revelációban osztozik a poétika is. Azok az orosz írók, akik a század eleji individualizmus kalandja után léptek színre, a saját életükről is csak akkor tudnak írni, ha azt idegen életek megértése igényli (Paszternak), ha saját életük része lesz az Én-Te reflexiós viszony (Cvetajeva), ha nem magukról beszélnek, hanem a szádról, „az idő zúgásáról” (Mandelstam). „Én az önéletrajzomat úgy írom, hogy másokról beszélek, vagyis ahogyan mások *önmagukról* beszélnek, kizárólag a másikat tudom szeretni” (CVETAJEVA 1995, 6, 221). Másutt: „Egy tanács, ha nem sértődik meg: úgy adja önmagát, hogy másokról szól; ne közvetlenül önmagáról, ne általában magáról beszéljen, hanem úgy adja magát, mint választ: az eseményekre, a beszélgetésekre, a találkozásokra. Így és nem másképp áll fel a személyiség” (CVETAJEVA 1995, 6, 676). Az „én” és a „bennem levő világ” distinkciója, illetve ez utóbbi meghatározó volta, ugyanazt a szemléleti lényegét mutatja, amiről Bahtyin is beszél a filozófiai antropológiájában: „A »nem-én bennem«, azaz a lét bennem, valami több mint az én bennem”. Cvetajeva: „Engem mindig fojtogatott ez a szűkösség. Szeresse a világot – bennem, és ne engem – a világban. Hogy Marina azt jelentse – világ, és a világ ne azt – »Marina«” (BAHTYIN 1979, 344; CVETAJEVA 1995, 6, 573).

Hogyan olvas Cvetajeva?

Az én Puskinom mint költői olvasat (költő olvas költőt) legközelebb a hermeneutikai típusú olvasáshoz áll, jóllehet, az olvasás kettős értelmének követelményét, azt tudniillik, hogy „az olvasás benne van a szövegben”, illetve azt, „ami napvilágra hozza a struktúrát az interpretáció által” – alig vagy egyáltalán nem tejesíti.¹⁶ Az első esetben a lehető legnagyobb mértékben igyekezik függetleníteni magát a szövegintenciótól, a másodikban pedig „önmagát olvassa”, illetve a szöveghez való személyes viszonyát teszi reflexió tárgyává. A „tükröző” vagy „öntükröző olvasás” terminológiája, melyet Jauss nyomán Paul Ricoeur használ, véleményem szerint maradéktalanul ráillik Cvetajeva olvasásmódjára. Az olvasás fent említett kettős követelményétől való nagyfokú függetlenedés Cvetajeva esetében is az olvasói szabadság határainak kiterjesztését eredményezte. Ricoeur a szöveg világáról és

¹⁶ Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, in *Narratívák 2. Történet és fikció*, Budapest, Kijárat, 1998, 21.

az olvasó világról írott olvasáselméleti tanulmányában ezt a szabadságot az *olvasó válaszoló attitűdjével* kapcsolja össze, amely ugyancsak egybeesik Cvetajeva írás- és olvasáspoétikai meggyőződésével. „Az »olvasásnak ez az öntükrözése« – írja Ricœur – megengedi az olvasási aktusnak, hogy kiszabaduljon a szövegbe beleírt olvasás köteléke alól, és választ adjon a szövegre” (RICŒUR 1998, 22). *Az én Puskinom* – Cvetajeva „Puskinra” adott *válasza* – a maga nemében rendhagyó szöveg. Ha valaki, lévén Puskin-kutató, azzal az igénnyel veszi kézbe, hogy konkrét kérdésre konkrét választ kapjon, akkor az csalódni fog. Ezt Ahmatovától vagy Brjusovtól előbb megkapja. Mégis, feltehetően egyetlen Puskin-kutató sem kerüli meg, s nemcsak Cvetajeva okán, de Puskin kedvéért sem. Vagyis ez a könyv nemcsak Cvetajeváról, de Puskinról is szól, nemcsak öntapasztalatot, de szöveg-élményt is közvetít. Az idézőjelbe tett Puskinnal azt kívántam jelezni, hogy Cvetajeva sosem (*Az én Puskinomban* sem) valamilyen konkrét szövegre reflektál (válaszol), hanem mindig az egész Puskit tekinti kihívásnak, Puskit mint jelenséget. A konkrét szöveg Cvetajeva számára csak apropó, annál is inkább, mert annak határait rendre átlépi. Puskin szövegét, valamint a magáét, Cvetajeva egybegyűrja, egyetlen szöveggé kezeli. Ami Ahmatova számára elképzelhetetlen, az Cvetajeva számára olvasáspoétikai evidencia volt. Az olvasást nem is tudta másként elképzelni, mint aktív tevékenységként, a műhöz való alkotó hozzájárulásként. Cvetajeva nem továbbírja, hanem társszerzőként *átírja* Puskit, azt is mondhatnánk, hogy a Puskinéval egyenrangú szöveget hoz létre.

Ha a továbbiakban Cvetajeva olvasáspoétikájáról szólva olyan sorokat idézek, melyek elsősorban az alkotásra (poieszisz) és csak másodsorban a befogadásra (aisztheszisz) vonatkoznak, ráadásul vizuális és nem verbális költői szöveg kapcsán fogalmazódnak meg, akkor ennek az az oka, hogy Cvetajevánál minden esetben, lett légyen szó verbális vagy vizuális szövegről, illetve mint a Natalja Goncsarováról írott esszében, a kettő intermediális kapcsolatáról – a *megértés* mint nyelvileg artikulált lét forog kockán, amely a hermeneutikai kérdés-válasz dialektikájára vezethető vissza. Az alkotást és a recepciót egyaránt a megértés mozzanata köti össze, hiszen a költő úgy áll szemben a lét szövegével, mint az olvasó a szöveg világával, amiből az következik, hogy az írás aktusa és az olvasás aktusa egyaránt annak a kérdésnek a megfogalmazása, amire a szöveg (az író esetében a lét szövege, az olvasó esetében a mű) válaszol. Az alábbi Goncsarova-esszéből vett szövegrész ennek a kérdés-válasz logikának a mentén keresi az írás (alkotás) és az olvasás (alkotó befogadás) érintkezési pontjait.

Hogyan tükröződött az élő, földi tenger az ezüst kisfiúkkal Goncsarova műveiben? Mint ahogy várható volt – érintőlegesen. Az, amit egyszer a költőről mondtam, minden alkotásra érvényes: a beesési szög *nem* egyenlő a visszaverődés szögével. Így van teremtve az alkotó szeme és hallása. Tükröződött, de nem egyenesen, nem témájában, nem ugyanúgy. Nem lett tengerre és nem maradt meg, tulajdon minőségévé változott, tengerivé (levegő, virág, fény, tisztaság). A tenger felkavarta Goncsarovát, és úgy tükröződött benne, mint Goncsarova az ő felkavart vizében – tört vonalakban. Mi az emberi alkotás? Visszaütés, sem-

mi más. Valami belém vág, és én felelek rá, *visszavágok*. Vagy kérdez engem egy dolog, és felelek rá. Vagy mielőtt a dolog felelne, kérdezek. Mindig dialógus, párharc, összecsapás, viadal, kölcsönös cselekedet. A dolog rejtvényt ad fel. Kéket – jól van, tisztát – jól van, sósat – jól van, mi itt a titok? A válasz az ecset alatt van. A válasz vagy a válaszkérés, a harmadik, az új, a tengerből születő, meg én. *A visszatükrözött ütés, nem pedig a dolog*. Tükrözni – ismételni. Mi csak ábrázolni tudunk. Akik pedig azt gondolják, hogy visszatükröznek, ismételnék, másolnak („lármázz nyugodtan, én azért írok”), azok csak torzítanak, egészen a szorongató és halott felismerhetetlenségig (CVETAJEVA 1980, 66).¹⁷

Az alkotás tehát *dialógus*, az írás minőségében a léttel, az olvasásában a szöveggel, illetve a szövegen keresztül ugyancsak a léttel. Nem kétséges, *Az én Puskinomat* nem olvashatjuk csupán Cvetajeva önéletrajzi visszaemlékezéseként. Az olvasó ebben az esetben, mint egyéb más Cvetajeva-szöveg kapcsán, zavarban van az írásmű műfaját illetően is, hiszen azt kell tapasztalnia, hogy Cvetajeva maga is arra törekszik, hogy az önéletírás műfaji határait feloldja. Minden írása „személyes” írás, amely mögött jól kitapintható az a motiváció, hogy *önmagát* írja meg. Elsősorban ezzel magyarázható, hogy Cvetajevának nincs is más írása, csak önéletírás, hiszen egyetlen olyan prózai írásmű sem olvasható tőle, amely, úgymond, fikciós szöveg lenne. Ebben a vonatkozásban Cvetajeva életműve jól tükrözi azt a bizonytalanságot, amely az önéletrajz és önéletírás mint fogalom jelentése körül tapasztalható, s amely a legkülönbébb terminusokban tükröződik („önírás”, „éírás”, „autográfia”, „élettörténet”). Mert nem kétséges, hogy az olvasás mögé bújó személyiséget az mozgatja, hogy *önmagát* mondja el a Puskin-szövegekkel való gyerekkori találkozására kapcsán. Ha tehát az a kérdés merül fel, hogy milyen olvasásmód – önéletrajzi/referenciális vagy fikciós – biztosít nagyobb hozzáférést a szövegvilág megértéséhez, akkor úgy gondolom, ez utóbbi, vagyis a fikciós olvasás. S amit itt *Az én Puskinom* kapcsán írtam, ahol az olvasás végső soron irodalmi szövegre irányul, maradéktalanul érvényes az *Elbeszélés Szonyecskáról* műfajilag nem kevésbé problematikus szövegére is, ahol az olvasás mint interakció „élő szövegre”, a másik emberre irányul (Szonyecska és Marina egymást olvassák). *Az én Puskinom* tematizálja az olvasást, amely már *önmagában* is „tükrös struktúra”, hiszen min-

¹⁷ Ami a „kölcsönös cselekedetet” illeti, pontatlan a fordítás, ugyanis Cvetajevánál „kölcsönhatás” („взаимодействие”) áll, amely sokkal inkább megfelel annak a poétikai elvnek, melyet alany és tárgy egymásrautaltságaként jelölhetünk meg. E kettő – alany és tárgy – interakcióját a „visszatükrözött ütés”, amely *önmagában* is értelmetlen, nem adja vissza, passzív befogadást sejtet ott, ahol az eredetiben aktív visszavágás van. Az általam javasolt „visszavágott ütés” már csak azért is jobb, mert az „отражённый удар”-ban az „отражённый” nyilván az ige ’el-hárít, visszaver, kivéd’ jelentését aktualizálja. Ez a jelentés illik bele az alkotást „párharcnak, összecsapásnak, viadalnak” aposztrófáló cvetajevai mű- és alkotásfelfogásba is (CVETAJEVA 1994, 107).

den egyes önálló novellaként is olvasható szövegből Cvetajeva kettős arca néz vissza ránk: a gyermeké és a felnőtté.¹⁸

Nem lenne teljes a „Hogyan olvas Cvetajeva?” kép, ha nem szólnék arról az olvasásmódról, melyet az *Elbeszélés Szonyecskáról* (Rab Zsuzsa fordításában *Szonyecska regénye*) reprezentál.

Dosztojevszkijre valahogy nem volt szükségem az életben, boldogultam nélküle, de a *Fehér éjszakák*ban magamra ismerem (csakugyan nem látja, hogy az egész *Fehér éjszakák* Dosztojevszkij *álmódosása*, s hogy semmilyen Varenyka nem volt, azaz *volt* – és *élmént* (mellette), ő pedig ezzel a *mellettel* – élt – írja egyik levelezőtársának.¹⁹

Ha Cvetajeva Dosztojevszkij-olvasatára vagyunk kíváncsiak, akkor úgy kell összegyűjteni a különböző rendű-rangú megnyilatkozásokat, melyekből összeállhat Cvetajeva Dosztojevszkij-képe. (A latin *legere*, azaz „olvasni”, jelentése: összegyűjteni). Cvetajeva mintegy hetvenszer említi Dosztojevszkij nevét művei hét kötetében, többnyire a leveleiben, mégpedig a klasszikus író alábbi műveit: *Ördögök*, *A Karamazov testvérek*, *A félkegyelmű*, *Nyetocska Nyezvanova*, *A kamasz és a Bűn és bűnhődés*, s végül a *Fehér éjszakák*. Cvetajeva egész életében hallgatott Dosztojevszkijről, a művészről, de élete végén visszatér hozzá az *Elbeszélés Szonyecskáról* című regényében, amely a maga nemében példa nélküli intertextuális szöveg a század első felének prózairodalmában. De ugyanitt találkozunk szövegreminiscenciákkal, rejtett allúziókkal a *Nyetocska Nyezvanova* című korai Dosztojevszkij-regényből is.

Az *Elbeszélés Szonyecskáról* romantikus hősnőjének viszonyát a nem kevésbé romantikus Nasztyenkához a *Fehér éjszakák*ban (a színésznő Szonyecska Hollyday Nasztyenka szerepét játssza a *stúdiószínházban*, és éli a szerepet az *életben*) úgy is olvashatjuk, mint a sajátos cvetajevai intertextualitás modell értékű példáját. Az „átsajátítás” poétikája Cvetajevánál mindig válaszpozíció, mert „a saját szövegét

¹⁸ „Az önéletrajz nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. A struktúra éppúgy rejt különbségtévest, mint hasonlóságot, hiszen mindkettő a szubjektumot megalkotó felcserélésen alapszik. Ez a tükrös struktúra (specular structure) beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává, mindez azonban pusztán nyilvánvalóvá teszi a szerzőség szélesebb körű igényét, ami mindig fellép, valahányszor egy szöveget valaki *által* létrehozott-nak mondunk, és feltesszük, hogy annál érthetőbb, minél inkább fennáll ez a helyzet. Ami végső soron azt jelenti, hogy bizonyos fokig minden olvasható címodallal rendelkező könyv önéletrajzi” (DE MAN 1997, 95–96).

¹⁹ Vö. CVETAJEVA 1995, 387. Cvetajeva téved, a kisregény hősnőjét nem Varenykának, hanem Nasztyenkának hívják.

mindig mint *választ* gondolja el”.²⁰ Vagyis az *Elbeszélés Szonyecskáról* szövegét úgy kell olvasnunk, mint a *Fehér éjszakákra* adott *választ*. Így értette Cvetajeva az „átsajátítás poétikáját”.

Cvetajeva úgy „olvassa” Szonyecskát, mint palimpszeszt szöveget: „Dickens a korai Dosztojevszkij átírásában, amikor Dosztojevszkij még Gogol is volt: ez az én Szonyecskám. A *Fehér éjszakák*nak három szerzője van. Az én Szonyecskámat három szerző írta. Hát hogyan *tudta volna felolvasni a Fehér éjszakákat?*”²¹ Nem három, hanem négy szerző írta a *Szonyecskát*, hiszen Cvetajeva szövege úgy integrálja a megnevezett szerzőket, hogy saját szövege és az említett szerzők szövege közti viszonyt nemhogy elrejt, ellenkezőleg, tudatosan lecsupaszítja. Az eredmény olyan sűrű szövésű szöveg, amelyben formáló erő a „szöveg emlékezete”, s ezért lehet az olvasó részese annak a sokszólamúságnak, amely Dosztojevszkij regényeinek sajátja. Cvetajeva regenerálja Dosztojevszkij regényeinek polifon világát a maga szövegében, pontosabban, beépíti azt a saját regényébe, s ezzel szövegformáló rangra emeli. Dosztojevszkij adekvát olvasatát adja.

Amikor Szonyecska a különböző élettörténeteit meséli Marinának, melyek mindegyike az önazonosság szálára fűzhető fel, magát mint élő embert valamilyen irodalmi hősbé oltja, vagyis magát irodalmi hősként olvassa/értelmezi (az értelmezésnek ez a módja a *Fehér éjszakák* Nasztyenkájának esetében a legkézenfekvőbb). Aligha tévedek, amikor az alábbi sorokból a *Nyetocska Nyezvanova* szövegreminiszcenciáját vélem kihallani (vagy belehallani?):

Apám hegedűs volt, Marina, szegény hegedűs. Kórházban halt meg, mindennap bementem hozzá, egy perceskére se hagytam magára, egyedül nekem örült. Általában én voltam a legkedvesebbje [...] (Csal-e vagy nem csal az emlékezetem, amikor az cseng vissza a fülembbe: udvari hegedűs? De melyik udvarban lehetett volna udvari? Az angolban? Az oroszban? Mert – elfelejtettem megjegyezni – a Hollyday angol név, vasárnapot, ünnepet jelent. Szonyecska *Hollyday*: ez a név úgy volt rákötve, mint a csörgő.) (CVETAJEVA 1977, 167.)

Szonyecskában már minden adva volt (lelki diszpozíció, beállítódás) jóval a *Fehér éjszakák* szövege előtt, mert az élet megelőzte a szöveget, pontosabban az irodalmi szöveg folytatása volt az élet szövegének. Szonyecska beleírja, belejátssza magát

²⁰ „Cvetajevának szüksége van az idegen műre – mint a téma, a szüzsé, a motívum, az eszme, néha a metrum hordozójára –, mert a saját szövegét mindig mint *választ* gondolja el. (Nem véletlen az az állítás, hogy a művészet nem kérdés, hanem válasz – az érett Cvetajeva egyik kedves gondolata.) Az ilyen alkotói reaktiválásnak az a következménye, hogy Cvetajeva fokozatosan áttér az »átsajátítás poétikájáról« a »beleolvasás poétikájára«: az idegen téma, motívum vagy szüzsé ismeretlen, még fel nem tárt értelem hordozója lesz, és a saját *válaszára* úgy tekint, mint bizonyos értelem feltárására (gyakorlatilag az idegen műbe való bevitelére)” (SEVELENKO 2002, 47).

²¹ A fordításból kimaradt ez a szövegrész. Saját fordításomban közlöm – N. I.

a *Fehér éjszakák*ba, s ezzel mint irodalmi hős a mitologikus pétervári szöveg része lesz, hasonlóan Mandelstam *Egyiptomi bélyegének* Parnok nevű hőséhez, akit joggal olvas az irodalomtörténet a szerző alteregójának:

Az anyja úgy él az emlékezetemben, mint Szonyecska *gondja* (a *Bűn és bűnhődés* Szonyájára utaló szövegallúzió? – kérdezhetnénk). Írni a mamának. Elküldeni a mamának. Nyilván Peterburgban maradt, ahol Szonyecska is született. Nem volt véletlen a *Fehér éjszakák* sem. – Nem tudom, Marina, én magam is úgy jártam-keltem, magam is úgy szerettem [...] [lám hogyan mosódik el a határ fikció és valóság között – N. I.] Amikor először olvastam... Nem, sohasem olvastam *először!* [első olvasásról csak akkor beszélhetnénk, ha Szonyecska számára a *Fehér éjszakák* irodalom lenne, és nem élet, amely a szöveg előtt van – N. I.] Csak én a *Fehér éjszakák*ban nem csupán a lány vagyok, hanem a férfi is, az az álmodozó, aki sohasem tudott a fehér éjszakából kivergődni... Hiszen én mindig megkettőződöm, Marina, nem is én kettőződöm meg, hanem kettő van belőlem: ketten vagyunk még a Jura iránti szerelmekben is: én magam meg az a másik én, plusz Jura; minden gondolatát én gondolom, még ki se mondta, már tudom [azért is nem várok semmit], nevetséges, amikor én – ő vagyok, lusta vagyok magamat szeretni... Csak magával vagyok én, Marina – én plusz én. A legfontosabbam úgy mondanám, Marina, hogy én – mindenki vagyok, aki így tud szeretni a fehér éjszakákon, így tud járni, bolyongani... Én magam vagyok a fehér éjszaka... (CVETAJEVA 1977, 167).

Szonyecska potenciális szövegek világában él, egyik szövegvilágból lép át egy másikba, s ez már nem is intertextualitás, amely a szöveg értelemképzésének virtuális tere, hanem egyenesen a genette-i „transztextualitás”.

A fordításról

„Ma pedig azt akarom, hogy Rilke rajtam keresztül beszéljen. Ezt a köznyelvben fordításnak hívják. (Mennyire jobb a német »nachdichten«! A költő nyomában menni, újra lerakni azt az utat, melyet ő rakott le. Mert legyen bár »nach« [utána], de »dichten«, azaz mindig újra. »Nachdichten« – újra lerakni azt az utat, melynek nyomát azonnal benövi a fű.) De van a fordításnak még másik jelentése is. Egy nyelvre fordítani (például oroszra), ugyanaz, mint valakit valamin (folyón) átvinni. Úgy fordítom Rilket oroszra, ahogy valamikor majd ő vezet át a túlvilágra. Kézen fogva, át a folyón” (CVETAJEVA 2008, 54).

Ha a nyelvi emlékezet az *út* metaforáját ismételten előhívta a tudattalan mélyéről, ezúttal a *fordítás – nyelv – költészet* értelmi kontextusban (majd néhány évvel később *A művészet a lelkiismeret fényében* című esszéiben: „A költő igazsága ösvény, melyet benőtt utána a fű. Maga sem lelne rá, ha tudna maga mögött menni” (CVETAJEVA 2008, 75), akkor Cvetajeva a *fordítani* (переводить) ige két jelentését is

kétszer teszi reflexió tárgyává: először egy Tyeszkovának írott levélben („kézen fogva fordítani oroszra”),²² másodsor pedig egy hónappal később, amikor ezt írja: „kézen fogva átvezetni a folyón a túlvilágra”. Ennek a metaforának, mi több metaforikus attrakciónak (különösen, ha még hozzávesszük az *víz* metaforáját is), Cvetajeva számára különös heurisztikus értéke volt. *Megvilágosodást* jelentett számára. Csak emlékeztetni szeretnék arra, hogy a nyelvhez (nyelvi létezéshez) való eljutást Heidegger egy behavazott mezőn való útnyitáshoz hasonlítja *Az út a nyelvhez* című esszéjében, a fordítás lényegét pedig több előadásában a vízen való átkeléssel érzékelteti, amire, miként Cvetajevánál is, a német *übersetzen* ige ad lehetőséget, attól függően, hogy az igekötő hangsúlyos-e, ’folyón átvisz, átszállít’ jelentéssel, illetve, ha az igré kerül a hangsúly, akkor ’fordítás’ az értelme.²³ Ugyanitt (*Rainer Maria Rilke néhány levele*), ahol az *út* metaforája hivatott érzékeltetni a fordítás lényegét, Cvetajeva a *víz* metaforáját is kétszer, két jelentésben használja, egyfelől mint ’a vízen való átkelést’, másfelől pedig mint ’a folyók összefolyását’. Az elsőt a fordítás lényegének érzékeltetésére (’valakin keresztül beszélni’), a másodikat pedig általában a lényeg megragadásának szemléltetésére a „*behatolás*” („*проникновение*”), az „*egymást-áthatás*” („*поникаясь проникаю*”) révén: „Nem lehet a lényegét feltárni, ha kívülről közelítünk hozzá. *A lényegét csak a lényeg tárja fel, belülről indulva, belülré tartva. Nem a tanulmányozás, hanem a behatolás.* Kölcsönös behatolás. Hagyni, hogy a dolog belénk hatoljon, és ezáltal mi is behatoljunk. Ahogy a folyó a folyóba ömlik. Az a pont, ahol a vizek összefolynak, de amely valójában sosem egy pont, ezért a vizek találkozása nem ismeri az elválást, mert a Rajna a Majnát fogadja magába, a Majna pedig a Rajnát. És csak a Majna tudja az igazságot a Rajnáról (a maga igazságát, a Majnáét, ahogyan a Mosel a moselit; az általában vett Rajnát, miként az általában vett Rilket, nem adatott meg nekünk ismerni). Ahogy kéz a kézben, vagy még inkább, folyó a folyóban. *Egymást-áthatás.*” (CVETAJEVA 2008, 54.)

A *fordítani/vízen átvinni* ige ambivalens jelentését körülölelő mitopoetikus aurában Rilke mint *lélekvezető* (Seelenführer) jelenik meg. Említésre méltó, hogy Heidegger is a „Was heisst Denken?” című írásában az „übersetzen” ige kettős jelentésére hívja fel a figyelmet: *über-setzen*: egyik nyelvről fordítani a másikra, idegen nyelvről az anyanyelvre, illetve *über-setzen* (átvinni egy egészen más világba). Megjegyzendő, hogy az „übersetzen” eredeti első jelentése „a folyón átvinni” („über ein Wasser bringen”) volt. Cvetajeva, aki oroszul ír, de legalábbis itt Rilke kedvéért németül gondolkodik, visszaadja a szónak *eredeti* értelmét. A *перевестму* jelentésének nyelvi és antropológiai aspektusát („én vagyok a fordító, Rilke a lélekvezető”) az ige etimológiája is legitimálja, mert a *переводчик* etimológiailag rokon a про-

²² „Meggyőződésem, hogy amikor meghalok, (Rilke) eljön értem. *Átvezet* a túlvilágra, ahogyan most én fordítom őt (kézen fogva) orosz nyelvre. Én így értem a fordítást” (CVETAJEVA 1992, 329–330).

²³ Lásd még ACZÉL 2000, 19–25.

водник-kal. Cvetajeva ezt az etimológiai rokonságot aknázza ki személyes mitológiájában. Rilke a levelezésben a hermeneutikai beszélgetőtárs szerepét tölti be: az orosz és a német költő a nyelv és a költői mesterség titkait fürkészi. Azt teszik, amiről Heidegger ír: hallgatják a nyelvet.

Számos példát lehetne idézni a levelezéséből, ahol a *nyelv hallgatása* a szó eredeti értelmére, az etimonra vezeti rá a két költőt. Cvetajeva nyelvi magatartása sajátos hermeneutikai beállítódást feltételez. A nyelvre úgy tekint, mint a lét érzéki metaforájára, melynek alapja: a *hallás*. Egészen más világmodellel és emberképpel van dolgunk attól függően, hogy egyik vagy másik költő az értelem érzékanalógiái közül a látásnak vagy a hallásnak biztosít-e elsőbbséget. Pavel Florenszkij az *Antropológiai filozófiában* a látást objektívnak, külsődlegesnek és passzívnak minősíti, míg a hallást ellenkezőleg, szubjektívnak és aktívnak, amely átjárja az érzékelő ember egész belső világát (FLORENSZKIJ 2000, 41).

Cvetajeva a nyelvet is hallgatja, „behallgat” a nyelvbe. Rilke egykori titkárnőjéhez, N. Wunderli-Volkarhoz írott egyik levelében az ember és a nyelv viszonyát, azt tudniillik, hogy az ember a *nyelvhez tartozik* éppen a német *hören* igével és származékaival szemlélteti: „Én semmit sem akarok birtokolni [...], csupán benne *lenni* a dolgokban, érteni őket [...], nem úgy, ahogyan Goethe (ő éles szemmel lát), én hallgatni akarom a dolgokat, mint R(ilke) (’jó füllel hallgatni’), behallgatni a dolgokba, engedelmeskedni nekik, hozzájuk tartozni, *maga a dolog lenni* (németül: *hören – horchen – gehorchen – gehören*)” (CVETAJEVA 1992, 190).

Cvetajeva leveleit olvasva számos megjegyzést találunk, melyek arról árulkodnak, mennyire érzékeny volt a *fordítás/fordíthatóság* problematikája iránt. Bármiről írt, a lehető legteljesebben kiaknázza azt a képességét, hogy egy másik nyelvre helyezkedjen bele. Seholy sem volt annyira elemében, mint két nyelv, két szemantikai világ, az *ismerősség és idegenség* határán. Amit a *Két Erkönyigben* mond a *fordíthatóság* problémájáról, az összecseng Wittgenstein jól ismert, már-már közhelyszerű aforizmájával, miszerint: „Nyelvem *határai* világom határait jelentik” (WITTGENSTEIN 1989, 70). Az esszé alapgondolata azoknak a *nyelvi határoknak* a felmutatása, melyeken a mégoly nagy költő és kitűnő fordító Zsukovszkij sem tudott átlépni. Amikor Cvetajeva a fordíthatóság elvi kérdését feszegetve a német és az orosz nyelv szemantikai univerzuma közötti különbségre koncentrál, és arra a következtetésre jut, hogy Goethe fordításának igazi nehézsége nem az, hogy a fordító kifogástalan oroszszággal adja vissza az eredeti szöveg értelmét (ez sikerült Zsukovszkijnak), hanem az, hogy megőrizze az eredeti német többértelműségét, vagyis minél többet átmentsen az eredeti nyelv szellemiségéből, akkor tapintható közelségbe kerül Walter Benjamin elhíresült fordításelméletéhez. Az eredeti és a fordítás közötti áthidalhatatlan jelentésbeli eltérések kimerítő elemzése jó alkalom volt Cvetajeva számára, hogy a műalkotás és az élet kölcsönös összefüggésének releváns gondolatát éppen a fordítás kapcsán mondja ki. A végső következtetés, amelyre a német és az orosz szavak szemantikai tartományának összehasonlító elemzése után jut, túlmutat a tisztán fordítói munka határain, és érintkezik a hermeneutika azon axiómájával, miszerint a jelentős műalkotások túllépnek az esztétikai horizonton: az *élet* irányában.

A félelmetes goethei nem-mese után nem lehet élni – legalábbis úgy nem, ahogy eddig. (Ebbe az erdőbe! Haza!) [...]

Goethe látomása teljes mértékben élet, vagy teljes mértékben álom, teljesen mindegy, hogyan nevezzük, hiszen *az egyik rémesebb, mint a másik*, a lényeg nem a megnevezésen múlik, hanem azon, hogy a lélegzet bent szakad-e.

Mi több a művészetnél? Vitatott.

De vannak dolgok, amelyek többek a művészetnél.

És rémesebbek, mint a művészet (CVETAJEVA 2008, 92).

A megértés a nyelv mentén

Cvetajeva hermeneutikája *filológiai hermeneutika*, ami azt jelenti, hogy mindenfajta megértésben a nyelvet tekinti zsinórmértéknek. Rábízta magát a nyelvre, hozzáigazodik, támaszkodik értelmező erejére, egyszerűen hallgatja a nyelvet. „A hermeneutikai aktusban a nyelv a cselekvés szubjektumaként lép fel, mert nem annyira a hermeneuta »vezeti« a nyelvet, miközben mint tárgyat és eszközt értelmezi, mint inkább a hermeneutát *vezeti a nyelv*” – írja V. N. Toporov.²⁴ Míg az orosz tudós azt emeli ki, hogy a megértő és értelmező szubjektumot a nyelv *vezeti*, s ennek feltétele a nyelvhez való bizalomteljes viszony, Gadamer azt hangsúlyozza, hogy mindennek a nyelvi történése a színhelye, s „a nyelvben maga a világ mutatkozik meg”: „a világra és önmagunkra irányuló szemléletünk közvetlensége, melynél kitarunk, a nyelvben őrződik meg és gondoztatik, mert mi, véges lények mindig messziről jövünk, és messzire érünk. A nyelvben válik láthatóvá az, ami minden egyes egyén tudatán túl, valóban van” – írja Gadamer az *Igazság és módszerben* (GADAMER 1984, 312). Cvetajeva a költőnek és a nyelvnek ezt a hermeneutikai viszonyát úgy teszi érzékletessé, hogy a gondolati tartalmat chiazmus formájában nem csupán közli, hanem ikonikusan is leképezi a mondat szintjén: „A költő – messziről vezeti a beszédet / A költőt – messzire vezeti a beszéd” (CVETAJEVA 1994, 184). Ugyanakkor a kétszeres inverzió alkalmas arra, hogy két dolognak, a szubjektumnak (költő) és a nyelvnek (beszéd) egymástól való függőségét, egymásrataltságát szemléltesse.

Az *alkotó és a mű* bensőséges viszonyára példa az alábbi idézet is *A költő a kritikusról* című esszéjéből: „Magáért a műért írok. A mű az engem választotta úton önmagát írja” (CVETAJEVA 2008, 39). Ez a Cvetajeva hermeneutikai műértésére és irodalomszemléletére oly jellemző tömör, már-már aforizmaszerű meghatározás azért érdemel különös figyelmet, mert az eredetiben szereplő *вещь* szó („Я пишу для самой вещи. Вещь, путем меня, сама себя пишет”) lehetővé tesz egy alternatív fordítást, amely így hangzik: „Magáért a dologért írok. A dolog az engem választotta úton önmagát írja”. (Az orosz *вещь* szó jelentése dolog, Cvetajeva azonban gyakran és előszeretettel használja műalkotás értelemben.) Jóllehet a *вещь* szó ma már egyértelműen az alkotó munka mint folyamat tárgyiasult „vég-

²⁴ Lásd V. N. Toporov előszavát Vardan Ajrapetyjan könyvéhez: ТОПОРОВ 1992.

termékét”, az eredményt jelenti, Cvetajeva az ’út’ képzetével, a kiemelt alannal (путем меня) és a hangsúlyos jelen idejűséggel a folyamatjellegre utal: eljutni *az alapgondolattól* (замысел) *a szón át* (через слово) *a dologhoz mint ’munkához, tevékenységhez, cselekedethez’* (дело), végül innen *a dologhoz mint műalkotáshoz* (вещь).²⁵

Az az orosz nyelvi sajátosság, hogy a вещь egyszerre jelenti a *dolgot* fenomenológiai értelemben és a *műalkotást* mint az emberi tevékenység végeredményét, azt eredményezi, hogy az orosz nyelvi hallás számára egyaránt jelen van a műalkotás anyagi-érzéki (nyelv alatti) és a spirituális-szellemi (nyelv feletti) jelentésmozzanata, és az a fenomenológiai-hermeneutikai igény, hogy szóhoz juttassuk a dolgokat az ember alkotta nyelvi műalkotásban, amelyben *szó és dolog* tökéletesen egybeforrnak. A kettő megbonthatatlan egysége a műalkotás ismeret- és igazságigényének, igazságtapasztalatának *nyelvi alapja* Cvetajeva ontológiai művészet-felfogásában. Sartre is a költői nyelvről szólva egyenesen „*szó-dologokról*” beszél.²⁶

Cvetajeva performatív nyelvhasználatához sokkal inkább a *szó-dolog* fenomenológiai-hermeneutikai, mintsem a szó-jel szemiotikai aspektusa felől közelíthetünk adekvát módon. Azt, hogy a szó a költészetben nem jele a dolognak, hanem közvetlenül maga a dolog, mindenkinél jobban maguk a költők érezték. Az alábbi kitérőben, ha nagy vonalakban is, megpróbálom megrajzolni azt a 20. századi tágabb orosz költészettörténeti kontextust, amelyben láthatóvá válik az ontológiai versértés hermeneutikai távlata. Ezt a költészettörténeti fordulatot, melyet a szakirodalom a szimbolista – posztzimbolista paradigmaváltással ír le, mindenekelőtt az az ismeretelméleti változás alapozta meg, melyet lakonikus tömörséggel a háromdimenziós világhoz való visszatéréssel, a valóságos tárgyi világ újrafelfedezésével jellemezhetünk. A nyelv (a szó) megváltozott versbeli létmódja mögött az a változás áll, melyet a filozófiatörténet fenomenológiai-hermeneutikai fordulatként tart számon. Természetesen szó sincs arról, hogy ez utóbbi eredményezte volna a költői szó státusában beállott változást, nem ok-okozati kapcsolatról van szó, hanem párhuzamos jelenségekről. Egy korábbi tanulmányomban arra próbáltam rámutatni, hogy a húszas évek elején a költői gyakorlat és annak elméleti általánosítása még összhangban volt egymással (NAGY 1999). Tinyanov a húszas

²⁵ Vö. „Русский человек владеет делом, которое результирует в вещи” (KOLESZOV 2008, 32), valamint ТОПОРОВ 1995.

²⁶ SARTRE 1969, 37. „Valójában a költő egycsapásra eltávolodott az eszköz-nyelvtől; egyszer s mindenkorra azt a költői magatartást választotta, amely a szavakat dolgoknak, nem pedig jeleknek tekinti. Mert a jel kétértelműsége azt a lehetőséget foglalja magában, hogy az ember tetszése szerint áthatolhat rajta, akár az üvegen, s rajta keresztül követheti a jelzett dolgot, vagy pedig *valósága* felé fordíthatja tekintetét és tárgyként szemlélheti. A beszélő ember a szavakon túl van, a tárgy közelében, a költő pedig azokon innen. Az előbbi számára a szavak családiások; az utóbbiak számára megmaradnak vad állapotukban. Az előbbi szemében hasznos konvenciók, olyan szerszámok, melyek lassankint elhasználnak, és félredobódnak, mihelyt nem hajtanak többé hasznot; az utóbbiében természetes dolgok, melyek természetesen nőnek ki a földből, mint a fű vagy a fa.” (SARTRE 1969, 33–34.)

évek elején az alábbi rövid helyzetelemzést adta a modern költészet aktuális helyzetéről: „*A lázadó szó elszakadt, messze távolodott tárgyától*” (TINYANOV 1981, 117). Szerinte az orosz lírában a posztszimbolista költészet két dialektusában, az akmeizmusban és az avantgárd futurista lírában megy végbe a modern költészet szimbolizmus utáni „önkorrekciós” folyamata, amely a dologhoz való odafordulást, s ennek folyományaként a való világ rehabilitációját eredményezte. Felértékelődnek olyan versbeli tényezők, mint az érzéki konkrétság, a hangzásbeli gesztus, az avantgárdra oly jellemző „deretorizáló retorika”, az értelemképzés döntően nyelvi artikulációja. Ezt a fordulatot a 20. századi orosz költészetben Hlebnyikov hajtotta végre, aki „a költészet problematikájának súlypontját a *hangzás* világáról áthelyezte az *értelem* kérdéseire”, és Paszternak, aki úgymond „kiszabadította a tárgyokban szunnyadó költészetet”, illetve Mandelstam, akit Tinyanov az „értelmi árnyalatok költőjének” nevez. „Paszternaknál *a szó* csaknem tapintható verstárggyá válik, Mandelstamnál a tárgy versbeli absztrakcióvá párolódik” – hangzik a tanulmány összegző megállapítása (TINYANOV 1981, 162, 163). Ugyanez Cvetajevánál, ízelítőül három példa két Paszternakról írott esszéből (*A mai Oroszország eposza és lírája, Költők, akiknek van történetük, és költők, akiknek nincs*): „Paszternak és a tárgy között nincs semmi, azért oly *közeli* nála az eső, jobban veri arcunkat, mint az a felhőből ömlő, melyhez hozzászoktunk”; „Minden költő azonosulhat, mondjuk, a fával. Paszternak *magát fának* érzi”; „Paszternak végső »én«-je nem személyes, nem emberi »én«, hanem a giliszta vére, a tengeri hullám sója” (CVETAJEVA 2008, 118, 143, 144). Cvetajeva olyan „szerves, akaratlan növekedésű kulturális valóságot”, mint a nyelv is, természetiként élt meg, és a létkultúra szerves részének tekintett (MANNHEIM 1995, 29). Aligha véletlen, hogy a fiatal Mandelstammal szemben, aki a nyelvet elsősorban kultúráként élte meg, Cvetajeva a nyelvet, ezt „a legősibb őserőt”, a természethez tartozó elemi erőnek érezte, és olyan görögből átvett etnospecifikus orosz szóval jellemezte, mint a стихия. A költő nyelvvel való bánni tudásának legmagasabb foka, amikor nem a nyelv *beszél*, ha mégoly szabatosan is, a *dologról*, hanem maga a dolog szólal meg a maga „*dologi*” nyelvén. Álljon itt három példa, melyek közül az első kettőben a „dolog” természetként/természetiként ad hírt magáról, a harmadikban pedig egy olyan deontikus fogalom, mint a „féltekenység”, tárja fel, illetve leplezi le önmagát. A közös bennük az, hogy mindhárom esetben a „dolog” beszél, mert nyelve van. A nagybetűs Pestisnek (Puskin: *Dínomdánom pestis idején*) himnuszt zengő sorokról írja Cvetajeva: „Itt nem Puskin beszél, hanem az elemi erők [...] Ezt lángnyelvekkel, az óceán hullámaival, a sivatag homokjával írták, bármivel, csak nem szavakkal”. A másik példa *A költő-alpinista* című esszéből való:

A poéma emelkedett hangnemét és stílusát fennkölt témája magyarázza: az Alpok hegyei és a halál. Nem kétlem, ha Gronszkij a tengerről írt volna, akkor nyelvének mértéke nem a magasság lett volna, hanem a mélység, azaz már nem fennköltén írt volna, hanem, mondjuk, mértéket nem ismerve. A tengert a tenger írja és a gránitot a gránit, minden dolgot a maga anyaga, így közvetítve az anyag alapvető funkcióját. A költő így nem írja a tengert, a tenger magától lélegzik így,

a költő nem írja a hegyet, a hegy magától magasodik. *A szó ereje attól függ, hogy mennyire lényegíthető át a megjelenítendő lét anyagává.* Mivel a költő része az elemi erőnek, Gronszkij a maga egészében a poéma elemi erejének, ezért szól az elemi erők nyelvén, helyesebben az elemi erők szólnak rajta keresztül. Víz-esés, amely Gyerzsavin jóvoltából zúgott. A kiugró sziklaszirt, a Bella Donnában tátongó meredek sziklaskadák a fiatalember szájával szólta a magasságról és a halálról.²⁷

Cvetajeva *Попытка ревности* című verse már címében is kétértelmű, amennyiben a beszédszubjektum oldaláról azt jelenti, hogy „попытка ревновать” (vagyis aki beszél, az féltékeny, ’megpróbál féltékeny lenni’), a szó-dolog oldaláról viszont azt, hogy a „ревность ревнует” (’a féltékenységek féltékenykedik’). *Ebben az esetben már a dologgá vált szó, vagyis a nyelv önmozgásáról van szó.* Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy ha a versbeszéd alanya a vers végén, a belátásnak köszönhetően, eljut a megbocsátással felérő megértésig, akkor ide a nyelv juttatja el: a nyelviesült érzelmek dialektikája. A vers retorikája (a meggyőző beszéd értelmében és a trópusok retorikája értelmében is) végső soron a jelentés dialektikáját juttatja érvényre. Így jut szóhoz a nyelv mint a lelkiismeret tere. Másként szólva, a nyelv „korrigálta” a szenvedélyeket.

E kicsit hosszúra nyúlt, de talán mégsem felesleges kitérő után térjünk vissza a fenti gondolatalakzathoz, amely az 1923-ban írott *Поэты* című vers első két sora: „Поэт – издадека заводит речь / Поэта – далеко заводит речь” (CVETAJEVA 1985, 184). („A költő – messziről vezeti a beszédet / A költőt – messzire vezeti a beszéd.”) Ami azonnal szembetűnik, míg a filozófus Gadamer a nyelvről, addig a költő Cvetajeva a beszédről állapít meg valami fontosat, vagyis az első esetben a nyelvi általánosság a kijelentés tárgya, a másodikban a konkrét beszéd mint egyéni értelmi és akarati aktus. Valóban, a költőnek nem általánosságban a nyelvvel, hanem konkrétan a beszéddel, a *saját* beszédével van dolga. Ami viszont közös tapasztalatként őrződik meg a filozófus és a költő diskurzusában, az a „messziről”-„messzire” határozó, az, *ami az egyes ember tudatán túl van*, ami bennünket mint véges lényeket időben megelőz, illetve akkor is lesz, amikor mi már nem leszünk.

Ha a fordítást az eredeti szöveggel vetjük össze, megállapítható, hogy a magyar fordítás ugyan pontos, amennyiben a ’vezetni’ és ’vezetve lenni’ aktív-passzív op-

²⁷ Vö. CVETAJEVA 2008, 208 (kiemelés tőlem – N. I.). Ugyanezt mondja Mandelstam az 1933-ban írt *Beszélgetések Dantéről* ismert és oly sokat idézett helyén: „Dante versei igenis geológiai alakultak ki, és kapták a színezetüket. Anyagi szerkezetük összehasonlíthatatlanul fontosabb a hírhedt szoborszerűségénél. Képzelnünk el egy gránitból vagy márványból készült emlékművet, amelynek jelképi célzata nem a ló vagy lovas ábrázolására, hanem éppenséggel a márvány vagy a gránit belső szerkezetének feltárására irányul. Más szavakkal: képzelnünk el egy olyan gránit emlékművet, amelyet a gránitnak a tiszteletére, mintegy a gránit ideájának feltárása végett emeltek – ilyen módon eléggé világos fogalmat kapunk arról, hogyan viszonylik egymáshoz Danténál a forma és a tartalom” (MANDELSTAM 1992, 93).

pozíció megőrződik, mégis valami lényeges jelentésmozzanat elsikkad, amely a költő tapasztalata és amely a beszéddel való sajátos találkozásából eredeztethető: a *заводум* igéről van szó, amely az imént említett oppozíción túl az *irányt* is jelöli, és tartalmaz egyfajta *bizonytalanságot*. Az értelmező szótár vonatkozó szócikkében a következőket olvashatjuk a *заводить/завести* igéről: 'messzire vezetni vagy oda, ahova nem kell; magával ragadni, rossz útra irányítani (gondolatokat, fejtegetéseket, cselekedeteket stb.), amely nem vezet célra'.²⁸ Az említett bizonytalanság onnan van, hogy a „messziről-messzire” vezetett beszédről maga a költő sem tudja, hogy honnan és hová tart (nem egy esetben maga is meglepődik egy-egy nem szándékolt fordulaton), vagyis csak korlátozottan ura a beszédnek, amennyiben a szubjektum a magát író szöveg ellenőrzése alatt áll („hatalmukban tartanak a dolgok, vagyis a démon hatalmában vagyok, azaz csak engedelmes szolga vagyok” (CVETAJEVA 2008, 79). Röviden: az írás szubjektuma a nyelv kettős meghatározatlanságával szembesül. Ezt a nyelvtapasztalatot közvetíti egyebek mellett a *Cserje* (*Кысм*) című vers is.

Most – várva, amíg a kopár,
holt szótár is életre támad –
ki tudja, azt mondom-e már,
mit tudtam, mielőtt a számat
szóra gyötörtem, hisz ajkamon
volt, ami összetört lehullva...
Ám az egészet tudni fogom,
Hogyha majd hallgatok újra.²⁹

Ezek a sorok ugyan a beszélés és mondhatóság dilemmáját állítják elénk, mégis a nyelvtapasztalatról általában mondanak valami olyat, ami a romantikával kezdődött, de teljes mélységében a 20. században bontakozott ki. Ehhez a nyelvtapasztalathoz segít hozzáférni a hermeneutika nyelvszemlélete. Tehát nem a nyelv váltságáról beszél a költő, hanem a nyelvvel kapcsolatos tapasztalatot, a beszélő ember tapasztalatát teszi reflexió tárgyává. A nyelv és beszéd viszonya, a holt szótárt életre keltő beszéd, a szándék és eredmény diszkrépanciája a mondásban, a csak részekben és diszkrét egymásutániségben megszólalni tudó gondolatégsz, a nyelv és gondolat meg nem felelése, a nyelv és tudás aszimmetrikus dualitása, a beszéd és/vagy hallgatás kettőssége – mindez a versben nem pusztán a költő egyéni tapasztalatának rögzítése, hanem olyan önreflexió, amely univerzális érvényességre tarthat igényt. Ez nem a romantikára jellemző fájdalmas lamentálás arról, hogy az individuum kimondhatatlan, hanem higgadt konstatálása a beszédbe került nyelv sajátosságának, pontosabban annak a tapasztalati ténynek, hogy a nyelv bizalomteli használatát nem ingathatja meg a szemantikai meghatározatlanság mindennapos tapasztalata, az tudniillik, hogy sosem maradéktalanul azt mondjuk, amit szeret-

²⁸ Vö. *Словарь русского языка* 1981, 501.

²⁹ *Cserje*, ford. RIGÓ Béla. Lásd IVANOV 1986, 180–181.

nénk, vagy hogy bár urai lehetünk a szavaknak, de jelentésüknek már csak korlátozott mértékben. Cvetajeva, aki az egzisztenciális jelentést életre hívó személyes tudásnak oly nagy jelentőséget tulajdonított, aki a hallgatólagos és a verbálisan kifejezett tudás aránytalanságából sosem következtetett a kimondhatatlanra, rendelkezett azzal a képességgel, hogy értékelje saját nyelvi artikulációját. A fenti verssorok is a beszéd kimondásának aktusát példázzák. Arra a kérdésre adott válaszként értelmezhetjük őket, hogy *mit jelent egy nyelvet beszélni*. Polányi Mihály *A személyes tudásról* írott könyvében a nyelv egyik lényegi sajátosságaként a nyelv formalizmusa és a személyes tapasztalat feszültségéből eredő kettős meghatározatlanságot jelöli meg. Ezt olvashatjuk az első kötet 168. oldalán:

Egy nyelvet beszélni tehát annyit jelent, hogy elkötelezzük magunkat a mellett a kettős meghatározatlanság mellett, ami egyfelől annak következménye, hogy a nyelv formalizmusára támaszkodunk, másfelől azé, hogy folyton újragondoljuk e formalizmusnak a tapasztalattal való kapcsolatát. Mert ahogy tudásunk végső soron hallgatólagos jellege miatt mindig képtelenek leszünk mindazt elmondani, amit tudunk, ugyanúgy a jelentés hallgatólagos jellege miatt sohasem tudhatjuk egészen, hogy mi következik abból, amit mondunk (POLÁNYI 1994, 168).³⁰

Ahogy Cvetajeva értette a kérdés és a válasz logikáját:

Mire tanít a művészet? A jóra? Nem. Okos és bölcs dolgokra? Nem. Még arra sem tud tanítani, ami ő maga, mert a művészet egyszerűen - van.

Nincs olyan dolog, amire ne tanítana, mint ahogy nincs ezzel teljesen ellentétes dolog sem, amire ugyancsak ne tanítana, és nincs olyan dolog sem, amire egyedül tanítana.

Minden tanulást, melyet a művészetből szűrünk le, *mi* visszük be oda. Válaszok sora, melyet nem előzött meg kérdés.

Az egész művészet egyetlen válasz.

³⁰ Polányi nyelvfelfogásától homlokegyenest különbözik a Bécsi Kör szcientista nyelvészlete. Rudolf Carnap, egy olyan eszményi, azaz „logikailag korrekt nyelv” megalkotását jelöli meg feladatként a nyelvfilozófia számára, amely nyelven úgymond lehetetlenek a metafizikai állítások. Jellemző, hogy a logikai pozitívizmus nyelvünk „hibáját” a metaforikus nyelvhasználatban véli megtalálni, s miként Carnap hangsúlyozza, „a metafizika jelentés nélküli szavai rendszerint azáltal jönnek létre, hogy egy jelentéssel bíró szót a metafizikában alkalmazott metaforikus használat megfoszt a jelentésétől” (CARNAP 1972, 77–78). Míg a logikai pozitívizmus a nyelvhasználati bizonytalanságokat, ahogyan Carnap mondja, „nyelvünk hibáit” úgy igyekszik kiküszöbölni, hogy szigorúbb ellenőrzés alá vonja a szavak használatát, a nyelv kettős meghatározatlanságával számoló Polányi viszont azt tartja, hogy minél közelebb áll a nyelv a tapasztalat világához, annál kevésbé tud megfelelni a racionalista, pozitívista nyelvfelfogás kívánalmainak. „A nyelv, hogy a tapasztalatot teljesebben írja le, egyre kevésbé lesz pontos” (POLÁNYI 1994, 153).

Tehát, a *Dinomdánom pestis idejében* a művészet előbb választott, mintsem kérdeztem, elhalmozott válaszokkal.

Minden művészetünk az, hogy tudjunk (legyen érkezésünk) minden válasszal, amíg el nem párologott, szembeállítani a *saját* kérdésünket. Az ihlet az, amikor körülugrálunk minket a válaszok. És milyen gyakran marad az üres lap” (CVETAJEVA 2008, 62–63).

Cvetajeva a kérdés és a válasz logikáját egyaránt kiterjesztette a műalkotások és az élet „szövegének” megértésére. „Az étellel folytatott párbeszédben nem az élet kérdése a fontos, hanem a mi válaszunk” – írja egy helyütt (CVETAJEVA 1997, 130).

Önálló tanulmány tárgya lehetne azoknak a leveleknek az elemzése, melyekben Cvetajeva az élet fogalmának megértésére tesz kísérletet. Leveleit, naplójegyzeteit olvasva számos, a fentihez hasonló értelmű megnyilatkozásra bukkanunk, melyekben valamilyen emberi jelenséget, személyközi kapcsolatot, mindennapi életmegnyilvánulást is a kérdés és a válasz felől próbál megérteni. Amit fentebb olvashattunk a művészet megértésének kérdés-válasz jellegéről, azt egyszerű behelyettesítési művelet után az életre is érvényesnek találjuk: „Minden tanulságot, melyet az életből szűrünk le, *mi* visszük be oda. [Az életünk] Válaszok sora, melyet nem előzött meg kérdés. Az egész élet egyetlen válasz. Minden [élet]művészetünk az, hogy tudjunk (legyen érkezésünk) minden válasszal, amíg el nem párologott, szembeállítani a *saját* kérdésünket.” Cvetajeva számára az életmegnyilvánulásoknak és a szövegek megértésének egyaránt kérdés-válasz struktúrája van. Minden megértési aktusban, irányuljon az a személyes világ, a műalkotás vagy a Te megértésére, közös „*az életből való megértés*” (GADAMER 1984, 184) mozzanata.³¹

A művészet a lelkiismeret fényénél című esszé – minden töredékessége ellenére – Cvetajeva hermeneutikai irodalom- és művészetértésének legteljesebb foglalata, s egyben kísérlet az esztétikai horizont meghaladására. Két fejezet foglalkozik a műalkotások megértésének problémájával: *A művészet tanulsága* és *A mag magva*, ezenkívül még a *Földi ismertetőjelek* hét fragmentuma, melyek tárgyalására itt nincs mód. Az idézett szövegtöredékben két állítás van: a tanulságokat mi szűrjük le a művészetből, és *mi* vagyunk azok is, akik ezeket a tanulságokat a művészetbe bevisszük. Az inkriminált mondat felületes olvasása esetén az lehet a benyomásunk, hogy itt Cvetajeva nem kevesebbet állít, mint hogy a művek olvasásakor nem a szövegvilággal (szövegintencióval) van dolgunk, hanem magunkkal, nem a szöveget, hanem magunkat olvassuk. A többes szám első személyű kiemelt személyes névmás azonban arra int bennünket, hogy ne az általunk bevitt és leszűrt „tanulságra” (tartalomra) helyezzük a hangsúlyt, hanem az olvasás *alanyára*. Innen néz-

³¹ Az élet és irodalom bensőséges kapcsolatára többek között azt a levelet lehetne példaként felhozni, melyet N. P. Gronszkijnek írt, s amelyben arra kéri levelezőpartnerét, hogy anyjának, aki hasonló szerelmi konfliktushelyzetbe került, mint Cvetajeva poémájának (*A vég poémája*) hősnője, adja át elolvasásra a poémát: „Mennyire sajnálom őt! Mint magamat. – Add oda neki valamikor A vég poémáját. Majd ő újrírja – belülről” (CVETAJEVA 1995, 204).

ve radikálisan új perspektívája van a kijelentésnek, az tudniillik, hogy az olvasási folyamat főszereplője a megérteni akaró, értelmező olvasó, aki saját tapasztalatát, élete sorseseeményeit egész emberként „viszi be” a mű világába, és az olvasás után valami olyasmit „hoz ki” belőle, ami már magán viseli a szöveggel való egzisztenciális találkozás nyomait. Így lesz a megértő is része (részes) a műalkotásnak mint művészi megnyilatkozásnak. A szöveggel való ilyen találkozás *par excellence* dialogikus viszony (Bahtyin). Valóban, itt Cvetajeva nem beszél arról, hogy mi történik (pontosan hogy történik!) az olvasóval, miközben a mű világában tartózkodik. Erre való egyértelmű utalással ott találkozunk, ahol a műalkotás mint válasz mögötti kérdés kerül szóba.

Alljunk meg egy pillanatra a didaktikusnak érzett „tanulság” szónál, annál is inkább, mert Cvetajeva is kétféleképpen értelmezi: az alkotás oldaláról nézve elhatárolódik tőle, a recepció felől nézve viszont magától értetődőnek tartja, mi több, a fejezet címéül választja: *A művészet tanulsága*. Nem nehéz belátni, hogy míg az első esetben arról van szó, hogy nem azért íródnak a műalkotások, hogy mi, olvasók okuljunk belőlük, a másodikban viszont már arról, hogy ha vannak műalkotások, és olvasóként „fogyasztjuk” őket, akkor a belőlük levonható „tanulság” természetes olvasói igény és szükséglet. A művészet önmagáért van, vagyis idegen tőle mindenfajta céltételezés egyfelől, másfelől viszont a „tanulság” keresése érthető olvasói reflex, indokolt olvasói elvárás. Ami az elsőt illeti, Cvetajeva egyértelműen fogalmaz: „A mű, míg íródik, öncél. Miért írok? Azért, mert nem tudok nem írni. A célt firtató kérdésre az ok a válaszom. Más válasz nem lehetséges” (CVETAJEVA 2008, 39). A második esetben azonban nem lehet elvitatni az olvasó jogát, hogy azt keresse az irodalomban, amitől valamiképpen választ várhat, amit beilleszthet saját élettörténetébe. Az sem véletlen, hogy a fejezet további részében éppen Goethét és korát tekinti ebben a tekintetben példaértékűnek.³²

A két állítás, hogy tudniillik a művészetből tanulságot szűrünk le, és ezt a tanulságot mi magunk visszük be a művészetbe, nemcsak az olvasás poétikájára nézve eligazító értékű (minden művet végeredményben az olvasó fejez be), hanem fényt vet magára a műalkotás létmódjára is (a tárgyműből a befogadás konstituál esztétikai tárgyat). Cvetajeva arról beszél, hogy vannak „tanulságok”, melyeket mi szűrünk le a művészetből, s melyektől, éppen azért, mert reális emberi szükség-

³² „A művészet iránti goethei igénytől a pozitívizmus fordította el a modern civilizációt, s elfordította az irodalomtudományt is. A pozitívizmust felváltó iskolák abban az egyben megegyeztek, hogy a művészetben rejlő erőforrásokkal nem törődtek, s azokat sem igazították útba, akik a forrásokra nagyon is rászorultak. A pozitívizmus korában azért terjed el a szépség elszánt kultusza, mivel az a kor már nem tudja azt, amit Goethe, és néhány kortársa tudott még, vagyis hogy a művészet miként válhat hasznára az embernek, miben segítheti, mit nyújthat neki, s egyáltalán, az embernek miért érdemes használnia, fogyasztania a művészetet” (SÖTÉR 1971, 15). *Az én Puskinom, a Puskin és Pugacsov, a Szonyecska regénye* arra példa, hogy miként tudta Cvetajeva egyszerre működtetni a kétszintű olvasásmódot, a professzionálist és a naivat, más szóval, miként tudta úgy adni az olvasat olvasatát, hogy közben legitimálja a naiv olvasatot.

letből erednek, semmiképpen sem akarunk megválni. Ebben rejlik az irodalomhoz, de általában a művészethez való egzisztenciális viszonyunk. Ebben a viszonyban kifejezésre jut egy olyan meggyőződés is, hogy a műalkotásnak saját *igazságigénye* van, amely segít a világ és önmagunk megismerésében. Ugyanakkor a „mi” névmás kizárja azt a munkamegosztásról szóló közkeletű vélekedést, miszerint a szerző mintegy „szállítja” a jelentést, az olvasó pedig „fogyasztója” ennek a jelentésnek. Olvasóként olyan ismerős világba lépünk, amelyben önmagunkkal, embervoltunkkal találkozunk, de ez messze nem jelenti azt, hogy ne ismernénk fel (el) a műalkotás „másságát”. Amikor belépünk a műalkotás világába, akkor egy hermeneutikai szituáció szereplői leszünk, melyet, miként Gadamer hangsúlyozza, „az előítéletek határozzák meg, melyeket magunkkal hozunk” (GADAMER 1984, 216). Más szóval, „játékba hozzuk tulajdon előítéleteinket”. A művészet megértésének erről az aspektusáról beszél Cvetajeva, mégpedig igenlő módban.

Miben áll az értelmezés „művészete”? Cvetajeva szerint a kérdés és a válasz dialektikájának két fontos aspektusa van: *az idő mozzanata* és *a személyesség mozzanata*. Az első azt jelenti, hogy „tudjunk (legyen érzésünk)” saját kérdésünket idejekorán, a kellő időben feltenni, a második pedig azt, hogy a *saját* kérdésünket tegyük fel. Mindkét mozzanat, az időbeliség és a személyesség is ontológiailag tartoznak a kérdéshez, s így járulnak hozzá ahhoz, hogy a műalkotás megértése sikeres legyen. Az időfaktor azért fontos, mert minden élmény, melyet a műalkotás hív életre, magában véve egyszeri és megismételhetetlen, vagyis ki van téve az idő múlásának, következésképpen, minden élménynek saját, egyéni, az idővel összefüggő kérdése van.

De mi is a „saját” kérdés? Vajon feltehetjük-e egy másik olvasó, befogadó idegen kérdését, lehetséges ez? Úgy gondolom, „igen”, de ez már nem a mi megértésünk lesz, hanem idegen megértés rekonstrukciója. A „saját” kérdés azt jelenti, hogy a műalkotásra mint válaszra azt a kérdést tesszük fel, amely saját életünkben eredeztethető. Ugyanakkor a műalkotás befogadásakor a „saját” kérdés „idegen” válasszal találkozik, azaz a műalkotás, miként Bahtyin megjegyzi, két tudat találkozását feltételezi, Gadamer szerint pedig, a műalkotás recepciója során a szöveg és a befogadó szubjektum „horizont-összeolvadása” megy végbe. A kérdés, amelyre a műalkotás válaszol, hasonló ahhoz, mint amikor a lírai versnek saját hangunkat kölcsönözzük. Az a válasz, amely mögött nincs kérdés, semmire sem válasz, és fordítva, az a kérdés, amelyet elmulasztottak feltenni, már nem tér vissza. *Csak az képes megérteni a szöveget, akit saját egzisztenciájával összefüggő kérdés mozgat.* A megszólítotttság kölcsönösséget jelent. A válaszok világa szélesebb a kérdések világánál, másként szólva, a nem értelmezett műalkotás mindig több, mint az olyan alkotás, amelyhez kellő időben tudták feltenni a „saját” kérdést. Jóllehet a műalkotás objektíve mindig megelőzi az értelmezést (Cvetajevával szólva „körülugrálnak minket a válaszok”), hozzánk azonban csak az értelmezett szövegek jutnak el.

A költő válasz, válasz mindenre, azaz a létre. Cvetajeva ezúttal is a nyelv „magyarázó-értelmező” erejéhez fordul, ugyanis a „válasz” és a „felelősség” szavak jelentése az orosz nyelvben is ugyanaz: „válaszolni a kérdésre” és „valamiért felelni, vagyis a felelősséget magunkra vállalni”. A „goethei felelősség” (lásd a fejezet Wer-

therről szóló részét) mint a legmagasabb rendű reflex mindkét jelentést aktualizálja, vagyis válaszolni, azaz *felelni*, ugyanazt jelenti, mint *felelősséget vállalni*. Tehát a költő válasz és felelősség. Cvetajeva itt voltaképpen Bahtyinnak ahhoz a gondolatához kerül közel, melyet az orosz dialógus-filozófus *A tett filozófiájában* így összegzett: a mű mint felelősségteljes tett nem lehet alibi a létben. *A Mi a művészet?* fejezetben azt olvassuk, hogy a költő felelős azért, ami a keze alól kikerül. A műalkotás saját világot és saját horizontot konstituál, ahonnan értelmezhető. A válasz tartalmazza a kérdést, és a válasz csak akkor lehet adekvát, amikor a műalkotás a kérdésre adott válasz. *A műalkotás megértésekor a kérdés, amelyre a szöveg válaszol, magából a szövegből bontható ki.* Miként a szöveget csak önmagából érthetem meg, a kérdést is a válaszból kell kihámozni, következőképpen a műalkotás egyidejűleg kérdés és válasz.

A mag magva fejezetben Cvetajeva az *adott* és a *létrehozott* dialektikáját bontja ki a rá jellemző elliptikus írásmódban. Az olyan alkotással kapcsolatos paradoxonokat, mint 'létrehozni azt, ami van' („Válasz arra, amikor még csapás sem volt”), 'engedelmeskedni egy „hívásnak”, amely nincs' („Ki hívott engem? – Hallgatás. – Meg kell teremtenem, azaz meg kell neveznem, aki engem hívott. A költő így „válaszol”) – csak a maguk ellentmondásosságában, dialektikusan oldhatunk fel. Bahtyin a megnyilatkozásnak, az általában vett alkotásnak is abban látta dialogikus lényegét, hogy: „Minden, ami adott, létrehozottá alakul át” (BAHTYIN 1986, 503). Ha már most az alkotás folyamatát megjelenítő metaforák mögé nézünk, nem nehéz észrevenni, hogy Cvetajeva itt a tükrözésesztétikát ütközteti meg a teremtésesztétikával, melynek lényege, hogy a költő nem tükrözi *a már kész dolgot, hanem teremti.* „Előbb válaszoljunk, mint a jelenség volt (mert az mindig *volt*, csak még nem érte el az időt, így az a part még nem érte el a kompot” (CVETAJEVA 2008, 74). A verseket nem akkor írja a költő, amikor *ő* akarja, hanem amikor *a versek* akarják, hogy megírják őket, vagyis amikor a lét bekerül az időbe. „Ezért van az, hogy a költő keze oly gyakran megáll a levegőben, mert még nincs hova (nicht vorhanden) letámasztani az időben. A költő keze – bár megáll a levegőben – megteremti (világra hozza) a jelenséget. Ez a levegőben megálló kéz az, ami költői, tökéletlen, kétségbeesett, de mégis alkotó, mégis: *légy!*” (CVETAJEVA 2008, 74).

Talán sikerült az olvasót meggyőzni arról, hogy Marina Cvetajeva költői hermeneutikájának nem az esztétikai elmélet a forrása, hanem saját munkatapasztalata, melynek általánosítása egyfajta újraélés, mondhatni, nyomokban járás. Ahogyan Cvetajeva mondja: „visszaút bizonyos nyomokon”. Ezzel az írással azt igyekeztem bizonyítani, hogy Cvetajeva esetében párhuzam van a művészetértés és a hermeneutikai gondolkodás között. Más szóval, Cvetajeva hermeneutikája is, mint minden költői hermeneutika, a művészetértéséből eredeztethető. Cvetajeva szerint a költő, aki saját alkotói tapasztalatát általánosítja, kétszer teszi meg ugyanazt az utat, először ösztönénjére hallgatva alkotóként, „vakon” („A költő ellentéte a sakkózónak. Nemcsak a bábukát, nemcsak a táblát, a saját kezét sem látja, lehet, hogy nincs is neki”; „A költő igazsága ösvény, melyet benőtt utána a fű. Maga sem lelne rá, ha tudna maga mögött menni”; „Az alkotásban nincs nem egyedi”), majd amikor végiggondolja a művet, most már a tapasztalat általánosításának igényével,

nyitott szemmel teszi meg azt az utat, melyet ugyanő korábban vakon tett meg. S amikor ezt teszi, sosem azt kérdezi, „hogyan csináltam?” (ezt a formalisták kérdezik), még csak azt sem, hogy „mit csináltam?”, hanem „mi történt velem?”.

Ki az, aki a saját két kezével valaha valamit is meg *tudott* csinálni?

Hagyni, hogy a fülünk halljon, a kezünk fusson (amikor nem fut, *álljon*).

Nem véletlenül mondjuk mindannyian, amikor valamit befejeztünk: „Milyen csodálatosan sikerült!” és soha, hogy „Milyen csodálatosan megcsináltam!” Nem „csodálatosan sikerült”, hanem csoda történt, mindig csoda, mindig kegyelem, még akkor is, ha nem az Isten adja.

És az akarat része mindebben? Óh, hatalmas. Legalább ne essünk kétségbe, amikor a tengernél jó időre várunk (CVETAJEVA 2008, 79).

Bibliográfia

ACZÉL Richárd (2000), *Heidegger, fordítás, gondolkodás*, Literatura, 2000/1, 19–25.
Mihail ВАНТУИН (1976), *A szó esztétikájához*, in Mihail ВАНТУИН, *A szó esztétikájához*, Budapest, Gondolat.

Михаил БАХТИН (1979), *К методологии гуманитарных наук*, in Михаил БАХТИН, *Эстетика словесного творчества*, Москва, „Искусство”.

Rudolf CARNAP (1972), *A metafizika kiküszöbölése a nyelv logikai elemzésén keresztül*, in *A Bécsi Kör filozófiája*, Budapest, Gondolat.

Marina CVETAJEVA (1977), *Szonyecska regénye*, Szovjet Irodalom, 1977/2.

Marina CVETAJEVA (1980), *Egy festő portréja. Natalja Goncsarova*, Budapest, Magyar Helikon.

Марина ЦВЕТАЕВА (1992), *Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке*, Издание подготовил Константин Азадовский, Санкт-Петербург, „Акрополь”.

Марина ЦВЕТАЕВА (1994), *Собрание сочинений в семи томах, V, Письма*, Москва, Эллис Лак.

Марина ЦВЕТАЕВА (1995), *Собрание сочинений в семи томах, VI, Письма*, Москва, Эллис Лак.

Марина ЦВЕТАЕВА (1997), *Сводные тетради. Неизданное*, Москва, Эллис Лак.

Marina CVETAJEVA (2008), *A művészet a lelkiismeret fényénél*, in *Esszék, vál. és szerk. BÁRTFAY Réka, NAGY István*, Budapest, Tinta.

Paul DE MAN (1997), *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2–3, 95–96.

Ариадна ЭФРОН (1989), *О Марине Цветаевой*, Москва, Советский писатель.

Павел ФЛОРЕНСКИЙ (2000), *Сочинения в четырех томах, III (I)*, Москва, „МЫСЛЬ”.

Manfred FRANK (2001), *A stílus filozófiája*, ford. WEISS János, Budapest, Janus/Osiris.

Hans-Georg GADAMER (1984), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Budapest, Gondolat.

Hans-Georg GADAMER (1994), *Költeni és gondolkodni. Hölderlin Emlékezés című verse tükrében*, in *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins.

- Hans-Georg GADAMER (2002), *Опыт и воспитание. Беседа Т. Щипцовой с Х.-Г. Гадамером*, Топос, 2002, №2.
- Martin HEIDEGGER (1951), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Martin HEIDEGGER (1989), *Lét és idő*, Budapest, Gondolat.
- Мартин Хайдеггер (2003), *Разъяснения к поэзии Гельдерлина*, Санкт-Петербург, Академический проект.
- Vjacseszlav V. IVANOV (1986), *Cserje*, ford. RIGÓ Béla, in V. V. IVANOV, *Páros és páratlan*, Budapest, Kozmosz Könyvek.
- Вячеслав Иванов (1994), *Достоевский и роман-трагедия*, in Вячеслав Иванов, *Родное и вселенское*, Москва, „Республика”.
- Ю. Н. КАРАУЛОВ (2003), *Русский язык и языковая личность*, Москва.
- В. В. КОЛЕСОВ (2008), *Язык и ментальность*, Санкт-Петербург.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1964) *Összeűjtött versei*, Budapest, Szépirodalmi.
- Oszip MANDELSTAM (1992), *Árnyak tánca*, Budapest, Széphalom Könyvműhely.
- MANNHEIM Károly (1995), *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai tanulmányok*, Budapest, Atlantisz.
- NAGY István (1999), *A versértés orosz hagyományához (Tinyanov a költői paradigmaváltásról)*, in *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*, szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák 1), 133–164.
- NYÍRI Kristóf–SZÉCSI Gábor (1998), *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron.
- Paul RICŒUR (1998), *A szöveg világa és az olvasó világa*, in *Narratívák 2. Történet és fikció*, Budapest, Kijarat.
- Franz ROSENZWEIG (1990), *Nem hang és füst*, Budapest, Holnap.
- Jean Paul SARTRE (1969), *Mi az irodalom?*, Budapest, Gondolat.
- Ирина ШЕВЕЛЕНКО (2002), *Литературный путь Цветаевой*, Москва, Новое литературное обозрение.
- SÓTÉR István (1971), *Az irodalomtudomány dilemmája*, in SÓTÉR István, *Az ember és műve*, Budapest, Akadémiai.
- Словарь русского языка* (1981), I, Москва, „Русский язык”.
- Peter SZONDI (1996), *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, Budapest, T-Twins.
- Jurij TINYANOV (1981), *A líra apályidőszaka*, in Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat.
- Владимир Топоров (1992), *Предисловие*, in Вардан Айрапетян, *Герменевтические подступы к русскому слову*, Москва.
- Владимир Топоров (1995), *Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина)*, in В. Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва.
- Анна ВЕЖБИЦКАЯ (1997), *Язык. Культура. Познание*, Москва, „Русские словари”.
- Ludwig WITTGENSTEIN (1989), *Logikai-filozófiai értekezés*, Budapest, Akadémiai.

VARGA TÜNDE

Kicsiny világ, utazó emberek:¹
a kortárs művészet (intézményének) metamorfózisai és ellentmondásai

Mára már közhely, hogy a nemzetközi művészeti világban az egyre növekvő számú és egyre inkább tematikusan szerveződő vásároknak, biennáléknak, triennáléknak, vagy a művészeti élet (nem gazdasági szempontú) „elitjeként” számon tartott Documenta, illetve Manifesta rendezvénysorozatokkal² is egybekötött kiállításoknak meghatározó ágense egy új típusú művész, és ennek következményeképpen egy új típusú kurátor: az úgynevezett „jet-set” művész és „jet-set” kurátor.³ Ezek az utazó művészek és kurátorok a kulturális események széles skálájának létrehozói, résztvevői és szervezői is. Szerepük nemcsak a biennálék keretein belül mutatkozik meg, hanem tematikus csoportos kiállítások rendezésénél, az úgynevezett „helyspecifikus” művek, események munkálataiban, szervezésénél és alkalmasint azok megrendelésénél is.⁴ Utazásaik során ugyanakkor nemcsak gazdasági, hanem egy bizonyos mennyiségű kulturális tőkét is mobilizálnak, illetve közvetítenek a világ különböző részeire. Paul O’Neill a „kuratori fordulat” kérdését elemezve mutat rá erre a folyamatra: mint írja, „a kiállítások kurátorai a globális tudás áramköreinek olyan összetett hálózatában munkálkodnak, melyek keresztezik, illetve átfedik egymást: minden egyes »biennálé« párbeszédet folytat a következővel, egy újabb átmeneti helyet teremtve a kiállításokon átívelő kuratori diskurzus cseréjéhez; minden egyes kiállítás párbeszédet folytat a másikkal, csakúgy, mint a világ-

¹ A cím kölcsönzés, és egyúttal utalás is David Lodge *Small World* (Kicsiny világ) és *Utazó emberek* című műveire.

² De Duve szerint hozzávetőlegesen 80–140 közé tehető a világszerte megrendezett művészeti biennálék száma, céljuk sok esetben a művészeti világ vonzásán keresztül az adott város imázsépítése, valamint turisztikai, gazdasági célú fellendítése. A Documentát öt évente, a nomád Manifestát négy évente rendezik meg, mindkettő esetében gondosan kerülve a kereskedelem leghalványabb látszatát is. DE DUVE 2007, 681–688.

³ A kifejezést Homi K. Bhabha használta egy viszonylag korai szövegében, mely a globalizálódó kulturális trend és a harmadik világbeli művész helyzetét vizsgálta. BHABHA–BISWAS 1999, 268. A kifejezést kurátorokra később Ralph Rugoff vette át. Vö. RUGOFF 1999.

⁴ A megrendelők lehetnek múzeumok, önkormányzatok vagy akár magánvállalkozások is. A helyspecifikus kifejezés a greenbergi médiumspecifikus mű ellenpárjának konnotációját is hordozza. Lásd még KRAUSS 1999, 20–21, vagy KWON 2004.

gal, melyre reflektálni kíván” (O’NEILL 2007, 21).⁵ Miwon Kwon „(át)utazó művész” (itinerant artist) kifejezése ugyancsak találó a jelenség megragadására (KWON 2004, 46).⁶

Az azonban, hogy e jelenséget a művészeti világ szereplői hogyan értékelik, meglehetősen széles skálán mozog: példának okáért Thierry de Duve szerint a kulturális közvetítés ezen formája csak optimista szempontból jelentheti „a kulturális hatalom demokratikus szempontú újraelosztását [redistribution]” (DE DUVE 2007, 681). Pesszimista szemszögből viszont nincs többről szó, mint a „kulturális hegemonia egy újabb formájáról”, illetve a „Nyugati világ részéről történő re-kolonializációról”, mely „egy olyan új nomád művészeti törzset hoz létre, amely még mindig a világra erőlteti a maga hierarchiáját, mivel elsajátította a kapcsolatépítés művészetét [art of networking]” (DE DUVE 2007, 681). Ebből a szempontból annak a kortárs művésznek, aki nem része a kulturális hálózat kurrens rendszerének, nem feltétlenül különbözik a helyzete attól, amit Homi K. Bhabha a posztkolonialista művész késő 1980-as évekbeli nemzetközi helyzetével kapcsolatban emelt ki. Mint írja, azok a kritikusok, akik „a modernista művészet nemzetközi stílusát ünneplik, és a művészt jet-set flaneurként imádják (Clemente, az olasz művész Madrasból Milánóba, majd New Yorkba repül), úgy tűnik, tagadják azok innovációs potenciálját, akik a posztkolonialista migrációból emelkedtek ki [...] A kritikusok szerint a posztkolonialista művész örökre *atelier ingénue* marad – megkésített, derivatív, másodkézből való” (BHABHA–BISWAS 1999, 268). A kortárs művészeti világ helyzetére alkalmazva nem túl sokban módosul a kérdés: ugyan a kulturális közvetítést felerősítik a nemzetközi utazó kiállítások vagy a megrendelt, helyre adaptált művek, annak diskurzusa azonban, úgy tűnik, magába zárul, és csak azok számára érthető, akik létrehozták, vagy már elsajátították a kódját.

A tendencia nemcsak a biennálék, hanem az olyan jelentősebb, nem profitorientált galériák, illetve múzeumok szintjén is megfigyelhető, melyek nemzetközi, utazó kiállításokat is bemutatnak, és amelyek kurátorai gyakran a nemzetközi

⁵ Lásd még GYÖRGY 2009, 79 (Beck András fordítása).

⁶ Az idézetek egy részénél a várhatóan *Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény* címmel 2012-ben megjelenő elektronikus szöveggyűjteményben szereplő szövegek fordítását veszem át, de a könnyebb tájékozódás segítése érdekében a szövegek eredeti megjelenésének oldalszámait is megadom. Kwon esetében ez annyiban jelent problémát, hogy a szöveggyűjteményben megjelent fordítás alapja egy tanulmány, melyet később Kwon az azonos című könyvében már némileg módosítva jelentetett meg. Én a módosított változat alapján adom meg az idézeteket és az oldalszámokat. Az első megjelenés és a magyar fordítás alapját képező szöveg: KWON 1997. A könyvben megjelent átirrt változat KWON 2004, magyar fordítása KWON 2012. A kérdést lásd még GAIGER 2009, 50. Az „itinerant” fordítási nehézsége, hogy a szó maga az előre megszervezett útvonalon haladás konnotációját hordozza, azaz az egyik helyről a másikra utazását. Az angol–magyar szótár az „útiter”, „útvonal”, „úti program” kifejezéseket adja meg.

művészeti szcénából érkeznek pozícióikba.⁷ A kurátori gyakorlatok látszólag egy feltételezett nemzetközi standardnak, illetve elvárásrendszernek próbálnak megfelelni, annak érdekében, hogy a kiállítást aztán sikeresen lehessen utaztatni a régió más intézményeibe, és így sikeresnek, relevánsnak és (társadalmi) érdeklődésre számot tartónak lehessen mondani. Ha azonban így áll a helyzet, akkor kérdésessé válik, hogy milyen szerepet játszhatnak a múzeumok, galériák, kiállítások a helyi közösség életében. Vajon az utóbbi idők helyspecifikus, közösségi, részvételen alapuló művészeti projektjeinek vagy eseményeinek nem lenne más funkciója, mint a helyi gazdaság kulturális turizmus általi fellendítése vagy a patronáló, kulturális, illetve gazdasági elit érdekeinek szolgálata, miközben társadalmi kérdések látszólagos boncolgatását vagy PR-programokat bújtat művészeti jelmezbe?

A keretek: minek nevezzék?

A kortárs nemzetközi művészeti gyakorlat új értelmezési keretének létrehozására tett egyik kísérlet Nicolas Bourriaud (francia kurátor és író) *Relációesztétika* és *Utómunkálatok* című művei. Mindkét könyvet röviddel megjelenését követően már angolra fordították, sőt a relációesztétika mint terminus bekerült a művészeti beszédmódba.⁸ Bourriaud meghatározó és produktív (ugyanakkor sok vitát kiváltó) konceptuális keretet kínált az 1990-es évek művészetének lehetséges értelmezői megközelítéseire. Művei jelentősége elsősorban abban állt, hogy megpróbálta értelmezni és kontextualizálni azokat a művészeti tendenciákat, melyeknél a művek elsődlegesen a néző/közönség részvételén alapultak, ugyan *Relációesztétikájában* az *interszubszjektivitás* terminusa alatt meglehetősen divergens gyakorlatokat hoz közös nevezőre (BOURRIAUD 2007, 13). Mint írja, az új művészi gyakorlat alapja az „*interszubszjektivitás*, központi témája pedig az együttlét, a néző és a kép »találkozása« és az értelem közös létrehozása” – egy olyan folyamat, amelyben a mű létrejön (BOURRIAUD 2007, 13). Mivel maga a mű a résztvevők interakcióján alapul, nyitottságát úgy értelmezi, mint magát a néző részvételét, és nem a nézőnek a művel kapcsolatos értelmezői eljárásaként létrejövő lehetőségeként. Azonban ahogy arra Bishop is felhívja a figyelmet, Bourriaud azzal, hogy a recepcióesztétika lényegesen összetettebb problémakörét *szó szerint* veszi, „a recepció kérdésköre helyett visszairányítja az argumentációt a művészi intencionalitásra” (BISHOP 2004, 62).⁹

⁷ Csak két londoni galéria esetét említeném példának: a Hayward Gallery főkurátora Ralph Rugoff (USA) és a Serpentine Gallery kurátora Hans Ulrich Obrist (Svédország), mindketten 2006-ban foglalták el pozíciójukat.

⁸ BOURRIAUD 1998, magyarul némi késéssel BOURRIAUD 2007. Valamint BOURRIAUD 2002, magyarul BOURRIAUD 2008.

⁹ Az egyszerűség kedvéért Bourriaud-val kapcsolatban gyakran hangzik el az a vád, hogy ki-sajátítja és leegyszerűsíti a (nagyreszt francia) posztstrukturalista kritikát. Bourriaud elméleti kereteinek alapjai közhelynek számítanak az irodalomtudományban. Oscar Wilde *A kritikus*

Bourriaud *Relációesztétikája* természetesen nem az egyetlen kísérlet a kortárs művészet értelmezői kereteinek kijelölésére. Példának okáért Miwon Kwon helyspecifikusságot értelmező tanulmánya és Lucy R. Lippard *The Lure of the Local* című munkája is 1997-ben jelent meg. Azóta természetesen számos megközelítés látott napvilágot, többségük azonban nem a galéria terében születő műveket elemzi; éppen ellenkezőleg, elsősorban a helyspecifikus, a galéria terén kívül létrejövő munkákkal foglalkoznak.

Míg Bourriaud relációesztétikájának kereteiben Damien Hirst (a híres-hírhedt yBa-művész) is helyet kap, azok a szerzők, akik „relációs formákkal” foglalkoznak, lényegesen szűkebb fogalmi mezőben gondolkodnak, és lényegében a köztéri/közösségi (public art) vagy helyspecifikus művekre koncentrálnak.¹⁰ Ezeknek a meglehetősen szerteágazó művészeti gyakorlatoknak a kategorizálhatósága azonban közel sem egyértelmű: sokféle, gyakran egymást is fedő taxonómiával, esetenként terminológiai zavarral találkozhatunk. Grant Kester a *Párbeszédés formák* című művében nem állít fel taxonómiát, hanem azokhoz a szerzőkhöz köti az egyes művészeti formákat, akik valamilyen fogalmi meghatározást találtak ki. Felsorolásában a következő kategóriákat szerepelteti: Suzanne Lacy „új generációs köztéri/közösségi művészete”; Ian Hunter és Cecilia Larner „határátlépő művészete”; Bourriaud „relációesztétikája”; Homi K. Bhabha „párbeszédés művészete”; Tom Finklaer „dialóguson alapuló köztéri/közösségi művészete” – melyektől megkülönbözteti saját, Bahtyin dialógusfogalmát alapul vevő „dialogikus/párbeszédésen alapuló művészetét”. Claire Bishop majdhogynem ugyanezeket a kategóriákat sorolja fel „a relációs gyakorlatok kiterjesztett mezejére” vonatkoztatva, melyek meglátása szerint többé-kevésbé ugyanazt a jelenséget írják le: „társadalmilag elkötelezett művészet [socially engaged art], közösségen alapuló művészet [community-based art], kísérleti közösségek [experimental communities], párbeszédés művészet [dialogic art], határművészet [littoral art], részvételen [participatory], beavatkozáson [interventionist], kutatáson alapuló [research-based] vagy kollaboratív művé-

mint művész című írásától (különös tekintettel a 38–40. oldalakra) Marcel Duchamp művészeti együttműködési fogalmán át Roland Barthes olvasói és írói szöveg kettősének, vagy Eco nyitott mű elgondolásáig számos elméletíró foglalkozik a kérdéssel. Bishop ezeken kívül is rámutat néhány korábbi elgondolásra, ahol a néző központi vagy jelentős szerepet kap: példái többek között a nouveau roman, a minimalizmus, Beuys társadalmiszobor-fogalma stb. Lásd még BISHOP 2006c.

¹⁰ Az yBa és a relációesztétika közti markáns különbségről lásd például BISHOP 2004, 55. A „public art” fordítási nehézségeivel kapcsolatban lásd HOCK 2005, 99. Hock Bea a publikart kifejezés mellett dönt, míg Süvecz Emese a „közösségi művészet” és a „művészet a nyilvános térben” kifejezésekkel próbálja meg lefedni a fordításból adódó problémákat. Vö. *Moszkvátér-Gravitáció*, katalógus, Műcsarnok, 1993, illetve intermédia-c3 honlap, <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html>. Az artpool a köztéri művészet címszó alatt ismerteti a fogalmat. Vö. <http://www.artpool.hu/Research/fogalom/publicart.html>. Bálint Mónika pedig a public art angol formáját használja. BÁLINT 2008, 40–55. Én „köztéri/közösségi művészet” kifejezésre fordítom, mivel a szövegek jelentős része játszik a kettős konnotációval.

szet [collaborative art]” (BISHOP 2006a, 179).¹¹ Bishop szerint azonban „ezek a gyakorlatok kevésbé a *relációs* esztétikában, mint inkább a kollaboratív tevékenység kreatív eredményeiben érdekeltek – akár korábban is létező közösségekkel való munka, akár saját interdiszciplináris kapcsolatrendszerük létrehozása útján” (BISHOP 2006b [a, 179]).¹² Claire Doherty Bishop egységesítő, a különbségeket figyelmen kívül hagyó megközelítésével ellentétben egy olyan taxonómia felvázolására tesz kísérletet, melyet az „új-intézményesség” keretein belülre utal.¹³ Mint megjegyzi, Bourriaud művének félreolvasása a relációesztétikát gyűjtőfogalomként használni a társadalmi elkötelezettségen vagy kollaboráción alapuló munkákra. Annak érdekében, hogy a terminológiai zavart valamelyest tisztázza, három főbb művészi eljárást különböztet meg. Egyrészt azokat, amelyekben a művész ugyan invitál a részvételre, de „lényegében a személyével jegyzi a művet (mint például Thomas Hirschhorn, Phil Collins, Santiago Sierra)”. Másrészt azokat, akik „intervenciójukkal beágyazzák magukat egy-egy város társadalmi szövetébe (Francis Alys, Minerva Cuevas, Roman Ondák)”, és végül azokat, akik „kollaboratívan dolgoznak, és így hoznak létre egyfajta társadalmi szobrot (Superflex, WohenKlausur)”.¹⁴

Művészettörténeti szempontból leginkább a greenbergi médiumspecifikusságon (mely szerint az absztrakt festészet az eminensen önreferenciális művészeti forma) alapuló esztétika, valamint az esztétikai autonómia és érdeknélküliség kritikájaként értelmezett művészeti irányzatok folytatásaként értelmezik ezeket a műveket. Az 1960-as évektől a művészek olyan, a galéria terén belüli, illetve azon kívüli művészeti projektekkel kezdtek el kísérletezni, amelyek kiaknázzák a művészet saját környezetéhez, illetve a kulturális gyakorlatokhoz való kapcsolódásának lehetőségeit. Miwon Kwon ezt az elmozdulást visszamenőleg a helyspecifikusság (site-specificity) fogalomkörének keretein belül értelmezi. Kwon művészettörténeti vizsgálata folytonosságot tételez az 1960-as évek minimalizmusa és a kortárs projekt alapú művészet között.¹⁵

A helyspecifikusság három paradigmáját különbözteti meg, melyeket (valamegyest) kronológiai szempontok szerint rendez: rendszerében az első a „fenomenológiai” vagy „egzisztencialista” helyspecifikusság, amelyen elsősorban a hatvanas évek minimalizmusát érti. Mint írja, a minimalizmus meghatározó művészei, mint például Robert Morris vagy Donald Judd számára a hely (site) a mű tényleges

¹¹ A magyar idézetek Somogyi Hajnalka fordításai (BISHOP 2006b), de az oldalszámokat az angol szövegnek megfelelően jelölöm (BISHOP 2006a).

¹² Bourriaud különbséget tesz azok között a művek között, melyek relációsan működnek, de utópisztikusak és nincs funkciójuk, és azok közt, melyek a társadalmi életben töltenek be funkciót.

¹³ Vö. DOHERTY 2006, magyarul DOHERTY 2012, az idézeteket a magyar szövegnek megfelelően jelölöm.

¹⁴ Bár mint megjegyzi, sok művészhez ennél lényegesebben differenciáltabb taxonómiára lenne szükség.

¹⁵ Kwon rendszerének kritikai megközelítését lásd GAIGER 2009, 54.

helye (location), és központi kérdéssé a galéria *terének* kritikája, valamint a néző *testének* a műhöz való viszonya válik (szemben a testétől megfosztott Küklopsz-szemmet igénylő, „fehér kockában” elhelyezett művekkel), azaz a látogató/néző testének tényleges figyelembevételre, látványba való beiktatása tesz szert új jelentőségre. A második az intézményes (institutional) helyspecifikusság: ezt a meghatározást az 1970-es évek művészetéhez köti, amelyben a hely (site) társadalmi és politikai szerepe nyer jelentőséget. Kwon példái Mierle Laderman Ukeles és Daniel Buren munkái, melyek a művészet kereteként szolgáló intézmény (a galéria és a múzeum) kritikájára épülnek, így egy adott intézmény teréhez kapcsolódnak. A harmadik a „diszkurzív helyspecifikusság” terminust kapja, és ezzel indikálja, hogy maga a mű helye (location) már másodlagos a diszkurzív módon létrehozott helyhez (site) képest. Az ilyen típusú művek a megrendelés függvényében bárhol létrehozhatók vagy bárhova utaztathatók (KWON 2004, 4).

Kwon művészettörténet-alapú taxonómiájának kritikája azonban további problémákat mutat a helyspecifikus, relációs művek fogalmi körülhatárolásában. Jason Gaiger Kwon rendszerét kritizáló tanulmányában azt állítja, hogy „a helyspecifikus művészetnek a »diszkurzus« amorf fogalmához kapcsolt harmadik paradigmájának megkonstruálása azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a hely [site] koncepciója feleslegessé válik, és elveszíti azt a kötődést, amely az előző kettő karakterisztikussága. Az az állítás, hogy a kulturális viták, elméleti fogalmak, társadalmi problémák, sőt »a vágy bizonyos formái« is »helyként« funkcionálnak, elég gyenge lábakon áll, és nem veszi figyelembe az intézményeknek a művészeti világban betöltött alapvető szerepét” (GAIGER 2009, 51). Gaiger a hely szerepét kiemelő kritikája részben egybecseng Greory Sholette és Lucy Lippard helyspecifikussággal kapcsolatos nézeteivel. Sholette – szintén Kwont kritizálva – a művészet tartalmat generáló dialogikus szempontjai helyett a mű politikai szerepét, illetve annak fontosságát hangsúlyozza, ahogyan a mű interakcióba lép az adott hely „rejtett” történetével/történelmével. Mint írja, a politikai művészet nem csupán kimozog az intézményes keretből (amely a művészet alapját adja), hanem a politikai aktivizmus érdekében teljességgel elveti a „kifinomult esztétikát”. Sholette szerint a politikai aktivizmus számára a hely éppen annyira fontos, mint maga a mű. Igaz, számára a legfontosabb problémát az jelenti, hogy Kwon kitörli a politikai aktivista művészet történeti jelentőségét és hatását azáltal, hogy a teljes történetet a helyspecifikusság történeteként írja újra (SHOLETTE 1999).¹⁶

Sholette helyspecifikusságot érintő meglátása hasonló azokhoz a problémafelvetésekhez, amelyeket Lucy R. Lippard tesz a „hely-specifikussággal” (place-specificity)

¹⁶ Magyarul lásd *Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. A kérdéshez kapcsolódó elemzéseket újabban lásd MAIMON 2009, 85–112. Újabban lásd még SHOLETTE 2011. Sholette egy kitűnő példája a REPOhistory csoport 1994-es munkája, a *Queer Spaces* egy darabja, mely emléktáblát állít Marsha P. Johnson drag-királynőnek, azon a helyen, ahol holttestét megtalálták (és halálának okát, feltehetően rendőri elfogultság miatt, soha nem tárták fel).

kapcsolatban.¹⁷ Lippard szerint a „valóban hely-specifikus [place-specific] művészet szervesen kapcsolódik helyszínéhez [locale], és nem vizsgálható a nézők/lakosok életén kívül”. Elsődlegesen „a konvencionális helyszíneken kívül kell gyökeret vernie, és nem szabad, hogy csak a beavatottak számára legyen hozzáférhető, felruházva a publicitás és a divat csábító erejével” (LIPPARD 1997, 263).¹⁸ Lippard esetében a terminológiai meghatározás nem a helyspecifikusság különböző formáinak jegyében történik, mint Kwonnál, hanem a köztéri/közösségi (public art)¹⁹ és a helyspecifikus (place-specific) művészet közötti különbség meghatározásában. Lippard meglátása szerint a köztéri/közösségi művészet és a hely-specifikus művészet fogalmai nem feltétlenül fedik egymást. A köztéri/közösségi művészetet a következőképpen határozza meg: „bármilyen típusú művészet, mely elérhető azok számára, akikkel foglalkozik, akiket valamilyen problémával szembesít [challenges] vagy amelybe bevon; folyamatosan konzultál azzal a közönséggel, amelynek vagy amellyel együtt készül, úgy, hogy tiszteletben tartja mind a közönséget, mind a környezetet” (LIPPARD 1997, 264). Lippard szerint bármely más művészeti forma magánművészet (private art). Ugyan mindkét művészeti forma „a művészeti világ szűkösségén túl is létezik, abban a világban, amellyel kommunikálni szeretne”, mint írja, „nem minden köztéri/közösségi képes hely-specifikussá is válni” (LIPPARD 1997, 264).²⁰ A hely-specifikus művészet (place-specific art) olyan „társadalmi dimenzióval” gazdagítja a művet, amely az adott helyre vonatkozó „emberi történelemre, emlékezetre, földhasználatra, valamint politikai programokra utal” (LIPPARD 1997, 274).²¹

A közösségi/köztéri művészet eltérő, ugyanakkor szintén értelmezési ellentmondásokkal való terheltsége Mark Hutchinson megfogalmazásában is látható. Ő úgy gondolja, hogy a „nyilvános művészet alapvetően különös művészeti forma. Egyesek szerint a kifejezés oximoron: a művészet megkülönböztetett autonómiája nem feltétlenül egyeztethető össze a nyilvánosság megkülönböztetetten

¹⁷ A place és site kifejezések különbségének érzékeltetése nehézséget okoz a magyar fordítás szempontjából, ezért mindkettőt helyspecifikusként használom, de Lippard kifejezésénél egy kötőjellel jelzem a különbséget, illetve zárójelben jelzem az egyes szerzők szóhasználatát.

¹⁸ Stallabrass hasonló kérdésre hívja fel a figyelmet. Mint írja, „Walter Benjamin meglátása még mindig érvényes: a radikális művészetnek többnek kell lennie annál, hogy pusztán a politikát tegye tárgyává, meg kell változtatni azt a módot, ahogy létrehozzák, terjesztik és látják”, legelőször is ki kell lépnie a galériatérből, és a „fogyasztók elérésének lényegesen hatékonyabb formáját kell megtalálnia” STALLABRASS 2004, 191.

¹⁹ Lippard részben a kwoni értelemben felfogott helyfogalmat (site) is használja, bár a szöveg nem teljesen konzisztens a „site” terminus használatában. Vö. például a 270., illetve a 274–276. oldalak eltérését.

²⁰ Lippard a köztéri művészetet említi, többek között az emlékműveket és a „plop art” kifejezésen elhíresült munkákat. Vö. KWON 2005.

²¹ Lippard szerint Oldenburg művei, például az „inspirációt a helyből merítik, a mű pedig a helyről szól, és a művészet helyéről az adott helyen”. LIPPARD 1997, 274.

nem autonóm igényeivel. Mások számára csupán hit kérdése, hogy a művészet sokkal demokratikusabbá vagy szélesebb körben hozzáférhetővé válik, ha a nyilvános szférában jön létre” (HUTCHINSON 2002, 430).²² A különböző nézetek és meghatározási kísérletek rövid áttekintése után a jelen tanulmány keretein belül az interszubjektivitás és dialogikusság problémaköréből kiindulva a művészet és az esztétika, valamint a művészet politikai és gazdasági kisajátításának kérdéskörére szűkíttem az argumentációt a helyspecifikus művek elméleti recepciójának tükrében.

A dialógus boldog optimizmusától az antinómián túlra

Az interszubjektivitás szempontjából Bourriaud relációsesztetikájában kétféle dialógusfelfogás egyesül: egyfelől a posztstrukturalista irodalomelmélet mű és befogadó kettősének kérdését vizsgáló megközelítései (például Barthes, Gadamer, Jauss, vagy Bahtyin dialógusról alkotott elmélete is idetartozhat),²³ másfelől Habermas nyilvános szférával kapcsolatos meglátásai. Habermas számára ugyanis a dialógus helye a nyilvános szféra utópisztikus idealitása, melyben a különböző nézetek szabad cseréje a demokrácia garanciája.²⁴ A nyilvános szféra résztvevőiről ugyanakkor feltételezi, hogy objektívek, nem elfogultak, érdekeiket felfüggesztik a nyilvános szférába lépéssel, és egyenlő mértékben vannak birtokában annak a kulturális tőkének, mely a racionális, a jobbik argumentumán alapuló vitához szükséges (melyet történeti szempontból a 18. századi angol kávéházi kultúrához köt, vagyis implicit módon a középosztály fehér férfi értékrendjére alapoz, amelyben nem sok hely marad az azon kívül élők számára).²⁵

²² Vö. HOCK 2005, 100.

²³ Lásd a 12. lábjegyzetet.

²⁴ Habermas diskurzus-etikai alapelve szerint „egy norma csak akkor tarthat számot érvényesítésre, ha minden általa lehetőség szerint érintett személy egy gyakorlati vita résztvevőjeként egyetértésre jut (illetve jutna) arról, hogy e norma érvényes” (HABERMAS 1995, 172, idézi TAMÁS–ZSOLT). Eszerint a demokrácia a legmegfelelőbb talaj a konszenzusok létrejöttére, hiszen itt van mód a nyílt vitára (TAMÁS–ZSOLT). Lásd még HABERMAS 2001.

²⁵ Habermas a fehér, középosztálybeli férfi szubjektumot mint érdek nélküli, elfogulatlan, a saját érdekeit zárójelbe tenni képes szubjektumot autorizálja, és így a nyilvános szféra normatív szubjektumaként tételezi. Vö. HABERMAS 1999. A nyilvános szféra kritikai megközelítésére lásd például DAHLBERG 2005, 111–136; PETERS 2007, 614–633; továbbá MITCHELL 1994; COWAN 2004, 345–366; BREWER 1997. Miwon Kwon a habermasi modell problémáiból kiinduló rövid tanulmánya végén némi védőbeszédet tart a nyilvánosság-elfogadás mellett. Mint írja, „egyfelől a *média dominancia homogenizáló* hatása, másfelől az *identitáspolitika balkanizálódása* (partikuláris igények ütköztetése, önautorizáció) miatt figyelmet követel a habermasi modell: mivel egy olyan tér és művészet fontosságára mutat rá, ahol időlegesen felfüggeszthetjük saját érdekeinket, és megélhetjük a kollektív identifikációt, intimitást és nyilvánosságot, konszenzus vagy egységesítő egyesülés [unification] nélkül” KWON 2005. A nyilvános tér alternatívájaként lásd például Oskar Negt és Alexander Kluge „counter-public” elgondolását: NEG–KLUGE 1993.

Bourriaud a nyilvános szféra dialogikus cseréjének helyét (annak teljes idealizmusával) a kiállítás helyére utalja: mint írja, a kiállítás maga egy „olyan kivételes hely, ahol pillanatnyi közösségek jöhetnek létre”, és amely sajátos „párbeszédteret hoz létre (attól függően, milyen természetűek a művek)” (BOURRIAUD 2007, 15). Azaz a relációs művek „relációs téridőket teremtenek, emberek közötti kísérletek, melyek segítségével megpróbálnak kiszabadulni a tömegkommunikáció fogalomrendszerének kényszeréből. Helyeket, amelyekben a társas kapcsolatok alternatív változatait, kritikusi modelleket és a bensőségesség megtervezett formáit dolgozzák ki” (BOURRIAUD 2007, 38). Bourriaud felfogásában ez a csere maga az az *esztétikai kritérium*, amely a relációs munkákat szervezi, és amelynek következtében nem csak a mű, hanem maga a kiállítás is nyitott végű, kurátori zsargonnal szólva „laboratóriumszerű” lesz. Másképpen fogalmazva a mű az, ami a dialógus helyét létrehozza, és fordítva: a mű a közönség tagjainak részvételével jön létre. Ez Bourriaud-nál csakúgy, mint Kwon diszkurzív helyspecifikussággal jelzett művei esetében, lehetővé teszi, hogy a művek az eredeti helytől vagy intézménytől függetlenül létezzenek, és mivel a résztvevők hozzák őket létre, bárhol megvalósíthatók, bárhova utaztathatók.²⁶

Bourriaud *The Radicant* című könyve részben az egyre gyakrabban utaztatott művek jelenségére reagálva, elsődlegesen a nomadizmus jegyében (mint azt Mick Wilson a *Relációsesztétikával* kapcsolatban is megjegyzi, Deleuze pop-idézésével [WILSON 2007, 207])²⁷ értelmezi újra korábbi elgondolásait. Két terminust próbál (ezúttal már közel sem akkora visszhangot kiváltó sikerrel) bevezetni: az *altermodern* és a *kúszógyökérzet* fogalmát. A „kúszógyökérzet” – a rizómától való eltérése okán is – rugalmasabb metafora az újabb művészeti formákhoz. Elgondolhatóvá teszi, illetve jól reprezentálja azt az aktust, amellyel a mű vagy a művész kiszakad eredetének homogenizáló „táptalajából” (soil), és az őt befogadó táptalajjal együtt változik, vagyis magában foglalja a művészet kulturális disszemináció szempontjából lényeges újabb formáit is (BOURRIAUD 2009, 55). Mint írja, „a kúszógyökérzet belefordítja magát a térbe [space], amelyben mozog” (BOURRIAUD 2009, 22). Kúszógyökérzetként létezni azt jelenti, hogy „mozgásba hozzuk gyökereinket, azokat heterogén kontextusba vagy formátumba helyezzük, így nem rendelkezünk teljes mértékben a saját identitásunk meghatározásához szükséges erővel. Jelenti továbbá az ideák fordítását, képek transzkódolását, viselkedések transzplantálását/átültetését, a cserét, sokkal inkább, mint a ráerőltetést [imposing]” (BOURRIAUD 2009, 22). Más szóval nem a saját kultúra asszimilálását, hanem a folyamatos „mutációt”, amelynek során a vendéglátó és a vándor között létrejövő kulturális csere „örvénylése” válik hangsúlyossá, és az a tény, hogy minden egyes újabb gyökéreszesítés a mű potenciális módosulásával kecsegtet. Bourriaud nomád, utazó művekre

²⁶ Vö. LACY 1995 vagy KWON 2005.

²⁷ Stallabrass keményebben fogalmaz. Szerinte Bourriaud „könyve nem csupán elemzése, sokkal inkább promóciója az általa ajánlott művészetnek”. STALLABRASS 2004, 177.

vonatkozó újabb írása Kwon diszkurzív helyspecifikus művészetfogalmának újragondolásaként és aktualizálásaként is felfogható lehetne, mivel Kwon meglátása szerint is az ilyen művek jellemzője, hogy „a hely tehát már inkább (inter)textuálisan épül fel, semmint térbelileg, modellje nem a térkép, hanem az útiterv: események és cselekvések fragmentált sorozata különféle terekben, egy nomád narratíva, amelynek csapását a művész lépte rajzolja ki” (KWON 2012 [2004, 29]).²⁸ Azonban Bourriaud a posztmodern követő altermodern korszak jellemzőinek meghatározása során (többek között)²⁹ azt is állítja, hogy az 1960-as évek helyspecifikus művészete helyett ma már az *időspecifikus* művek kerülnek előtérbe, mivel a művész már nemcsak térben, hanem a történelmi időben is utazik. A földrajzi nomadizmust a történelmi is kíséri, így a művész a különböző korszakok kulturális emlékezetének pastiche-szerű keveredésével játszik, a múltat is ismeretlen területként, egzotikus kultúraként kezeli (ez olyan elgondolás, melynek elméleti hátterét többek között a foucault-i heterotópia és heterokrónia produktív keveredése adja).

Számos relációs, helyspecifikus projekt azonban továbbra is múzeumokban vagy galériaterekben lel otthonra, vagyis az intézményi és a társadalmi tér különös keverékére épül.³⁰ Ugyan Bourriaud nem fordít sok figyelmet erre a problémára, nem mellékes, hogy a létrehozott művek nemritkán az intézmény autoritásának terhe és a függetlenség között ingadoznak, sőt sok esetben már eleve a megrendelő maga is valamilyen intézmény.³¹ Hal Foster egy korainak számító, gyakran idézett szövegében is felhívja a figyelmet az intézményeken belül létrejövő helyspecifikus művekkel kapcsolatos problémára: mint írja, ezek a művek (azáltal, hogy egyszerre pozicionálják magukat az intézményen belüliként és azon kívül elhelyezkedőként) olyan „bennfentes játékot játszhatnak, melynek során az intézmény nem nyitottabb vagy a nyilvánosság számára elérhetőbb, hanem még hermetiku-

²⁸ A nomadológia gondolatának alapját természetesen DELEUZE–GUATTARI (1987) műve adja.

²⁹ Bourriaud a *The Radicant* és az *Altermodern* fejezetekben több kapcsolódó fogalmat, mondhatni egy laza fogalmi hálózatrendszer alakít ki. A Lehmann testvérek csődjét követő altermodern korszakhoz kapcsolódó fogalmi háló részei például az archipelago (szigetecsoport), a Mignon (kreol egytálétel), a kreolizáció, a migráció, a kultúrák közötti folyamatos fordítás, a hangalámondás, a művész mint szeminauta elgondolása („a szeminauta művész a kulturális elemeket fordítja, melyeket magával visz útján minden egyes gyökéresztesstéssel térben vagy időben” 53), vagy például az exote/exotic fogalma. Mint írja, az exote „két valóság, melyek egymás ellenében állnak, úgy, hogy nem törlik ki egymást [cancel] [...] az exote és az egzotikus együtt teremtik meg a diverzitást úgy, hogy vitáik [negotiate] során egy relációs tárgyat hoznak létre közösen, melyben egyik oldal sem törlődik ki [effaced]”. BOURRIAUD 2009, 65.

³⁰ A múzeumok exkluzív természetéről egy ma már vitatott alaptanulmány: BOURDIEU–DRABEL 1990.

³¹ Kwon szerint „a művészt tipikusan [...] egy művészeti intézmény hívja meg annak érdekében, hogy létrehozzon egy művet, mely specifikusan az intézmény adott kereteihez illeszkedik” KWON 2004, 46. Dean Kenning is hasonló problémát fejteget rövid írásában: „A művész az intézmény terével mint láthatatlan jelenléttel olvad egybe, kisajátítva azt a performatív hatalmat, amellyel az intézmény valamit művészetnek nyilváníthat” KENNING 2010, 8.

sabb és narcisztikusabb helyé válik; olyan kezdeményezések helyévé, ahol csak az öntelt kritikusság gyakorlata zajlik” (FOSTER 1996, 196). Igaz, Foster nem kevésbé szkeptikus az intézményen kívülről szponzorált művekkel kapcsolatban sem.

Az elmúlt években sok vita generálódott a (részben a habermasi nyilvános szférára alapuló) kölcsönös kulturális csere optimizmusában hívók és a boldog konvivialitás lehetőségében kételkedők között.³² Egy ilyen sokat hivatkozott szöveg például Claire Bishop Bourriaud *Relációesztétikájá*t támadó írása. Bishop többek között azt is problematikusnak találja Bourriaud elgondolásában, hogy relációesztétika-felfogásában elsősorban nem a művészet társadalmi intervención alapuló vagy forradalmi (avant-garde) tradíciója talál folytatásra.³³ Éppen ellenkezőleg, Bishop szerint a relációs művészet nem keresi a társadalmi változást, „csupán provizórikus megoldásokat keres az »itt és most«-ban, ahelyett, hogy megváltoztatná a környezetét”,³⁴ illetve a korábbi utópisztikus küldetéstudat helyett csak a jelen „mikrotópiáit” keresi. A leginkább kérdéses pontjaként azonban a nyitott végű, laboratóriumként működő művészet boldog dialogikusságának alapjául szolgáló „immanens közösségi lét”, az „informális csevegés”, a „feel-good pozíció” és a „konvivialitás” hangsúlyozását emeli ki (példái Bourriaud alapján Rirkit Tiravanija, Liam Gillick és Carsten Höller munkái).³⁵ Bishop problémája a relációesztétikával (csakúgy, mint például Thierry de Duve-é is) az esztétika szociálpolitikai szempontrendszerre mentén fogalmazódik meg. Mint arra rámutat, Bourriaud megközelítésében – a posztstrukturalista elméletekkel ellentétben – maga a mű nyitottsága hozza létre az emberi kapcsolatokat, mivel annak „struktúrája társadalmi forma”. A mű, mint írja, ennél fogva „automatikusan politikai implikációval és emancipatórikus hatással bír” (BISHOP 2004, 62). Következésképpen a mű nem esztétikai kritériumok alapján, hanem politikai, sőt etikai szempontok szerint kerül megítélésre.³⁶

Bishop Chantal Mouffe antagonizmusfogalmára alapozva új modellt javasol a nyilvános tér, a dialógus és a nyilvános művészet újragondolására (BISHOP 2004, 65–67). Mouffe elméletében az antagonizmus a habermasi nyilvánostér-elgondolással és az arendti agonizmusfogalommal szemben kerül meghatározásra. Mouffe

³² A konvivialitás terminust Bourriaud *Relációesztétikájának* magyar fordításából vettem át. Lásd konvivialitás (személyközi kapcsolatok és társulási formák) BOURRIAUD 2007, 14.

³³ Vö. Miwon Kwon institutionális helyspecifikus művészet és Gregory Sholette politikai aktivista művészet meghatározásait.

³⁴ Ahogy Bourriaud megjegyzi, „tanuljuk meg jobban belakni a világot, ahelyett, hogy a történelmi fejlődés rögeszméjéhez ragaszkodva újjáépíteni igyekeznénk” BOURRIAUD 2007, 12. Vö. BISHOP 2004, 54. Antagonizmustanulmánya az elemzés helyett inkább a retorikai eszközöket alkalmazó lesújtó kritikát váltott ki Gillickből. Elképzelhető, hogy a későbbi fogalmi csere részben a kritikák eredménye is. Lásd GILICK 2006, 105.

³⁵ Lásd még BEECH 2010, 49. Azt írja, hogy a relációs művészet maga a generikus társadalmi művészet, a szándékosan nem meghatározott esemény, a határtalan kapcsolatteremtés.

³⁶ Vö. SHOLETTE 1999.

szerint mindkét elgondolás korlátozza a nyilvános szférát: a habermasi felfogás előfeltételezi a kanti „vitán [disputieren]” alapuló konszenzust – „a különböző nézetek logikus szabályokon alapuló cseréjét” (MOUFFE 2007, 4).³⁷ Ennek a logikának megfelelően azonban a nyilvános térben zajló vita demokratikussága kérdésessé válik, mivel előfeltétele, hogy a résztvevők rendelkeznek a racionális, logikus vitához szükséges kulturális tőkével (azaz megfelelő ismeretekkel, tárgyi tudással, szókészlettel, vitakultúrával stb.).³⁸ Az arendti elgondolás ezzel szemben nem a párbeszéd során kialakuló konszenzust, hanem a vita (streiten) agonisztikus természetét hangsúlyozza: az arendti agonizmusfelfogásnak megfelelően a nézetek pluralitása, illetve a nézőpontok sokfélesége kibékíthetetlen konfliktusokkal terhelt, de a vita végül a meggyőzésen/rábeszélésen alapuló közös megegyezésben oldódik fel. Mouffe szerint azonban mindkét nézet szűkös korlátokat szab a résztvevők számára, mivel mindkettő elkerülhetetlenül a konszenzusra épít, és kitörlik az eredeti pluralitást: Habermas a kizáráson, Arendt a hegemonián alapuló egyetértésen keresztül. Ezzel ellentétben Mouffe az antagonizmussal a plurális és kibékíthetetlen nézetek sokaságát egymás mellé rendeli, és a vita (streiten) helyett a tovább vitatkozás (widerstreiten) olyan formájára tesz javaslatot, melynek nem végcélja az (amúgy illuzórikus) egyetértés, hanem amelyben az összeegyeztethetetlen, divergens nézetek kórusa rezonál. Mouffe szerint az „agonisztikus antagonizmus” egyfelől lehetőséget ad a véleménykülönbségre (disszenzus), azaz a racionális vita keretein belül nem feloldható kérdések, nézetek összeütközésére, melyet máskülönben a konszenzus – hegemonikus természetéből adódóan – eltöröl, másfelől hangot ad, vagyis megszólalási lehetőséget biztosít azok számára, akik általában nem szoktak megnyilvánulási lehetőséghez jutni.³⁹

Bishop problémája a relációesztétikával tehát az, hogy a mouffe-i antagonisztikus nyilvánosszféra-felfogással szembeállítva „a relációesztétika kapcsolatai nem maguktól értetődően demokratikusak, mint ahogy azt Bourriaud állítja, mivel a szubjektum teljességének és a közösség immanens egységének ideálján alapulnak” (BISHOP 2004, 67). Ezzel ellentétben Bishop szerint az antagonizmus megmutatja, hogy a „tölem különböző jelenléte instabillá és sérülékennyé teszi az identitásomat, és annak a fenyegetése, amit a másik képvisel, a *saját* énfelfogásomat valamilyen kérdéses dologgá alakítja át” (BISHOP 2004, 66).⁴⁰ Mint írja, „társadalmi szintre vetítve [played out] az antagonizmus felfogható úgy is, mint a társadalom korlá-

³⁷ Vö. ARENDT 1969 és ARENDT 1958, antagonizmus és agonizmus kérdéséről lásd MOUFFE 1999.

³⁸ Erről lásd még például KWON 2005.

³⁹ Erről lásd még Grant Kester WohenKlausur-projektjéről írt beszámolót a különböző akaratok agonisztikus ütköztetésének művészeti példájára. Kester ehelyütt Lyotard agonisztikus kommunikációfelfogását veszi alapul. KESTER 2005, 81.

⁴⁰ Bishop Laclau és Mouffe antagonizmusmeghatározására utal. LACLAU–MOUFFE 1985, 125.

tossága saját maga teljességének megkonstruálására” (BISHOP 2004, 67).⁴¹ A relációesztétika optimista, közösségformáló művészetideáljával szemben, ha a művészet helyet akar biztosítani a dialógusnak és a közönség együttműködésének, akkor fel kell tárnia az ilyen kapcsolatokban rejlő antagonizmust, és „a különbségeket kibékítésük nélkül kell megmutatnia, ahelyett, hogy csupán a »közönség mint együttlét« ideáljára fókuszálna” (BISHOP 2004, 79).⁴² A kérdés tehát nem csupán az, hogy a társadalmi különbségek vagy eltérő nézetek megjelennek-e a nyilvános szférában, hanem az is, hogy ki, hogyan, milyen mértékben jelenhet meg, vagy vehet részt és képviselheti magát, illetve, hogy milyen jellegű kulturális tőke szükséges a részvételhez, azaz a tudásgazdaság milyen eloszlását, feltételeit jelzi a vitába bocsátkozás lehetősége.

Tanulmányában Bishop azonban nem tér ki erre a kérdésre, ehelyett inkább olyan példák bemutatását, illetve elemzését nyújtja, amelyek ellensúlyozzák a relációesztétika boldog optimizmusán alapuló „ajándékökonómiát”, vagy a „szórakoztató művészet eszkepizmusát” (escapism of leisure art) – ugyan a kiválasztott művek reflektálnak a nyilvános szféra egyenlőtlen természetére, a társadalmi hierarchiákra, illetve megmutatják azokat, akik máskülönben nem láthatók. A bemutatott művek a társadalmi kérdéseket radikálisan konfrontatív módon tematizálják: ilyen például Phil Collins *A lovakat lelövik* című videója – amely az izraelieknek a palesztinokkal szembeni elfogultságára reflektál (a mű egy palesztin fiataloknak rendezett táncversenyt mutat be izraeli fiataloknak, akik meglepve kommentálják a látottakat, például hogy a palesztinok is sportcipőt viselnek, vagy ismerik a popsztárokat) – vagy Santiago Sierra munkái, melyek konfrontálják a látogatót a társadalom számára láthatatlan csoportok létevel (például tetovált prostituáltak; hajléktalan nők a Tate-ben, akik arccal a falnak fordulnak; a velencei biennálé idejére szőkére festett hajú illegális bevándorlók, akik hamisított márkás táskákat árulnak,

⁴¹ Ebből a szempontból Bourriaud „kúszógyökérzet”-elgondolása kivédi a különböző nézetek kibékítésének vádját. Mint írja, „a kúszógyökérzet nem jelenti, hogy a kulturális elemek áramlása a kulturális egység érdekében kioltják egymást” BOURRIAUD 2009, 74. Lásd még Thierry de Duve nézetét, miszerint „a művészetet a kulturális különbségek és konfrontációk táplálják [thrive on], valamint az egyéni és a csoportos idioszinkretizmusok egészen addig a pontig, ahol már az eltérés [dissent] és nem a konszenzus a norma” DE DUVE 2009, 682. A nyilvános szférával kapcsolatban is van olyan kérdés, amelyre Bishop nem fektet nagy hangsúlyt, ellentétben például Kwonnal. Nevezetesen, hogy a nyilvános szféra „mint az eltérő jellegű versengések helye [site] társadalmi fragmentációval, egyenlőtlen, kizáráson alapuló hozzáférési lehetőséggel terhelt”, melyet Oskar Negt és Alexander Kluge „versengő kommunikatív gyakorlatként” ír le. Vö. KWON 2005.

⁴² Bishop szerint a feladat „annak elemzése, hogy a kortárs művészet hogyan szólítja meg a nézőt, illetve a közönségben létrehozott kapcsolatok felmérése: az a szubjektumpozíció, melyet bármely mű előfeltételez, és a demokráciafogalom, melyet fenntart, illetve az, hogy ezek hogyan manifesztálódnak a mű során szerzett tapasztalatokban” BISHOP 2006b, 78.

és akiknek világító jelenléte jelzi a biennálé fényűzése és a bevándorlók szegénysége közötti éles különbséget).⁴³

Egy eltérő szempontból ezeknek a műveknek a jelentősége (ahogy arra Bishop szintén felhívja a figyelmet) az, hogy nem szó szerint vett értelemben interszubjektívák, ezért esetükben a szerző szerepe, más szóval a szerzői státusz nem iktatódik ki.⁴⁴ Ezzel a vita egy másik aspektusa kerül előtérbe, nevezetesen az a probléma, hogy a relációesztétikában bármilyen esztétikai szempontnál nagyobb jelentőséget kap az, hogy a mű a résztvevők kollaborációjával jön létre, vagyis (a kollaborálók és a művész kapcsolatán keresztül) a művészet végül visszatér a szerzői szándék jóindulatának és a politikai korrektség etikai alapjainak a kérdéséhez. Ha viszont az esztétikai dimenzió lényegtelené válik, akkor a műnek a politikai-társadalmi dimenziója is gyengülhet, csakúgy, mint maga a mű, sőt a művészet társadalmi eseményné alakításának veszélye, hogy a mű maga feloldódik az eseményben. Stallabrass szerint például a probléma az, hogy ez a művészet egy olyan taktikájává válik, amely „a társadalmi együttműködést esztétikai teljesítményként [performance] csomagolja újra” (STALLABRASS 2004, 183).

Az antagonizmusfogalmat Bishop – két évvel későbbi szövegében, *A szociális fordulatban* – (Ranciere Schiller-értelmezésén alapuló) *antinómiára* cseréli (BISHOP 2006a,b).⁴⁵ Ennek a fogalmi váltásnak az a célja, hogy elgondolhatóvá váljon a művészet társadalmi funkciójának és esztétikai dimenziójának kettőssége. Az antinómia konceptuális kerete lehetővé teszi Bishop számára, hogy egy kifinomultabb és az esztétika felfogásának szempontjából biztonságosabb szinten megerősítse korábbi állításait. Mint megjegyzi, „az antagonizmus alapját adó kibékítés [resolution] lehetetlenségének magja a művészet és a társadalom egymást kölcsönösen kizáró szférája közötti feszültségben tükröződik”.⁴⁶ Mivel a relációs művekben az esztétikai vagy vizuális dimenziót felülírja a társadalmi vagy politikai

⁴³ Erről újabban lásd Angela Dimitrakaki. Azt állítja, hogy az olyan művek, mint Sierra szókére festett árusai, azt az „üzenetet hordozzák, hogy a művészet a társadalmi antagonizmus közepén helyezkedik el. Ezért is tartja Bishop ezeket a relációesztétika *alternatíváinak*, hiszen nem a társadalmi konfliktus átmeneti feloldását, hanem a globális cserefolyamatokban jelen levő társadalmi hierarchiák strukturális jelenlétének feltárását célozzák” DIMITRAKAKI 2011, 202.

⁴⁴ Bishop problémaként jegyzi meg, hogy azokat a művészeket, akik a kollaborálás helyett saját projekteket akarnak létrehozni, egocentrizmussal vádolják. Lásd például Santiago Sierra. Vö. BISHOP 2006a,b.

⁴⁵ Az ízlésítéletek antinómiájával kapcsolatban lásd még KANT 1998, 56–57. §. 268–272; illetve SCHILLER 2005, például 20–21. levél, különös tekintettel a 222. oldalra. Schillernél az érzékiség (fizikai) és az ész (logikai és morális állapot) kettősének tevékenysége az elme egy köztes hangoltsága, *a szabad hangoltság állapota*, azaz végső soron az esztétikai állapot. Ranciere-t a schillerei esztétikai állapotról lásd például RANCIERE 2009, 20. A fenti kérdéseket is érintő, a schillerei esztétikai tapasztalat kérdéseit elemző kiváló tanulmányt lásd PAPP 2010, 179–186.

⁴⁶ Bishop szerint az az „önreflexív feszültség” mutatkozik meg Sierra és Hirschhorn munkáiban. Vö. BISHOP 2006a,b, 78.

szempont, az elhanyagolt esztétikai dimenzióon keresztül kellene igazolni a társadalmi-politikai szempontokat, nevezetesen a tapasztalat egy kevésbé megnyugtató/kellemes (*cosy*) szintjén.⁴⁷ Bishop szerint az antinómia az esztétikai gondolkodás alapját képezi, „az ellentmondásokban gondolkodás képessége: művészet és társadalmi változás viszonyának termékeny ellentmondásában, amelyet pontosan az a feszültség jellemez, amely a művészet *autonómiájába* vetett hit és az abbéli meggyőződés között feszül, hogy a művészetet elválaszthatatlan szálak kötik egy eljövendő jobb világ ígéretéhez” (BISHOP 2006a [b, 183]. Kiemelés tőlem – V. T.). Bishop szerint „az elmúlt tíz év legjobb kollaboratív megközelítései erre az autonómia és társadalmi beavatkozás között feszülő ellentétre összpontosítanak, és erre reflektálnak mind a mű szerkezetével, *mind* a befogadás körülményeivel” (BISHOP 2006a [b, 183]). Példái olyan művészeti formákat mutatnak be, melyek nemcsak a társadalmi változást szolgálják, hanem „az esztétikait és a társadalmi/politikait együtt próbálják végiggondolni, ahelyett, hogy mindkettőt alárendelnék az etikainak” (BISHOP 2006a, [b, 181–182]).⁴⁸ Bishop szerint ezeknek a gyakorlatoknak az *esztétikáját* szükséges kidolgozni, mivel az etikai dimenzió nem elégséges művészeti státuszuk megindokolásához.⁴⁹

Valamelyest eltérő szempontból Vered Maimon – Ranciere megjelenésfogalmára (*l'apparence*) hivatkozva – szintén a művészet (nem racionális) esztétikai dimenziójának jelentőségét hangsúlyozza.⁵⁰ Maimon arra hívja fel a figyelmet, hogy az „erőltetett konszenzus korában az a kérdés, hogy hogyan lehet visszanyerni a megjelenést mint egy olyan kiemelt szférát, melyben a szabadság és az egyenlőség univerzalista igénye komolyan megkérdőjelezhetővé, érvényesíthetővé vagy szimbolizálhatóvá válhat azok által, akiknek semmilyen részük vagy szerepük nincs a

⁴⁷ Lásd még BISHOP 2004, 79. Bishop leegyszerűsíti, illetve a saját szempontjai szerint érti Schiller esztétikáját. Schillernél például az esztétikai és etikai ítélet is szabad a külső kényszertől. Az esztétikai, a politikai (állam) és az etikai nem elválasztott egymástól, mint ahogy látszólag így van Bishop szövegében. A szabad hangoltság állapotában az esztétikai állapot része a morál is az ész okán.

⁴⁸ Ezúttal Grand Kester maró kritikáját kapta meg Bishop. Kester Sedwickre utalva „paranoid megközelítéssel” vádolta Bishopot, aki az erős elméleti háttér miatt mindig „a dolgok mögé akar látni”, és mint a paranoid, „nem képes örömet találni a jóindulat javító szándékában”. Lásd KESTER 2006.

⁴⁹ Ahogy azt a „társadalmi fordulat” kapcsán adott interjúbán is hangsúlyozza, „az, hogy egy mű kollaboratív, részvételen alapul, vagy interaktív, önmagában még nem elegendő a legitimizálásához, és nem is garantálja a mű jelentőségét” BISHOP 2006d.

⁵⁰ A fogalom részletesebb tárgyalását lásd RANCIERE 1999, különös tekintettel a 87., illetve 99–105. oldalakra. Illetve értelmezését lásd még HINDERLITER–KAIZEN–MAIMON–MANSOOR–McCORMICK 2009, különös tekintettel a 7–11. oldalakra. Ranciere-nél a „valós”, az azzal ellentétes „illúzió” vagy „szimuláció”, azaz a „totális láthatóság” vagy a „teljes láthatóság rezsimje”, illetve a „megjelenés/látszat” fogalmi hármasa bontakozik ki. Mint írja, minden demokrácia létrehozza az emberek megjelenésének szféráját, mely meg kell hogy mutassa az alapvető megosztottságot, az ember nem identitását (*non-identity*), mely megzavarja az érzékelhető.

tudásközösségben” (MAIMON 2009, 96). Ranciere megjelenésfogalma azért lenne adekvát, mert az nem a „valóssal szembeállított illúzió”: sokkal inkább úgy fogható fel, mint ami „a látható tapasztalatának bevezetésével módosítja is a látható rezsimjét. Széthasítja a valóságot, és mint annak megkettőződését szervezi újra” (RANCIERE 1999, 99). Maimon szerint „a megjelenés színpadra állítása [to stage an appearance] így nem azt jelenti, hogy az ellentmondásokon keresztül »titkot« tárunk fel, hanem hogy egymással nem kompatibilis – racionális és irracionális – állításokat teszünk, annak tükrében, hogy mit tart a közösség egyezményes tudásnak”. Vagyis, mint írja, a „feladat az, hogy [a művészet] az érthetőség és a láthatóság olyan új birodalmait írja körül [delimit], melyek túl vannak a »józan ész racionalitásán«” (MAIMON 2009, 96).⁵¹ Ily módon az *esztétikait* mint a mű racionális és irracionális dimenziójának összjátékát is fel lehetne fogni. Lényegét tekintve azonban olyan „fikciós helyek” létrehozásának igénye fogalmazódik meg, amelyek „olyan színpadként szolgálnak, ahol az emberek mint inherensen sokfélék jelenhetnek meg”.⁵² Az esztétika szükségessége azonban nem minden művészeti szereplő által osztott igény: Sholette szerint például a helyspecifikus műveknél minden esztétikai megfontolás ellenében is csak politikai aktivista jellegük a lényeges például azok szempontjából, „akiknek nincs nagy türelmük a kifinomult esztétizmus iránt, de nagyon is foglalkoztatja őket a háború, az esélyegyenlőség, a politikai szabadság vagy a környezetvédelem”, vagyis a politikai vagy társadalmi kérdések (SHOLETTE 1999, 47).⁵³ A művek esztétikai szempontrendszeréből adódó implicit probléma azonban az, hogy az irracionális, megmagyarázhatatlan, azaz a (schilleri esztétikában megtalálható) „értelmi uralhatatlanság”, az indirekt művészeti hatás veszélyét is magában hordozza, vagyis azt a veszélyt, hogy a néző olyan mértékben kerül a mű hatása alá, mely már nem érzékelhető vagy magyarázható, de nagyon is hatékony módon működik.

⁵¹ Maimon ezzel rámutat az esztétikai és politikai kettősségének művészeti lehetőségeire. Példája az Atlas Group (Walid Raad) projektjei, melyeknél, mint írja, az „archívumot nem feltárják, hanem színe viszik (például lehetséges, de fikciós archívumok felállításával, azaz nem annak a dokumentálásával, ami valóban megtörtént, hanem ami megtörténhetett volna).

⁵² Vö. HINDERLITER–KAIZEN–MAIMON–MANSOOR–McCORMICK 2009, 11. Mint írják, a kortárs művészeti gyakorlat előtt álló feladat már nem az intézménykritika, mivel az csak a látszatra mutat rá, és így visszacsempészi a valóst. Lásd Etienne Balibar írásait.

⁵³ Hasonló fogalmi ingadozás figyelhető meg például Bishop „Szociális fordulat”-szövegében, amikor kiemeli a török Oda Projesi csoport nyilatkozatát az esztétika fenyegető voltával kapcsolatban, illetve Rosler *Take the Money and Run* című tanulmányának az isztambuli biennáléval foglalkozó részében. Úgy tűnik, ezen a ponton egy fogalmi zavarral állunk szemben, nevezetesen: az esztétika ellenében argumentálók feltehetően egy Greenberg-alapú művészetfelfogáshoz kötik, míg az a mellett érvelők a filozófiai hagyományból kiindulva értik újra az esztétika (és politika) fogalmát.

Szerzői jelenlét: paternalizmus vagy kollaboráció?

A kortárs művészet kérdéseit boncolgató tanulmányok jelentős része a művek esztétikai dimenziójának kérdéséhez kapcsolódóan a művész szerepének, illetve a művészi autoritás (tagadásának) problémakörével is foglalkozik. Ugyan a művész autoritása nem tűnik központi, meghatározó jelentőségűnek a mű létrejöttének szempontjából, az ahhoz szükséges interszubsztívitás mégiscsak a művészi szándék következményeként fogható fel, amennyiben a művész rendezi be a helyszínt és adja a kellékeket, a résztvevők mozgástere pedig erősen korlátozott, sokszor nem több, mint hogy az eredeti szándéknak megfelelően kivitelezék a művet. Claire Doherty szerint azonban „itt nem egyszerűen az az érdekes, hogy a művészek és a kurátorok esetlegesen hogyan korlátozzák a résztvevőket, de az is, hogy milyen módon határozzák meg előre a társadalmi interakciók természetét” (DOHERTY 2012 [2006]). Kwon hasonló problémára világít rá. Úgy véli, míg azok az erőfeszítések, melyek a dialogikus, új generációs köztéri/közösségi művészetet jelölik, „rákérdeznak a kortárs művészeti világot is fenntartó hagyományos hatalmi dinamikára és hierarchiákra, az új generációs köztéri/közösségi művészet által elképzelt demokratikus kommunikációs módok egy *egységes nyilvános szférát* tartanak szem előtt. Ugyanakkor *paternalista* attitűdöt tartanak fent a »kollaboráló« közönsséggel szemben”.⁵⁴

A kérdést a művész szempontjából Dean Kenning Kwonra hivatkozva úgy fogalmazza újra, hogy míg az utóbbi idők művészetében a művész hiánya „a szerzői jelenlét kritikai tagadásából táplálkozik”, a művész központi szerepe „nem szűnt meg, csupán a néma menedzser/igazgató szerepeként tűnik fel”, azaz nem több, mint elmozdulás a „művész munkástól (akinek a munkája a műben öltött testet) a művész főnökig” (KENNING 2010, 8).⁵⁵ Más szóval, az eredeti művet létrehozó *művész zseni* hagyományos szerepe újfent a résztvevőknek szabályokat felállító *művész főnök* (artist-boss) szerepévé alakul, aki ugyanúgy rendelkezik a mű felett, még talán nagyobb mértékben is, mint az „egyedi, kivételes fizikai műalkotás esetében”. Jennifer Thatcher lényegesen szkeptikusabb. Mint írja, még akkor is, ha a mű nem egy művészeti intézményen belül jön létre, „az interakció szinte mindig kontrollált, csak apró eltéréseket enged meg. A részvétel bármely eleme pedig csak szerencsés, de véletlenszerű melléktermék”.⁵⁶ Vagyis a kollaboratív művek

⁵⁴ KWON 2005. Lásd még KWON 2012: „A helyspecifikus művészet jelentés-lánca elsősorban is a művész mozgása és döntései nyomán alakul, a projekt (kritikai) karaktere körülötte bomlik ki. Így aztán a fizikai vagy diszkurzív helyek megszólaltatásához – melynek nyomán majd vándorló narratívák születnek – szükség van a művészre mint mesélőre, illetve főszereplőre. Néha azonban a művészre újfent rávetülő rivaldafény az önéletrajzi elemek elburjánzásához és az alanyiságban való feloldódáshoz vezet; a szűklátókörű narcizmust pedig önreflexióként ünneplik.”

⁵⁵ Vö. KWON 2004, 31.

⁵⁶ THATCHER 2010, 5–8. Anthony Gormley One and Other 2009-es Four Plinth-projektjére utal.

nyitottvégűsége is kérdéses, sőt elképzelhető, hogy nincs másról szó, mint hogy a nézők megtanulják ennek az új rendszernek a protokollját, s amint elsajátították azt, már rutinból megy, a részvétel spontaneitása pedig végleg elvész.

Más szempontból ugyan, de Julian Stallabrass is a demokratikus részvétel problémájának kérdését elemzi. Úgy véli, a bevonás és a dialógus követelménye gyakran nem találkozik a közönség elvárásával: a vita vagy a konzultáció a szélesebb közönség helyett a valós lehetőséget „csak a résztvevők, kurátorok és gyűjtők kicsiny és elit csapata számára” adja meg (STALLABRASS 2004, 123–124). Stallabrass szerint a probléma a szakmai beszédmód és annak ideálja közti feszültségből adódik, miszerint a művet létrehozó résztvevők közti dialógust magától értetődően demokratikusként fogják fel. Vered Maimon ebben a kérdésben erősebben fogalmaz. Szerinte míg az utóbbi idők vitái arra mutatnak rá, hogy „a kortárs gyakorlatok némelyike a »telepatikus közösség« képzetét éleszti újra”, a radikálisabb kritikusok „felismerik a közösség és az összetartozás a képzeletbelin [imaginary] vagy a látványosságán [spectacular] túli elgondolásának lehetetlenségét” (MAIMON 2009, 86).

A probléma azonban korántsem új keletű: Hal Foster már egy korai és gyakran idézett tanulmányában, a *The Artist as Ethnographer*ben kitér a művész autoritásának kérdésére.⁵⁷ Mint írja, a probléma nem csupán az, hogy a „művész hely [site] fölött gyakorolt autoritása lecsökkenti a terepmunka szükséges dialogikus cseréjét”, hanem az is, hogy a művésznek a közösségen kívül állónak (outsider) kell maradnia, annak érdekében, hogy az adott közösség életén alapuló kollaboratív projektjét létrehozza (FOSTER 1996, 190).⁵⁸ Ebben a folyamatban az „én” másikként való beállítása (self-othering) könnyedén csúszhat át önimádatba (self-absorption), melyben „az etnografikus énfőmálás” narcisztikus én-(sz)épitési (self-refurbishing) gyakorlattá válik (FOSTER 1996, 180). A művész mint kívülálló képzelet az idegen kultúrákba vagy társadalmi osztályokhoz utazó kvázi etnográfus vagy a középosztálybeli kulturális turista szerepében erősíti meg a teremtés paternalista modelljét, a mű pedig a képzeletében megformált közösség kivetülésének keretétül szolgál, amelyben a résztvevőknek nincs más szerepük, mint azt kiteljesíteni.⁵⁹ Mint Foster megjegyzi, bár sok problémára rávilágítanak ezek a művek, „nagyon sok mindent ki is töröltek a másik terepén, éppen a másik érdekére hivatkozva” (FOSTER 1995, 307). A probléma azonban nem csak az ideológiai patronálás kérdésére szorítkozik. Foster szerint a „kvázi antropológus művész lehet, hogy a politikai bevonás és az intézménykritika legjobb szándékaitól vezérelve keresi a helyi közösségekkel való kapcsolatot, de részben csak azért, hogy a szponzorok a munkáját úgy könyvelhessék el, mint közönségkapcsolat-építés, gazdasági fejlesztés,

⁵⁷ A kérdéstről lásd még Hutchinson, illetve magyarul Hutchinson ismertetését Hock Beánál, illetve Hutchinsonhoz hasonlóan egy négyes osztatú, a történeti változásokat figyelembe vevő rendszer felvázolásának kísérletét KWON 2005.

⁵⁸ FOSTER 1995, 303–309, a bővített szöveget lásd FOSTER 1996, 171–204. Az eltérések miatt mindkét szövegre utalok. A kérdéstről lásd még KWON 2004, 138–140.

⁵⁹ Foster megjegyzi, hogy Benjamin implicit módon „az olyan mozgalmakat, mint például a *proletkult*, a művész mint a passzív másik ideológiai patronálásával vádolja”. FOSTER 1966, 172.

PR [...] vagy művészet” (FOSTER 1995, 303). Így az a veszély is benne rejlik, hogy a művész csupán „taktikázik a karrierépítés” reményében, illetve mivel ezeket a munkákat nagyrészt megrendelésre készítik, sőt „múzeumi kategóriává válnak”, a mű nem lesz több, mint olyan „látványosság, ahol a kulturális tőke összpontosul” (FOSTER 1995, 306).⁶⁰

Esztétikai autonómia – politikai kisajátítás

A művészeti érték és az esztétikai autonómia – szellemként kísértő – kérdése a kiindulópontja néhány szkeptikus tanulmánynak is. Jason Gaiger Kwon helyspecifikusság fogalomrendszerét elemezve arra mutat rá, hogy „az utóbbi idők művészeti gyakorlatának helyspecifikusság irányában történő újraértelmezése leginkább az esztétikai autonómia haladó tagadásaként fogható fel, vagyis a művészet modern fogalmának központi elemére való rákérdezés fenntartásaként” (GAIGER 2009, 46).⁶¹ Thierry de Duve egy lényegesen konzervatívabb esztétikai szemléletmód felől vizsgálja az esztétikai autonómia kérdését.⁶² Számára elsősorban az jelent problémát, hogy „hogyan lehet az esztétikai kozmopolitást elgondolni” (DE DUVE 2007, 684). De Duve célja, hogy rámutasson arra a hiátusra, amely a globálisan elfogadott esztétikai értékek optimista felfogása és aközött feszül, hogy teljes joggal kijelenthessük: ez művészet. De Duve a vizsgálatot két neologizmus: a „glokális” (glocal) és az „egyedi univerzális” (singuniversal) ismertetésével vezeti fel. Mint írja, a globális olyan neologizmus, melynek eredete ugyan a mezőgazdaságban keresendő, mára használata már kiterjed a globális gazdaság és a lokális érdekek, vagyis a szabad kereskedelem és a méltányos kereskedelem összeegyeztetésének koncepciójára. A művészet szempontjából ez „a kulturális javak szabad és méltányos kereskedelmét jelenti a művészet védőernyője alatt” (DE DUVE 2007, 683).⁶³

⁶⁰ Lásd még FOSTER 1996, 197–198.

⁶¹ Stallabrassnál is előkerül a művészet vagy a művészeti tapasztalat megkülönböztettségének kérdése, illetve kérdéses volta. Mint írja: „ha a professzionalizáció túlzott jelentőséget kap, az a művészet *egyetemességének* igényét ássa alá (és ezzel az irányultságának célját is). Ha viszont az elérhetőség és az instrumentalizmus kap túlzott hangsúlyt, a művészet megkülönböztettsége erodálódik ugyanilyen eredménnyel”. STALLABRASS 2004, 123–124.

⁶² Lásd Bishopnál a korábban tárgyalt művészeti autonómia kérdését, illetve Gaiger tanulmányát az autonómia versus hely-specifikusság kérdésével kapcsolatban. John Roberts szerint Thierry de Duve esztétikai konzervatívna számítt. Lásd ROBERTS 2007, 221. A magyar fordítást lásd ROBERTS 2011. Nicolas Bourriaud pedig úgy emlegeti de Duve *Essais datés* gyűjteményét, mint amely a „művészeti gyakorlatot a kicsinyes történeti kritika szintjére süllyeszti”. BOURRIAUD 2007, 19.

⁶³ Mint írja, „A művészet, úgy tűnik, nem több, mint a kulturális termékek egy kategóriája, mely egy globálisan meghatározott művészeti közösséget tart fent”, DE DUVE 2007, 683. Ugyanakkor, ahogy de Duve rámutat, a kortárs művészet „még mindig a múlt múzeumaitól megörökölt magasztos művészet auráját élvez, miközben az avantgárd fanyarságát mutatja, inspirációért pedig a populáris kultúrába mászik”, DE DUVE 2007, 682.

De Duve szerint a globális egy szimptóma vagy inkább jel: míg áthidal egy bizonyos földrajzi hiástust azzal, hogy az egyeditől az általánoshoz lép át (a biennálét rendező várostól a világra vonatkoztatott művészetig),⁶⁴ nem tudja áthidalni a „műalkotások és a puszta kulturális javak” közti határ meghúzásának problémáját vagy „felelősségét” (DE DUVE 2007, 684). Vagyis nem képes a világ teljes lakossága számára érvényes esztétikai ítéleteket hozni. Ebből a szempontból sem a reláció, sem az „altermodern” vagy „kúszógyökérzet”-esztétika nem garanciája a művészetnek, tárgyai nem feltétlenül többek, mint kulturális termékek. De Duve Kant esztétikaiítélet-konceptiójának segítségével próbálja meg újraértelmezni a művészet fogalmát. Mint írja, Kant esztétikai ítélete sokkal nagyobb hiástust hidal át, mivel az „egyszerre egyedi és egyetemes”. Ez az a pont, ahol nemcsak a bourriaud-i egymás mellé rendelt divergens kulturális tapasztalatok összhangján alapuló művészet, hanem a politikai aktivizmus művészetként való felfogásának problematikussága is előtérbe kerül. De Duve szerint bármely egyén műalkotással való egyedi tapasztalata a kanti ízlésítélethez kötött „kellés”, vagy a *sensus communis* egyetemességének igényével mérettetik meg, azaz az egyetértés képességének általános érvényűségével.⁶⁵ Mint írja, „ez a *kellés* egy olyan kvázi morális kötelezettség, amely az ízlésítéletbeli érzést mintegy kötelességévé teszi mindenkinek” (DE DUVE 2007, 686).⁶⁶ De Duve szerint nem az a kérdés, hogy a művészet esztétikai-e, vagy hogy az esztétikai értékeket mindenki elfogadja-e, hanem hogy létezik-e olyan közös érzék, amely alapján meg tudjuk mondani, mi művészet, és mi nem. Vagyis annak az általános érvényűsége, hogy különbséget tudunk tenni a művészet és a „művészet fedőnévvel takarózó dolgok” között. Ez az ugrás, amelyet az ízlésítélet (a kanti esztétika alapján) az egyeditől az általánoshoz tesz lehetővé. Ami de Duve szerint kockán forog, az az esztétikai ítéletek egyedi egyetemessége (singuniversalit),⁶⁷ amely túlmutat a helyi gyakorlatok empirikus és politikai természetén, megőrzi a művészet érdeknélküliségének igényét, és „áthidalja az

⁶⁴ A kozmopolitizmus etimológiája is mutatja ezt a kettőséget: kozmosz-világ és polisz-város.

⁶⁵ Kant az ízlést a *sensus communis*hoz köti. Mint írja, „az ízlésítéleteknek szubjektív elvvel kell rendelkezniük, mely nem fogalmak, hanem csak érzés által, de mégis általános érvényűen határozza meg, hogy valami tetszik-e vagy nem tetszik”. KANT 1998, 20. §. 155, vagy „az ízlést akár úgy is definiálhatjuk, mint a képességet annak megítélésére, ami egy adott megjelenítés feletti érzésünket fogalom közvetítése *nélkül általánosan* megoszthatóvá teszi” KANT 1998, 40. §. 220. A *kellésről* lásd KANT 1998, 20–22. §. 154–156. „Mikor egy ítéletben valamit szépségnek nyilvánítunk, akkor soha nem engedjük meg, hogy bárki eltérő véleményen legyen [...] az elvégre szolgáló közös érzék nem alapozható a tapasztalatra, hiszen olyan ítéletekre akar feljogosítani, amelyek egy kellést foglalnak magukban: nem azt mondja ki, hogy ítéletünkkel mindenki *egyét fog érteni*, hanem hogy azzal mindenkinek *egyét kell értenie*.” KANT 1998, 20–22. §. 156.

⁶⁶ De Duve a Kant szövegének angol fordításából adódó lehetőséget használja ki, ezt a „csúsztatást” a magyar fordítás nem teszi lehetővé, mindazonáltal de Duve elgondolásának szempontjából lényeges meglátás.

⁶⁷ De Duve neologizmusa a globális ellenpárjának megragadására.

empirikus és a transzcendentális közötti hiátust – amire a globális nem képes”, mivel az teljességgel „empirikus fogalom” (DE DUVE 2007, 687). A transzcendentális esztétika igénye ugyanakkor nyomatékosítja az etikai vonatkozást is, mivel annak a határmeghúzásnak a felügyeletét és politikáját (policing) biztosítja, amely az esztétikailag indokolható művészetet (melyet „az ember magában érez”, azaz az érzésben adott) és a kulturális javak pusztá kelléktárát egymástól elválasztja.⁶⁸ Másként fogalmazva, a problémát elsődlegesen abban látja, hogy a művészet védőernyője alá lehet vonni „bármilyen jó szándékú kritikai vagy politikai programot, akármilyen szegényes esztétikai eredményt is mutat” (DE DUVE 2007, 687).

De Duve azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy az esztétikán alapuló kozmopolita állam, azaz „egy olyan esztétikai közösség, amely mindenkire kiterjedne”, maga „egy szörnyeteg” lenne (DE DUVE 2007, 685).⁶⁹ Ezzel implicit módon rámutat az egyetemesség feltételében rejlő veszélyre is, azaz az értékítéletek általánosérvényűség-igényének erőszakosságára. Ugyanakkor innen nézve a relációs vagy helyspecifikus művészet esztétikai ideáljának kritikája is megmutatkozik, mely nem áll távol a Bishop vagy Maimon által felvetett kérdésektől, mivel az esztétikai és etikai vonatkozások (magasabb?) szinten történő harmonizálása az általános érvényűség igényének művészetbe való visszacsempészésével járhat.

A művészeti projektek és a politikai vagy gazdasági kisajátítás kérdése nem csak de Duve vagy Foster szerint jelent problémát.⁷⁰ Már Lippard is felhívja a figyelmet az üzleti kisajátítás problémájára: mint megjegyzi, „a művészetet felhasználják arra is, hogy tisztára mossa a nagyvállalati hírnevet, melyet a környezetroncsolás vagy a fehérgalléros bűnözés szennyezett be, vagy alkalmasint cukormázot hint a destruktív fejlesztési beruházásokra” (LIPPARD 1997, 272).⁷¹ Ahogy azt már fentebb is láthattuk, a társadalmilag elkötelezett projekteket Bishop szerint sem lehet automatikusan művészetként kezelni pusztán azért, mert azok kollaboráción alapulnak. Úgy véli, megítélésüket szükséges kritikai módon elemezni, már csak azért is, mert könnyen kisajátíthatók politikai vagy gazdasági propaganda céljából. Bishop szerint az Egyesült Királyságban „az Új Munkáspárt retorikai eszköztára majdhogynem azonos a társadalmilag elkötelezett művészetével, amikor a kultúrát a társadalmi bevonás politikája felé irányítja” (BISHOP 2006d).⁷² Nem sokban tér el véleménye a gazdasági kisajátíthatóság kérdésében sem. Mint meg-

⁶⁸ De Duve természetesen kitér arra is, hogy ez nem jelenti az ítélet objektivitását: DE DUVE 2007, 684–685.

⁶⁹ Annak kérdését, hogy milyen szörnyű lehet az esztétikai állam, lásd BENJAMIN 1969, 301–334 vagy Mélyi József újrarendelése. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁷⁰ De Duve a biennálékra úgy tekint, mint a „globális gazdaság kulturális kísérleteire”, DE DUVE 2007, 683.

⁷¹ Lásd például az utóbbi évek Tate-szponzoráció körüli British Petrol-ellenes művészeti akcióit. JORDAN 2010.

⁷² Tessa Jowell, a Blair-kormány kulturális államtitkára szerint a művészet és a sport „használható a fiatalok bűnözésének megfékezésére”. Idézi FRANCIS 2004, 135.

jegyzi, „manapság a részvétel olyan gazdaságpolitikai fogás, amely a hatékonyságot és a munkamorált javítja; a tömegmédiában teljesen elterjedt; és kitüntetett médiuma a kormány által finanszírozott szervezeteknek, akik a társadalmi bevonás benyomását akarják keltetni” (BISHOP 2006d). Ezért „a kollaboratív gyakorlatoknak figyelembe kell venniük ezeket a konvenciókat, ha kritikai éllel akarnak bírni” (BISHOP 2006d). Kwon a helyspecifikussággal kapcsolatban jegyzi meg, hogy mivel a „nomadizmus alapelve korunkban a tőkét és a hatalmat határozza meg”, felmerül a kérdés, hogy vajon „a helyspecifikusság eloldozása a művészeti intézményrendszer ideológiájával szembeni ellenállást vagy inkább a kapitalista expanzióknak való behódolást” jelenti-e (KWON 2004, 31).

A folyamat, ahogy Martha Rosler arra rámutat, már régen elkezdődött: Amerikában „a háború után az autenticitás iránti vágyat az egyéni személyes önmegvalósításként fogalmazták újra, és érzékelhető volt egyfajta általános türelmetlenség az esztétizmussal és a fenségessel szemben” (ROSLER 2010). Mint írja, a „háború utáni kormányzati elit és szervezetei körében (beleértve a Ford Alapítványt is) általánosan elfogadott volt, hogy bármilyen formájú »kreativitás« elősegítése előnyös a nemzet számára” (ROSLER 2010).⁷³ Nagy-Britanniában az 1990-es évek végén hatalomra jutó Munkáspárt gondolta úgy, hogy a művészet fellendítheti a nehézipar elvesztése nyomán meggyengült gazdaságot (különösképpen az úgynevezett kreatív iparágak esetében), segítheti a regionális fejlesztéseket, valamint ellensúlyozhatja a konzervatív kormányzástól megörökölt társadalmi problémákat. A művészettel szemben támasztott igény ennek megfelelően az volt, hogy elitizmus nélkül legyen minőségi, valamint vonzó egy új, sokszínű közönség számára is.⁷⁴ Ez a szemléletmód nemcsak találkozott az új gazdasági erők és a neoliberalizmus követelményével, hanem beleillett az Új Munkáspárt „harmadik utas” gazdaság- és társadalompolitikájának, valamint a „befogadó társadalmat” (inclusive society) érintő szlogenrendszerébe.⁷⁵

A „Kreatív Britannia” szlogen és program Stallabrass szerint Anglia újralesztésének, a gazdaságban megjelenő hiány áthidalását, valamint a kreatív iparágakból való pénznyerési lehetőség új formáját jelentette: „mivel a nemzet sorsa már nem a hagyományos iparágakon múlik, a lakosságot be kell vezetni abba az alkémiába,

⁷³ A kreatív osztály, gallérl nélküli osztály (non-collar class), valamint a kreatív város és városi regenerációhoz a leggyakrabban hivatkozott és kritizált mű: FLORIDA 2002, illetve egy későbbi műve: FLORIDA 2008. Florida kreativitást előtérbe helyező elgondolása a mobil, kreatív réteg támogatásával lényegében a dzsentrifikációval járó társadalmi egyenlőtlenségek elmélyítését erősíti, mely a társadalmi diverzitás elvesztésével jár. Lásd még WESSELY 2005.

⁷⁴ Lásd még STALLABRASS 2003, 34–40 vagy TOWNSEND 2006; BISHOP 2006b, stb.

⁷⁵ Meg kell jegyezni, hogy Nagy-Britanniában a kreatív iparágak segítségének politikájából az yBa profitált talán leginkább, mivel, mint John Roberts megjegyzi, az yBa-művészek voltak legkevésbé szegénylősek a populáris kultúra felé nyitásban. Stallabrass szerint pedig az ő műveik értéséhez volt legkevésbé szükséges bármiféle tudás, kivéve a tömegmédiával kapcsolatos, amit amúgy is mindenki ismer.

amely képes a nem materiális dolgokból értéket teremteni”, azaz a „számítógépes szoftver, dizájn, zene, szolgáltatások és a művészet” tudományába (STALLABRASS 2006, 199). Ez egyfelől az állami támogatások átcsoportosítását, illetve a magántőke bevonása felé való elmozdulást – (melyet a Nemzeti Örökség Osztály Kultúra, Média és Sport Minisztériummá keresztelése követett, mivel „az jobban megragadja a modern Britannia új szellemiségét, melyet mindenkinek az egyenlő mértékű bevonása jelez” SMITH 1998, idézi STALLABRASS 2006, 199) –, másfelől a regionális fejlesztések művészeti projektek segítségével történő átgondolt megtervezését jelentette.⁷⁶ Ahogy a bilbaói Guggenheim Múzeum megépítése⁷⁷ rendkívüli gazdasági sikert hozott a régió számára, Newcastle esetében is hasonló tervei voltak az államnak: a Balic Flour Mills épületének progresszív kortárs művészeti központként való megnyitása és a város infrastruktúrájának fejlesztése reményeik szerint elősegítette volna a régió gazdasági, társadalmi és szellemi regenerációját (STALLABRASS 2006, 201). A projekt ellentmondásosságát mutatja azonban, ahogy azt Stallabrass keserűen megjegyzi, hogy Anthony Gormely *Angel of the North* (1998) című műve, amely „a régió letűnőben levő nehéziparágának és munkásainak állít emléket”, valójában „a környék sírköveként” is olvasható, olyan angyalként, „melynek lelke éppen elröppenni készül, az új üdvözlésére”.⁷⁸

Rory Francis a jelenséget a New Labour társadalmi bevonást célzó politikájának szempontjából vizsgálja. Mint megjegyzi, figyelmeztetőt azt látni, hogy „ami egykoron marginálisnak, radikálisnak és a művészetek területén kívülinek számított, azt most a kormány minisztériumi szinten támogatja” (FRANCIS 2004, 136–37). Ennek következtében „a művészeteket már a társadalompolitika eszközének tekintik” (FRANCIS 2004, 137). Stallabrass is hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet: mint írja, a kormányok „a művészetet társadalmi szolgának tekintik annak reményében, hogy a társadalmi interakción alapuló művészet majd begyógyítja a tőke által tépett sebeket” (STALLABRASS 2004, 182–183). A művek esztétikai dimenziója így háttérbe szorul a készítőik „dinamikus és tartós kapcsolatával” szemben, csakúgy, mint a mű vagy a művészi autonómia a létrehozás folyamatával szemben. Stallabrass szerint ez a probléma Bourriaud relációesztétikájában is jelen van, mivel Bourriaud olyan terminológiával írja le a művészetet, amely korábban „társadalmi interakciót, politikai diszkurzust vagy egyszerűen csak emberi kapcsolatokat”

⁷⁶ Az adatok forrásához lásd The Department of Culture, Media and Sport, Press Notices Archive at www.culture.gov.uk. „A framework for evaluating cultural policy investment”, 2007.

⁷⁷ A város helyi hivatalnokai a gazdaságot a kulturális beruházáson keresztül lendítik fel. Ennek érdekében világhírű építészekről rendelték meg a terveket. Például a Guggenheim Bilbaót Frank Gherytől, a repülőtérét és a metróját pedig Norman Fostertől. 1998-ban becslések szerint a repülőtérre érkező turisták 80%-ának célja a Guggenheim látogatása volt. De a turizmus fellendülésén túl számos gazdasági beruházás is történt a régióban.

⁷⁸ Hasonló példák Angliában a Tate Modern és a Norman Foster által tervezett millenniumi sétálóhíd környékre, valamint a Tate St. Ives-i megnyitása, mely állítólag pillanatok alatt érzékelhetően megnövelte a régió gazdasági teljesítményét.

jelzett, vagyis nincs többről szó, mint a „művészeti világ újabb asszimilációjáról”, amelyet aztán esztétikának nevez.⁷⁹ Bishopnál radikálisabban kritizálja a relációesztétikát: úgy véli, a nagyvállalatok, illetve a kormányzati politika azzal, hogy az ilyen gyakorlatok kreatív energiájára és játékosságára építenek, a vállalati munkamódszerekbe építik technikájukat a munkahelyi kreatív gondolkodás elősegítésének céljából.⁸⁰ Sőt, mint írja, a kultúrában való részvétel szinte kötelezővé vált: „olyan állampolgári kötelesség, mint a túlzott alkoholfogyasztás kerülése vagy a gyerekek házi feladatának ellenőrzése” (STALLABRASS 2006, 202).⁸¹ Ezzel a kormányzat feltételezi, hogy a középosztálybeli kulturális szektor kiterjesztése elősegítené a nemzet egységét, amely lehetővé tenné a (marxi elmélet alapját képező) unalmas hétköznapi munka eltűnését és az osztály nélküli társadalom kialakulását „a nyugodt elégedettség és a kreatív kiválóság iránti vágy egységében” – mindezt természetesen az üzleti világ és a nagyvállalati szponzoráció céljaival összhangban (STALLABRASS 2004, 202). Így lehet a „művészetet mint menedzsmentkonzultációt [management consultancy] újraformálni” (STALLABRASS 2004, 183).

A jelenséget újabban Gielen és De Bruyne az 1989-es évek politikai és gazdasági tendenciáinak melléktermékeként értelmezi. Úgy vélik, a művészetre jellemző kreativitás igénye a keleti blokk felbomlása után lassan kiterjesztődött a gazdaságra és fordítva, a művészetek egyre inkább kézzelfogható szerepet kezdtek el betölteni a politikában és a gazdaságban.⁸² A folyamat következtében a művészet „szembesült a kreatív iparág kihívásával, amely, úgy tűnik, hatalmas lökést képes adni a művészetnek – pontosan azért, mert a modernista művészeti szociológiát teszi meg fő vonalának, és a gazdaság egyik vezető szegmensévé vált” (GIELEN–DE BRUYNE 2009, 9). Szerintük ez az a folyamat, amely a kreatív városelgondolásnak, a bienálérobbanásnak és a világ minden részén feltűnő fesztiváloknak is teret adott. A folyamat hátulütője azonban az, hogy amikor a piaci erők meghatározóvá válnak a művészeti szcéna befolyásolásában, akkor annak „limitált, de autonóm tere szerte-foszlik” (GIELEN–DE BRUYNE 2009, 10). A művészeti oktatás kérdésre vetítve például ezt mutatja az is, hogy a művészet és a piac házasságával a politika neoliberais piaci világában azt követelik a művésztől, hogy legyen anyagi szempontból önellátó, míg ugyanakkor a művészeti iskoláktól azt, hogy fókuszáljanak a társadalmi problémákra és kritikára (vö. GIELEN–DE BRUYNE 2009, 10). Sholette újabb könyvében ugyanakkor a művészet szabadpiaci elveken alapuló működésének gazdasági szerepkörét az utazó független kurátor szerepének előtérbe kerülése és

⁷⁹ Stallabrass szerint „ha a demokráciának csak a műalkotások adnak helyet, akkor az nagy bajban van”. STALLABRASS 2004, 182.

⁸⁰ Rosler és Andrea Fraser is rámutat a kreatív, rugalmas, gyorsan adaptálódni képes munkaerő munkaerő-piaci igényének művészeti hátterére. STALLABRASS 2004, 182. Valamint hasonló kérdést elemez Roberts is. ROBERTS 2007, 202–203.

⁸¹ A kérdésről lásd még FRANCIS 2004, 137.

⁸² Az Artforum Bennett Simpsonnal készült interjúja Bourriaud „interaktivitás” és „összekapcsolódás” fogalmait veszi alapul a PR-kapcsolatok művészeti hasznosítására. SIMPSON 2001.

a biennálék növekvő számának kapcsán elemzi (és ezzel vissza is kanyarodtunk a bevezető de duve-i felvetéséhez). Szerinte azzal, hogy a kurátorok a művészettörténészek és az elméletírók művészetben betöltött privilegizált szerepét elkezdték átvenni, nem feltétlenül pusztán „a felhatalmazás cseréjét [inversion of entitlement], vagy akár a bosszúvágó történelmi Id ortodox, kanonikus ego feletti győzelmét” jelenti. A folyamat olyan gazdasági manőverként is szemlélhető, amely során „a művészi jelentés áthelyeződik »valahova máshova«, annak érdekében, hogy aztán értékkel felruházva visszatérhessen a művészeti világ kulturális tőkájének árukészletébe” (SHOLETTE 2011, 85–86).⁸³

Zárás helyett visszatérnék Martha Rosler figyelmeztetéséhez. Rosler szerint fontos észben tartani, hogy a „szociopolitikai művészet legjobb esetben is csak rétegtermék (niche production) azon elit és jól informált körök számára, akik tisztában vannak az ahhoz szükséges kifinomult hermeneutikával, és értik is az ilyen munkák »ikonográfiáját« (talán sokkal inkább, mint bármely piacképes műalkotás esetében), vagyis azt is jelenti – mintegy elkerülhetetlen ördögi körben –, hogy a művész bármelyik utat is választja, a gazdagokat fogja szolgálni” (ROSLER 2010).

Bibliográfia

- Hannah ARENDT (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hannah ARENDT (1969), *On Violence*, New York, Harcourt.
- BÁLINT MÓNika (2008), *Köz-tér, köz-ügy. Várostervezési folyamatok és public art*, in *Köztes terek*, Budapest, IMPEX, 38–59.
- David BEECH (2010), *Weberian Lesson. Art, Pedagogy and Managerialism*, in Paul O'NEILL–Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, London–Amsterdam, Open Editions/de Appel, 47–60.
- Walter BENJAMIN (1969), *A műalkotás a technikai sokszorosítás korában*, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 301–334.
- Homi K. BHABHA–Sutapa BISWAS (1989), *The Wrong Story in The New Statesman*. Újra megjelentetve lásd Steve EDWARDS (1999) (ed.), *Art and its Histories. A Reader*, New Haven–London, Yale University Press.
- Claire BISHOP (2004), *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, 2004. tél, 51–79.
- Claire BISHOP (2006a), *The Social Turn. Collaboration and its Discontents*, Artforum, 2006, 178–183.
- Claire BISHOP (2006b), *A szociális fordulat*, ford. SOMOGYI Hajnalka, *exindex* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>.

⁸³ Sholette a folyamatot továbbá a művészeti menedzsment és kulturális vállalkozás erősödéséhez is köti, mint például az yBa vagy Jeff Koons anyagi és művészeti sikerei.

- Claire BISHOP (2006c) (ed.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Art Gallery.
- Claire BISHOP (2006d), *Socially Engaged Art, Critics and Discontents. An Interview with Claire Bishop by Jennifer Roche in CommunityArtsNetwork*. http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php
- Pierre BOURDIEU–Alain DRABEL (1990), *The Love of Art. European Art Museums and their Public*, Cambridge, Polity Press.
- Nicolas BOURRIAUD (1998), *Relational Aesthetics*, Paris, Presses du réel.
- Nicolas BOURRIAUD (2002), *Postproduction. How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg.
- Nicolas BOURRIAUD (2007), *Relációsztétika*, Budapest, Műcsarnok.
- Nicolas BOURRIAUD (2008), *Utómunkálatok*, Budapest, Műcsarnok.
- Nicolas BOURRIAUD (2009), *The Radicant*, New York, Lucas and Strenberg.
- John BREWER (1997), *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth-Century*, London, Harper Collins Publishers.
- Brian COWAN (2004), *Mr. Spectator and the Coffeehouse Public Sphere*, *Eighteenth-Century Studies*, 2004. tavasz, 37. sz., 345–366.
- Lincoln DAHLBERG (2005), *The Habermasian Public Sphere. Taking difference seriously?*, *Theory and Society*, 2005, 34. sz., 111–136.
- Thierry DE DUVE, (2007), *The Glocal and the Singuniversal. Reflections on Art and Culture in the Global World*, *Third Text* 21, 2007, 681–688.
- Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI (1987), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, New York, Continuum.
- Angela DIMITRAKAKI (2011), *The Spectacle and Its Others. Labour, Conflict and Art in the Age of Global Capital*, in Jonathan HARRIS (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 191–211.
- Claire DOHERTY (2006), *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, in *Protection Reader*, Kunsthaus Graz. www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/new-institutionalism.pdf
- Claire DOHERTY (2012), *Új-intézményesség és a szituatív kiállítás*, ford. ERHARDT Miklós, in *Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. www.tankönyvtar.hu
- Richard FLORIDA (2002), *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books.
- Richard FLORIDA (2008), *Who's your city? How the Creative Economy is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life*, New York, Basic Books.
- Hal FOSTER (1995), *The Artist as Ethnographer?*, in Fred MEYER–George MARCUS (eds.), *Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkley, University of California Press, 303–309.
- Hal FOSTER (1996), *The Artist as Ethnographer*, in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*, Cambridge, MIT Press, 171–204.
- Rory FRANCIS (2004), *Managing Disappointment. Arts Policy, Funding, and the Social Inclusion Agenda*, in Jonathan HARRIS (ed.), *Art, Money, Parties*, Liverpool, Tate Liverpool and Liverpool University Press, 133–162.

- Jason GAIGER (2009), *Dismantling the Frame. Site-specific Art and Aesthetic Autonomy*, British Journal of Aesthetics, 2009, 49. sz., 43–58.
- Pascal GIELEN–Paul DE BRUYNE (2009), *Introduction. Fresh Air and Full Lungs*, in Pascal GIELEN–Paul DE BRUYNE (eds.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAI Publishers, 145–154.
- Liam GILICK (2006), *Contingent Factors. a Response to Claire Bishop „Antagonism and Relational Aesthetics”*, October, 2006. tél, 95–107.
- GYÖRGY Péter (2009), *A kalinyingrád-paradigma. Múzeumföldrajz*, Budapest, Magvető.
- JÜRGEN HABERMAS (1999), *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Budapest, Osiris.
- Jürgen HABERMAS (2001), *Morális tudat és kommunikatív cselekvés*, in Jürgen HABERMAS, *Kommunikatív etika. A demokratikus vitákban kiérlelődő konszenzus és társadalmi integráció politikai-filozófiai elmélete*, ford. FELKAI Gábor, Budapest, Új Mandátum, 169–217.
- Beth HINDERLITER–William KAIZEN–Vered MAIMON–Jaleh MANSOOR–Seth MCCORMICK (2009), *Introduction in Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, 1–28.
- HOCK Bea (2005), *Nemtan és pablikart*, Budapest, Praesens.
- Mark HUTCHINSON (2002), *Four Stages of Public Art*, Third Text, 2002, 16. sz., 329–438.
- Josh JORDAN (2010), *On Refusing to Pretend to Do Politics in a Museum*, Art Monthly, 2010. március.
- Immanuel KANT (1998), *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus.
- Dean KENNING (2010), *The Artist as Artist*, Art Monthly, 2010, 6. sz., 7–10.
- Grant KESTER (2005), *Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*, in Zoya KOCUR–Simon LEUNG (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Oxford, Blackwell.
- Grant KESTER (2006), *Response to Claire Bishop’s „Another Turn”*, Artforum, 2006. május. <http://www.couldyoubemorerespecific.com/research/grant-kester-response-to-claire-bishop-%e2%80%98another-turn%e2%80%99/>
- Grant KESTER (2012), *Életképek. A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*, in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*. www.tankonyvtar.hu
- Rosalind KRAUSS (1999), *A művészet kiterjesztett tere*, Enigma.
- Miwon KWON (1997), *One Place after Another. Notes on Site-Specificity*, October, 1997. tavasz, 80. sz., 85–10.
- Miwon KWON (2004), *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge–London, MIT Press.
- Miwon KWON (2005), *Public Art as Publicity*, in Simon SHEIKH (ed.), *In the Place of the Public Sphere? On the Establishment of Publics and Counter-publics*, Berlin, b_books. http://www.republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm
- Miwon KWON (2012), *Egyik helyet a másik helyett: megjegyzések a helyspecifikus művészetéről*, ford. ERŐSS Nikolett, in *Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. www.tankonyvtar.hu.

- Ernesto LACLAU–Chantal MOUFFE (1985), *Hegemony and Socialist Strategy*, London, Verso.
- Suzanne LACY (1995), *Toward a Critical Language of Public Art*, in Suzanne LACY (ed.), *Mapping the Terrain – a New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.
- Lucy R. LIPPARD (1997), *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press.
- Vered MAIMON (2009), *The Third Citizen. On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices*, October, 2009. nyár, 85–112.
- W. J. T. MITCHELL (1994), *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
- Chantal MOUFFE (1999), *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism*, Social Research, 1999, 3. sz.
- Chantal MOUFFE (2007), *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods, 1. kötet, 2. sz., 2007. nyár, 1–5.
- Oskar NEGt–Alexander KLUGE (1993), *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trans. Peter LABANYI, Jamie Owen DANIEL, Assenka OKSILOFF, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Paul O’NEILL (2007), *The Curatorial Turn from Practice to Discourse*, in Judith RUGG–Michele SEDWICK (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect Books.
- PAPP Zoltán (2010), *Nemtudásunk lendületével. Schillerről*, in BARTHA-KOVÁCS Katalin–SZÉCSÉNYI Endre (szerk.), *A tudom-is-én-micsoda fogalma*, Budapest, L’Harmattan, 179–186.
- Bernhard PETERS (2007), *A nyilvánosság jelentése*, in ANGELUSZ Róbert–TARDOS Róbert–TERESTYÉNI Tamás (szerk.), *Média, nyilvánosság, közvélemény*, Budapest, Gondolat, 614–633.
- Jaques RANCIERE (1999), *Disagreement*, trans. Julie ROSE, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Jaques RANCIERE (2009), *Esztétika és politika*, Budapest, Műcsarnok.
- John ROBERTS (2007), *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Ready-Made*, London–New York, Verso.
- John ROBERTS (2011), *A művészet, az immateriális munka és az értékkritika*, ford. HORNYIK Sándor, in *Kortárs művészeti szöveggyűjtemény*. www.tankonyvtar.hu
- Martha ROSLER (2010), *Take the Money and Run. Can Political and Socio-Critical Art „Survive”?*, e-flux, 2010/1. <http://www.e-flux.com/journal/view/107>
- Ralph RUGOFF (1999), *Rules of the Game*, Frieze, 1999, 44. sz. http://www.frieze.com/issue/article/rules_of_the_game/
- Friedrich SCHILLER (2005), *Esztétikai levelek*, in *Művészet és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz.
- Gregory SHOLETTE (1999), *News from Nowhere. Activist Art and After, Reports from New York City*, Third Text, 1999. tél, 45–56.
- Gregory SHOLETTE (2011), *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London–New York, Pluto Press.
- Bennet SIMPSON (2001), *Public Relation*, ArtForum, 2001. április. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_39/ai_75830815/

- Chris SMITH (1998), *Creative Britain*, London, Faber and Faber.
- Julian STALLABRASS (2003), *Free Trade/Free Art*, in Neil CUMMINGS–Marysia LEWANDOWSKA (eds.), *Free Trade*, Manchester, Manchester Art Gallery, 34–40.
- Julian STALLABRASS (2004), *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Julian STALLABRASS (2006), *High Art Lite. The Fall and Rise of Young British Art*, London, Verso.
- Julian STALLABRASS (2012), *A művészet ára és haszna*, in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*. www.tankonyvtar.hu
- TAMÁS Pál–ZSOLT Péter, *A társadalmi kommunikáció szociológiájáról*. http://www.communicatio.hu/konyvek/beres_horanyi_tarsadalmi_kommunikacio/tamas_pal_zsolt_peter_a_tarsadalmi_kommunikacio_szociologiajarol.DOC
- Jennifer THATCHER (2010), *Crunch Time*, *Art Monthly*, 2010, 9–10. sz., 5–8.
- Chris TOWNSEND (2006), *New Art from London*, London, Thames and Hudson.
- WESSELY Anna (2005), *A kultúra mint csali*. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=849>.
- Oscar WILDE (1918), *A kritikus mint művész*, ford. BENEDEK Marcell, Budapest, Franklin.
- Mick WILSON (2007), *The Discursive Turn*, in Paul O'NEILL (ed.), *Curating Subjects*, London, Open Edition, 202–216.

Recenzió

Wolf Schmid narratológiája

(Вольф Шмид, Нарратология. Второе, исправленное и дополненное издание, Языки славянской культуры, Москва, 2008, 302.)

Mit kutat a narratológia? Mitől *narratív* egy irodalmi szöveg? Miért fontos az *esemény* fogalma? Hogyan különböztethetők meg a szerzői és az elbeszélői kommunikációs szintek és az őket meghatározó narratív instanciák? Melyek a történetképzés szempontjából konstitutív kapcsolatteremtő elvek? Mi az *ekvivalencia*? Milyen irodalomelméleti irányzatok és iskolák formálták a narratológia kategóriáinak és fogalmi nyelvének evolúcióját? Hol és merre tart ma a narratológia és a narratív konstitúció modelljeinek fejlődése?

A narratológia hagyományos tipológiai többé-kevésbé kizárólag a regény és az elbeszélés műfajaira korlátozták vizsgálódásaik tárgyát, azonban az 1960-as években a nyugat-európai strukturalizmus égisze alatt kirajzolódó narratológiai elméletek elkezdtek törekedni minden lehetséges „narratívára”, azaz bármilyen műfajú és funkcionalitású elbeszélés általános struktúrájának a feltárására.

A szerző, Wolf Schmid a Hamburgi Egyetem professzora, az egyetem Szlavisztikai Intézetének vezetője, nemzetközi rangú elméletiróként is ismert szakember. *Narratológia* című, 1999-ben orosz nyelven megjelent (második, javított és kiegészített kiadása 2008-ban) átfogó és összegző elméleti munkája elsősorban arra hivatott, hogy az orosz olvasókat megismertesse a modern nyugati narratológia legfontosabb elméleti álláspontjaival, de emellett megkülönböztetett figyelmet szenteljen a szláv narratológiai elméletek hatásainak, illetve a koncepcióikban rejlő elméleti potenciál feltárásának. Schmid célja, hogy válaszokat és megoldásokat kínáljon ma is vitatott kérdésekre. A kulcsfogalmak történeti áttekintése és evolúciós mérföldköveinek megjelölése elsősorban a narratív struktúrák leírására szolgál, de a szerző határozottan leszögezi, hogy nem törekszik valamennyi létező narratív eljárás, illetve kategória teljes körű tárgyalására, hanem az elbeszélő irodalmi szövegek alapismérveiből kiindulva (úgy mint *narrativitás*, *fikcionalitás* és *esztétikum*) olyan kérdéskörökre összpontosít, mint a narratívák kommunikációs struktúrája, az elbeszélő instanciák, a nézőpont, a szöveginterferencia, valamint a narratív transzformációk, illetve a *nem időbeli* kapcsolódásoknak a narratív szövegben betöltött szerepei.

Schmid *Narratológiája* hat tematikus blokkra tagolódik. Az *irodalmi elbeszélés ismérvei* című első fejezetben az olyan narratológiai alapismérveket veszi górcső alá, mint a *narrativitás*, a *fikcionalitás* és az *esztétikum*. A *narratológia* terminust Tzvetan Todorov vezette be és dolgozta ki elsőként az 1960-as évek végén. A korábbi, első-sorban német eredetű, klasszikus elméletek még nem narratológiaként, hanem *Erzählforschung*- vagy *Erzähltheorie*-, azaz *elbeszéléselemélet*ként azonosították magukat, amelyekben egy műalkotás narratív rendjét a kommunikációs struktúra alapján vették számba, magát az *elbeszélést* pedig egy közvetítő instancia hangjának a szövegben való jelenlétével határozták meg. A strukturalista narratológia elméletei viszont a *narratív* kifejezést a „deskriptív” vagy „leíró” terminussal állítják szembe, és nem egy közvetítő instancia jelenlétét, hanem az *elbeszélendő*, az elbeszélte *anyag* szerkezetét helyezik vizsgálódásaik homlokterébe. Ahogyan ezt Gérard Genette, Teun van Dijk vagy Gerald Prince elméleti munkái kifejtik az 1970-es években, a strukturalista értelemben narratívnek nevezett szövegek az ábrázolt világ síkján *temporális struktúrával*, azaz az *időbeli egymásra következők* szerkezetével rendelkeznek, és egyfajta *történetet* bontanak ki. A *történet* alapismérve pedig nem más, mint az *esemény*. És mi számít eseménynek? A *változás*, mégpedig egy adott kiindulási szituáció megváltozása. Ez lehet az elbeszélte világ egy úgynevezett *külső* szituációjában (*természeti*, *akcionális* vagy *interakcionális* események), vagy egy adott szereplő *belső* szituációjában (*mentális* események) végbemenő változás.¹

Az *esemény*, illetve az *eseményesség* Schmid narratológiájának sarkalatos pontja. Kritériuma a *fakticitás* vagy *realitás*, amely értelemszerűen a fiktív világ keretein belül értendő: az esemény létrejöttéhez nélkülözhetetlen változásnak *valóban* meg kell történnie a fiktív világban. Vágyakozás, álom, képzelődés esetén csak maga a vágy vagy az álmodás aktusa lehet *eseményes*. A fakticitáshoz szorosan hozzátartozik a *rezultatívitás* fogalma, amely szintén az eseményesség feltétele: a változásnak az *elbeszélés* befejezéséig be kell következnie.

A *narrativitás* mellett az elbeszélő irodalmi szöveg másik alapismérve a *fikcionalitás*, amely megkülönbözteti a műalkotásban történő elbeszélést a hétköznapi kontextusban végbemenő elbeszéléstől. A fikcionalitás nem más, mint az a körülmény, hogy a szövegben ábrázolt világ *fiktív*, azaz *kitalált*, *elképzelt* világ. Tehát míg a „*fikcionális*” terminus a szövegre vonatkozik, addig a „*fiktív*” vagy „*kitalált*” kifejezések a fikcionális szövegben ábrázoltak ontológiai státuszára. Genette például világosan ki is emeli a *fiktív-reális*, illetve *fikcionális-faktuális* ellentétpárokat. Schmid itt a *mimézis* fogalmát is taglalja, s az arisztotelészi mimézisfogalom és a modern fikcionalitáselméletek közötti azonosságot többek közt Genette, Dupont-

¹ A *narrativitás* illetően felfogása közel áll a *fabularitás* elméletéhez, mint ahogyan azt Tomaszewski taglalja már 1925-ös munkájában, amelyben a temporalitás mellett az *okozatiságot* is, tehát az időbeli mellett az oksági egymásra következőt is a *fabula* ismérveivel rendeli. Schmid azonban fenntartja, hogy narratológiai szempontból az *esemény* létrejöttének minimális feltétele az egy adott kiindulási szituációban bekövetkező *változás*, függetlenül attól, hogy az adott szöveg utal-e a változás egyéb tematikus elemekkel való oksági összefüggéseire.

Roc, Lallot, Gebauer és Wulf munkáival támasztja alá, melyek a mimézist *reprezentációként* értelmezik. Ricœur hangsúlyozza, hogy az ilyen reprezentáció nem kópia jellegű, hanem egy *ábrázoló* tevékenység („*activité mimétique*”). A „fictio” konstrukcióként, az arisztotelészi értelemben vett *mimézis*ként, tehát egy lehetséges valóság művészi konstrukciójaként értelmeződik.

Schmid megpróbálja számba venni a fikcionális szövegek objektív ismérveit Käte Hamburger munkáitól kezdve egészen a Martínez vagy Scheffel nevével fémjelzett pragmatikai irányzatig, melyek bizonyos *metakommunikációs* és *kontextuális szignálokból* indulnak ki a fikcionalitás viszonylagos, pragmatikus karakterének meghatározásakor. Az ilyen szignálokat Genette vagy Moenninghof a szöveget kísérő *paratextusoknak* nevezi (alcímek, előszók stb.), amelyekben rendszerint mindig történik utalás a mű fikcionalitására. Kontextuális szignál lehet például a mű egy bizonyos ciklusban vagy sorozatban, vagy egy bizonyos kiadásban történő publikálása. Martínez és Scheffel még megemlíti a *metafikcionális szignálokat* is, amelyekkel a szöveg létrejöttének, jellegének, kívánt befogadásának magában a szövegben történő tematizálásai során találkozhatunk.

A fiktív *világ* vizsgálatakor Schmid egyértelműen foglal állást. A fikció lényege egy lehetséges világ megkonstruálásában rejlik. A fiktív világ tematikus egységei származhatnak különböző reális, kulturális vagy elképzelt világokból, de a fikcionális szövegbe belépve azonnal fiktív egységekké válnak. A fikcionális szövegben a referenciális jelölők nem bizonyos szövegen kívüli, hanem az ábrázolt világ szövegben belüli referenseire utalnak. Így jön létre Genette megfogalmazása szerint a „paradox pszeudo-referenciális” funkció, vagyis denotáció denotátum nélkül. Azonban ez korántsem jelenti azt, hogy az olvasó számára a fiktív világ kevésbé lenne releváns, mint a reális, sőt a fiktív világ képes elérni a legmagasabb fokú relevanciát. Az *elbeszélt világ* az a világ, amely a narrátor elbeszélői aktusa révén jön létre – ez azonban nem meríti ki a szerző által létrehozott *ábrázolt világot*, amelybe beletartozik az elbeszélő, a címzett és maga az *elbeszélés* tevékenysége is. A fikcionális szövegben a narrátor, a narrátor hallgatója vagy olvasója és az elbeszélői aktus mind *ábrázolt* entitások, következésképpen fiktívek. Az elbeszélő szövegnek tehát nemcsak az az ismérve, hogy benne a narrátor elbeszél egy történetet, hanem egyúttal az is, hogy a szerző ábrázol egy elbeszélői aktust. Az elbeszélő művészetet tehát a kommunikációs rendszer kettős struktúrája határozza meg, amely a szerzői és az elbeszélői kommunikációból áll: a szerzői kommunikáció magában foglalja az elbeszélői kommunikációt mint az ábrázolt világ alapvető komponensét.

A *narrativitás* és a *fikcionalitás* mellett az irodalmi szöveg harmadik alapismérve az *esztétikum*, pontosabban az *esztétikai funkció*. Schmid itt nem bocsátkozik részletesebb vizsgálódásba, röviden azt mutatja be, hogy a műalkotás esztétikai funkciója hogyan befolyásolja az *elbeszélés* módját és annak befogadását.

A *Narratológia* második – és egyben a legnagyobb terjedelmű – fejezetének címe *Az elbeszélő instanciák*, amelyben a szerző az olyan fogalmakat veszi sorra, mint az *absztrakt szerző*, *absztrakt olvasó*, *fiktív narrátor* és *fiktív olvasó*. A szerzői és az elbeszélői szövegekből felépülő kommunikációs modell kiegészülhet egy fakultatív harmadik komponenssel abban az esetben, ha az elbeszélt szereplők elbeszél-

lő instanciákként lépnek fel. Mindhárom kommunikációs szintet Schmid a *feladó-fogadó* viszonyban vizsgálja. A *fogadó* fogalmát azonban további instanciákra bontja, az *intencionális* és a *funkcionális* nézőpontok szerint megkülönbözteti a *címzettet*, amely a küldő által *feltételezett* vagy kívánt fogadót jelöli, illetve a *befogadó* vagy *recipiens* fogalmát, amely pedig a tényleges befogadót jelöli, melyről a *feladó* nem tudhat. A *szervei kommunikáció* szintjéhez a szerző és az olvasó instanciái tartoznak, Schmid bemutatja ezek *konkrét* és *absztrakt* módusait. A *konkrét szerző* a valós, történelmi személyiség, a műalkotás alkotója. Nem tartozik hozzá magához a műhöz, attól függetlenül létezik. Ugyanígy a *konkrét olvasó*, azaz a *recipiens*, a tényleges *befogadó* is független az általa olvasott műtől – mégis minden közlés mindig hordoz egy implicit *képzetet* a küldőről és a (*feltételezett*) címzetről. A szerző fogalmának megközelítésekor és a szerzői kifejeződés azonosításakor Schmid a nyelv expresszív funkciójára utal, valamint Bühler, Ingarden és Peirce elméleteire, melyekben a szó mint *jel* nem *szimbólum*, hanem *szimptóma*, *index*: az indexjelek akaratlan, önkéntelen, kontrollálatlan, természetes *szimptomatikus* jelek, amelyeken keresztül a szerző kifejezi magát. Ennek a szemiotikai aktusnak az eredménye nem a konkrét szerző, hanem a szöveg megalkotójának *képzete*, amely benne van alkotói aktusaiban. E képzetet, amely benne van a műalkotásban, és az olvasó által rekonstruálódik, Schmid *absztrakt szerzőnek* nevezi. Schmid nem mulasztja el, hogy az *absztrakt szerző* mint elbeszélő instancia fogalmának fejlődéstörténetét is bemutassa: Jan Mukařovský, Viktor Vinogradov, Miroslav Červenka, Janusz Sławiński, Edward Balcerzan, Wayne Booth, Nünning, Diengott, Chatman, Rimmon, Toolan, Genette vagy Bal és Weststeijn elképzeléseit.

Schmid tehát összegyűjti az absztrakt szerzőnek a kommunikációs modellbe való bekapcsolása mellett kifejtett érveket és ellenérveket, majd úgy összegez, hogy az absztrakt szerző a szöveg valamennyi, a *feladóra* utaló indexjelének referense. Nem *ábrázolt* instancia, nem a konkrét szerző szándékolt alkotása. Az absztrakt szerző tehát csak az alkotói aktusoknak az antropomorf *hiposztázisa*, a műalkotás intencionalitásának megszemélyesítése.

Az *absztrakt olvasó* a *konkrét szerzőnek* saját olvasójáról alkotott elképzelésének hiposztázisa. Schmid fölvezetja az absztrakt olvasó fogalmának előtörténetét, Wayne Booth („*implied reader*”), Wolfgang Iser („*impliziter Leser*”), Michał Głowiński („*wirtualny odbiorca*”), Günter Grimm („*imaginiertes Leser*”) koncepcióit és Umberto Eco olvasómodelljét, majd pontosít: az absztrakt olvasó soha nem esik egybe a *fiktív olvasóval*, azaz a narrátor címzettjével.

A narratív műfaj lényege, hogy külső kommunikációs struktúrája (*szervei – ábrázolt anyag – olvasó*) mintegy megismétlődik az ábrázolt világon belül a *fiktív narrátor – elbeszélő anyag – fiktív olvasó* struktúrájában.

Felmerül a kérdés: minden elbeszélő szövegben jelen van a narrátor? A Friedman vagy Lubbock nevével fémjelzett angolszász narratológiai irányzatok megkülönböztetik a *személyes* és *személytelen* narrációt, Seymour Chatman terminológiájában pedig találkozunk még a *nonnarrator* – *overt narrator* és egy köztes pozíció, a *covert* („*rejtett*”) *narrator* hármast distinkcióval. Schmid hozzáteszi, hogy azok

az aktusok, melyekben a narrátor kifejezi magát, egyúttal az absztrakt szerző indexeiként is föllépnek, akinek az alkotása maga az elbeszélő is.

Schmid a *fiktív olvasó* fogalmát alkalmazza annak az elbeszélő instanciának a jelölésére, melyet Genette „*narrataire*”-nek, Prince „*narratee*”-nek, Iljin pedig „*narrator*”-nak nevez.² A fiktív olvasó a *fiktív narrátor* címzettje, az az instancia, amelyhez a narrátor intézi a mondandóját, de funkcionálisan sosem azonos egy konkrét szereplővel. A fiktív olvasó *fiktív címzett*, de nem fiktív befogadó. A fiktív és az absztrakt olvasó megkülönböztetésében Schmid utal Genette elméletére, mely az *extradiegetikus* „*narrataire*”-t a *virtuális* vagy *implicit* olvasóval azonosítja. Míg az absztrakt olvasó a szerző *feltételezett címzettje* vagy *ideális befogadója*, addig a *fiktív olvasó* a narrátor címzettje vagy ideális befogadója (olvasója, hallgatója). A fiktív olvasó ábrázolódhat *explicit* formában, azaz bizonyos grammatikai formák használatával, például egyes szám második személyű formák alkalmazásával, vagy olyan formulákkal, megszólításokkal, mint például a „*kedves olvasó*” fordulat; vagy *implicit* módon, *indexjelekkel*, a nyelv expresszív funkciója révén: az indexjelek segítségével a fiktív olvasó ábrázolása a narrátor ábrázolásába épül be, annak attribútumává válik. Még akkor is, ha az indexjelek gyengék, nem tűnnek el, tehát mindig van utalás a fiktív olvasó jelenlétére.³

Borisz Uszpenszkij koncepciója mérföldkőnek számít a nézőpontelmélet fejlődésében, és az 1970-es években futótűzként terjedt el a nemzetközi irodalomtudományban. A formalistákra, valamint Vinogradov, Bahtyin és Gukovszkij munkáira támaszkodva Uszpenszkij a narratológiát a nézőpont új modelljével gazdagította: a korábbi egyszintű nézőpontmodellektől eltérően Uszpenszkij a nézőpont megjelenésének négy síkját különbözteti meg: az *ideológia*, a *frazeológia*, a *tér-idő karakterisztika* és a *pszichológia* síkját. Mindegyik síkon a *külső* és *belső* nézőpontok elhatárolásával egy olyan fundamentális dichotómiát hoz létre, amely a különböző szinteket meghatározza. Schmid Dosztojevskij *A Karamazov testvérek* és az *Ördögök* című regényeiből vett példákkal mutatja be Uszpenszkij modelljét, amely számos követőre talált a teoretikusok körében, például a holland Jaap Lintvelt (1. *perceptív-pszichológiai*, 2. *időbeli*, 3. *térbeli*, 4. *verbális* síkok) vagy az izraeli Shlomith Rimmon-Kenan (1. *perceptív*, 2. *pszichológiai*, 3. *ideológiai* síkok megkülönböztetése) elméleteiben.

² Schmid nagyon határozottan kínál egy világos terminológiát a Genette által kidolgozott tipológiai séma fogalmi helyett: például amit Genette *extradiegetikus-heterodiegetikus* narrátorként definiál, a helyett Schmid az *elsőleges nem diegetikus* narrátor fogalmát ajánlja, az *intradiegetikus-homodiegetikus* helyett a *másodlagos diegetikus* kifejezést, és így tovább.

³ Nincs még egy olyan szerző, akinél a *fiktív olvasó* olyan aktív szerepet játszana, mint Dosztojevskijnél. Schmid *A kamasz*, a *Feljegyzések az egérlyukból* és a *Szelíd teremtés* című művekből vesz példákat a *fiktív olvasó* jelenségének elemzésére, majd az aktív „*narratatorra*” való irányultságot Bahtyin elméletével, az *idegen beszédre* való irányultsággal rokonítja, hangsúlyozva, hogy a *narrator* mint aktív beszédpartner Bahtyin metalingvisztikai tipológiájában a *kétszólamú szó*, az idegen szóra irányult szó *aktív típusának* felel meg.

Schmid világosan leszögezi, hogy az általa felvázolt modellben nincs helye a Stanzel, Petersen vagy Lintvelt által vélelmezett úgynevezett „*semleges*” nézőpontnak, vagy a Genette-féle zéró-fokalizációnak. Schmid Tolsztoj és Dosztojevszkij regényeiből és elbeszéléseiből vett példákkal illusztrálja az általa felvázolt két bináris megkülönböztetésnek, a *narrátor* típusának (*nem diegetikus* vs. *diegetikus*) és a *nézőpontnak* (*narratoriális* vs. *perszonális*) a lehetséges négy kombinációját, majd a nézőpontmodell öt síkjának elemzése következik további példákkal, elsősorban Tolsztoj-, Csehov- és Dosztojevszkij-szövegek alapján.

A könyv utolsó három fejezetében Schmid a transzformációkat, a narratív konstitúció modelljeit, a szöveginterferenciákat, illetve a történesmozzanatok *időbeli* vs. *nem időbeli kapcsolódásait* vizsgálja, különös tekintettel az *ekvivalencia* elméletére. A narratív transzformációk és a narratív konstitúció modellje Schmid narratológiájának súlypontja. A narratív konstituálódás során az elbeszélő szöveg egy sor *transzformáció* eredményeként jön létre.

A részletes tudománytörténeti áttekintés után (fabula-szüzsé, szüzsé és szöveg, történes és diszkurzus stb.) Schmid bemutatja saját négy szintű modelljét, amelyet a korábbi dichotómiák, illetve háromszatú modellek helyébe léptet. E modell Schmid narratológiájának kulcsa és egyúttal legjelentősebb elméleti hozzájárulása. A narratív konstitúció schmid-i modelljének szintjei: 1. *történes* („Geschehen”); 2. *történet* („Geschichte”); 3. *elbeszélés* („Erzählung”); 4. az elbeszélés (narráció) *megjelenítése* („Präsentation der Erzählung”).

Roman Jakobsonnak a „parallelizmus” kapcsán kifejtett alapozásához kapcsolódva Schmid kifejti az *ekvivalenciák* elméletét és eljárásait.⁴ Az ekvivalencia elve relációk szinte áttekinthetetlen sokaságát viszi be a történetbe, mivel két elem ekvivalenciája egyszer hasonlóság jellegű lehet, máskor pedig oppozíció jellegű, ha egy másik jegy kerül előtérbe. Schmid siet megjegyezni, hogy az elemek teljes azonossága, azaz minden, a történetben adott jegyre vonatkozó egyezése – e definíció szerint – nem tartozik az ekvivalenciák körébe. Ezért a vezérmotívum, amennyiben egy motívum teljes azonosságában való megismétlésén és nem csupán variációján alapul, nem ekvivalenciajelenség. Schmid megkülönböztet *tematikus* (személyekre, szituációkra vagy cselekvésekre vonatkozó) és *formális* (különböző eljárások által megteremtődő) ekvivalenciát. A *formális ekvivalencia* megjelenési formáiban a *történes* > *történet* > *elbeszélés* > *az elbeszélés megjelenítése* hármass transzformációnak megfelelően Schmid megkülönbözteti 1. a *szelekciós* eljárásokat, amelyek a *történe*st *történet*té redukálják; 2. a *kompozíciós* eljárásokat, amelyek a *történetet* *elbeszéléssé* transzformálják (ezen belül megkülönbözteti a történetben szimultán zajló cselekvések elbeszélésszekvenciává történő – kötelező – *linearizálását*, valamint a történetben a valós kronológia szerint egymásra következő elemek – fakultatív – *permutációját*); 3. a *megnevezési* eljárásokat (és ebben implikálva

⁴ Magyarul vö. Wolf SCHMID, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában*, ford. SÁNDORFI Edina, Helikon, 1999/1–2, 180–208.

az értékelési eljárásokat), amelyek a mediálisan még nem materializált *elbeszélést* az elbeszélés verbális *megjelenítésébe* („prezentációjába”), az (elbeszélő) diszkurzusba transzponálják.

Az ekvivalenciák elemzésére nem létezik objektív módszer. Az egymást kölcsönösen meghatározó ekvivalenciák azonosítását az olvasónak kell elvégeznie, ezért szükségszerűen mindig csak részlegesen aktualizálódhatnak egy szöveg potenciális ekvivalenciái. Minden befogadás tehát csökkenti a műalkotás összetettségét, mivel csak a számára ismertként azonosuló kapcsolatokat választja ki. A szöveg olvasásakor a tematikus és formális ekvivalenciák révén megkonstruálunk egy *értelmevonalat*, miközben figyelmen kívül hagyunk számtalan más ekvivalenciát. Ilyetén módon az elbeszélő történet minden olvasása a történet történetét hozza létre.

Wolf Schmid könyve egy olyan elméleti és tudománytörténeti kompendium, amely átfogja, összegzi és recenzeálja a narratológia tárgykörében született elméleti munkákat, illetve a narratológia kategóriáinak és koncepcióinak fejlődési állomásait, fogalmi nyelvének evolúcióját a formalizmustól kezdve a strukturalizmuson keresztül a szemiotikáig, és bizonyos esetekben rávilágít egy adott irányzat fogalomkészletének bizonytalanságaira is. Hozzáadott modelljeiben, bizonyos megoldásjavaslataiban Schmid meghatározó módon a strukturalista szemiotika irányával azonosul, és nem a Bahtyin névvel fémjelzett, a beszéd módok viszonyát, a beszédegységek, megnyilatkozások polifóniáját, illetve a megnyilatkozások szubjektumhoz való kötődését előtérbe helyező elmélettel, és nem érinti a napjainkban egyre nagyobb teret követelő kognitivisták kutatásait sem, mégis a narratológiának az ezredfordulóig tartó fejlődéstörténetét szisztematikusan, minden részletre kiterjedő és a teljesség igényével fellépő filológiai alaposággal és elméleti tudatossággal összegzi.

Selmeczi János

Számunk szerzői

S. HORVÁTH Géza (1971) a Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének docense. Kutatási területei: irodalomelmélet, a 18–19. századi európai próza, Mihail Bahtyin nyelv- és regényelmélete.

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, a Károli Gáspár Református Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének professzora, a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság regionális képviselője, irodalomelméleti és ruszisztikai értekezések szerzője. 2011-ben megjelent könyvei: *Próza és elbeszélés*, *Versbe írt szavak*.

Vitalij MACHLIN a filozófiai tudományok doktora, Bahtyin életművének kutatója, a folyamatban lévő Bahtyin-összkiadás egyik kommentátora, a *Bahtyin-gyűjtemény* (1–4) című tudománytörténeti sorozat szerkesztője.

NAGY István (1947) az ELTE orosz filológiai tanszékének habilitált docense. Fő kutatási területe az orosz századforduló, különös tekintettel a költészetre. Jelenleg egy Marina Cvetajevéről szóló, magyar és orosz nyelvű monográfián dolgozik.

SELMECZI János (1977) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában az Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program végzős doktorandusza, disszertációját 2011 májusában adta le *A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében* címmel.

Vittorio STRADA olasz kultúrtörténész, a Velencei Egyetem professzora, az Orosz Kultúra Olasz Intézetének vezetője Moszkvában; ismert ruszista, Bahtyin műveinek fordítója, kiadója és kutatója.

VARGA Tünde a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszékének docense. Kutatási területei: a kortárs művészet és művészetelmélet, a kurátori elméletek, a múzeumtudomány, illetve a kultúratudomány.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla