

381

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Az újhistorizmus



1998

1-2

HELIKON

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

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

BODNÁR György

CsÁSZTVAY Tünde

T. ERDÉLYI Ilona

társszerkesztő / rédacteur associé

GRÁNICZ István

HOPP Lajos

társszerkesztő / rédacteur associé

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

főszerkesztő / directeur de la revue

ODORICS Ferenc

SZILI József

VARGA László

felelős szerkesztő / rédacteur en chef

Sz. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 166 – 4819/12 Fax 1853 – 876

1998/1–2 — LXIV. évfolyam	1998/1–2 — XLIV. année
Megjelenik negyedévenként	Revue trimestrielle

HELIKON

Összesített tartalomjegyzék 1998

TANULMÁNYOK

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

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

AZ ÚJHISTORIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJA	201
--	------------

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

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

SZEMLE

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

KÖNYVEK

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

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

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

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

IN MEMORIAM

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

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1998.

**Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
Felelős vezető Roznai Zoltán**

Az újhistorizmus

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

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

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

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

Válogatásunk az amerikai újhistorizmus legismertebb képviselőinek műveit tartalmazza.

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

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

The New Historicism

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

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

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

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

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

THE EDITORIAL BOARD

Le Nouvel Historicisme

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

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

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

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

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

LE COMITÉ DE RÉDACTION

ELMÉLETI ALAPOK

KISS ATTILA ATILLA

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

„Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.”

STEPHEN GREENBLATT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ The New Historicism Reader. Ed. Aram Veesser. New York–London, Routledge 1994. Introduction. 2.

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

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

Az „újhistorizmus” és a mai amerikai Shakespeare-kutatás

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

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

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

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

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

I.

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

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

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

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

¹ RABKIN, 1981. 1skk.

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

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

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

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

² Ld. TILLYARD, 1946. – A „régí” kritika általános elutasítására jellemző RICHARD LEVIN (1979.) könyve.

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Erről részletesen szól WAYNE, 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Idézi FRIEDRICH, 1985. 76.

¹¹ WAYNE, 1987. 1–2.

¹² Fish fejlődéstörténetére utal GOLDBERG, 1982. 515.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ GEERTZ, 1973. 49.

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

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

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

¹⁷ GREENBLATT, 1980. 4.

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

¹⁹ GREENBLATT, 1980. 9.

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

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

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

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

²⁰ GREENBLATT, 1980. 9.

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

IV.

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

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

²¹ GREENBLATT, 1981. 57.

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

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

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

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

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

²⁵ MONTROSE, 1980a. 64.

²⁶ Vö. GOLDBERG, 1982. 528.

²⁷ Montrose e cikkét elemzi HOWARD, 1985. 33.

rállyant körülvéő udvari rituálék és a nyilvános színházak hangsúlyozott, ceremonialis teatralitása ugyanannak az éremnek két oldala.

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

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

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

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

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

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

³⁰ Idézi BIALOSTOCKI, 1986.: „Ikonográfia” – eredetileg megjelent mint címszó a *Dictionary of the History of Ideas* enciklopédiában (New York, Scribner’s 1973.) – magyarul: PÁL (ed.), 1986. 2:348.

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

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

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

V.

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

³¹ ROSSI, 1975. 257.

³² HENINGER, 1973. 346–347.

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

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

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

³⁴ WELLS–TAYLOR (eds.), 1986.

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

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

VI.

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

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

³⁵ WELLS-TAYLOR (eds.), 1987.

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

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

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

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

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

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

³⁷ Idézi WAYNE, 1987. 3.

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

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

A hetvenes évektől egyre erősödő mértékben lehettünk tanúi a magyar irodalomtudományban az ideológiamentességre törekvésnek. Az anglisztikában ez például az *újkritika* (New Criticism) örvendetes átértékelésében nyilvánul meg. Az utóbbi években újjáéledő Shakespeare-kutatásban pedig azt figyelhettük meg, hogy a hatvanas évekig kötelező érvénnyel vizsgálandó „Shakespeare, a feltörekvő angol középosztály képviselője” alapállás³⁸ felváltotta az egyetemesebb témák és a hagyományra építő elemek, például az ikonológia vizsgálata. Az elméleti alapállás tekintetében ma az eszmetörténeti megközelítés jellemző, a modern irányzatok között pedig a hermeneutika alkalmazása.³⁹

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

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

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

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

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

HIVATKOZÁSOK

- BLAYNEY, PETER: *The Texts of King Lear and Their Origins*. Cambridge – New York, Cambridge University Press
- CULLER, JONATHAN: 1975. *Structuralist Poetics*. Ithaca, Cornell University Press
- BARG, MIHAIL: 1986. *Shakespeare és a történelem*. (1979.) Budapest, Gondolat
- DÁVIDHÁZI, PÉTER: 1984. *A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben*. = *Filológiai Közlöny* 30. 394–414.
- FABINY, TIBOR (ed.): 1987. *A hermeneutika elmélete 1–2*. Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 3.)
- FEDERMAYER, ÉVA: 1983. *Konstrukció – dekonstrukció*. = *Filológiai Közlöny* 29. 470 skk.
- FRIEDRICH, OTTO: 1985. 'Shall I die? Shall I fly...' = *Time* December 9. 76.
- GEERTZ, CLIFFORD: 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books
- GILMAN, ERNST B.: 1986. *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation: Down Went Dagon*. Chicago, University of Chicago Press
- GOLDBERG, JONATHAN: 1982. *The Politics of Renaissance Literature: A Review Essay*. = *ELH* 49. 514–542.
- GREENBLATT, STEPHEN: 1980. *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago, The University of Chicago Press
- GREENBLATT, STEPHEN: 1981. *Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion*. = *Glyph 8: Johns Hopkins Textual Studies*. Baltimore, Johns Hopkins University Press
- HARBAGE, ALFRED: 1947. *As They Liked It*. New York – London, Macmillan
- HENINGER, S. K.: 1973. *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, The Huntington Library
- HONIGMANN, E. A. J.: 1996. *The Texts of „Othello” and Shakespearian Revision*. London, Routledge

- HOWARD, JEAN E.: 1985. The New Historicism in Renaissance Studies. = *English Literary Renaissance* 16. 13–43.
- JAKOBSON, ROMAN: 1969. Hang-jel-vers. Budapest, Gondolat
- KEEFER, MICHAEL (ed.): 1991. Christopher Marlowe's Doctor Faustus. A 1604-Version Edition. Peterborough – Ontario, Broadview Press
- KÉRY–ORSZÁGH–SZENCZI (eds.): 1965. Shakespeare-tanulmányok. Budapest, Gondolat
- LEVIN, RICHARD: 1979. New Readings vs. Old Plays. Chicago, University of Chicago Press
- MAROTTI, ARTHUR: 1982. Love is not love': Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order. = *ELH* 49. 396–428.
- MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1980. 'Eliza, Queene of Shepherdes' and the Pastoral of Power. = *English Literary Renaissance* 10. 153–182.
- MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1980a. The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology. = *Helios* 7. 51–74.
- MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1981. The Place of a Brother' in *As You Like It: Social Process and Comic Form*. = *Shakespeare Quarterly* 32. 28–54.
- MONTROSE, LOUIS ADRIAN: 1983. „Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. = *Representations* 1/2. 61–94.
- O'CONNEL, MICHAEL: 1985. The Idolatrous Eye: conoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theatre. = *ELH* 52. 279–310.
- PÁL, JÓZSEF (ed.): 1986. Az ikonológia elmélete: szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 1. – újra kiadva: 1997.)
- PECHTER, EDWARD: 1987. The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. = *PMLA* 102/3. 292–303.
- POSTER, MARK: 1982. The Future According to Foucault: The Archeology of Knowledge and Intellectual History. = *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives*. Eds. *Dominick LaCapra – Stephen L. Kaplan*. Ithaca, Cornell University Press
- RABKIN, NORMAN: 1967. Shakespeare and the Common Understanding. New York, Free Press
- RABKIN, NORMAN: 1981. Shakespeare and the Problem of Meaning. Chicago, University of Chicago Press
- ROSSI, PAOLO: 1975. Hermeticism, Rationality, and the Scientific Revolution. = *Reason, Experiment, and Mysticism in the Scientific Revolution*. Eds. *M. L. Righini Bonelli – W. R. Shea*. London, Macmillan 247–275. (Science History Publications)
- SCHOLZ WILLIAMS, GERHILD: 1987. Történeti kérdések és irodalmi válaszok; dialógus. = *A reneszánsz szimbolizmus: Ikonográfia, Emblematika, Shakespeare*. Eds. *Fabiny–Pál–Szőnyi*. Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék (Ikonológia és műértelmezés 2.)
- SIEMON, JAMES: 1985. Shakespearean Iconoclasm. Berkeley – Los Angeles, The University of California Press
- STONE, P. W. K.: 1980. The Textual History of King Lear. London, Scolar Press

- TAYLOR, GARY – MICHAEL WARREN (eds.): 1986. *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Oxford, Clarendon
- TILLYARD, E. M. W.: 1946. *The Elizabethan World Picture*. London, Macmillan
- URKOWITZ, STEVEN: 1980. *Shakespeare's Revision of King Lear*. Princeton, N. J. Princeton University Press
- WAYNE, DON E.: 1987. *Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States*. = *Shakespeare Reproduced*. Eds. *Jean E. Howard – Marion O'Connor*. London, Methuen
- WELLS, STANLEY – GARY TAYLOR (eds.): 1986. *The Complete Oxford Shakespeare. Modern Spelling Edition / Old Spelling Edition*. Oxford, Clarendon
- WELLS, STANLEY – GARY TAYLOR (eds.): 1987. *William Shakespeare. A Textual Companion*. Oxford, Clarendon
- WHITE, HAYDEN V.: 1973. *Foucault Decoded: Notes From the Underground*. = *History and Theory* 12. 23–54.

Megjegyzés az újhistorizmushoz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Fordította: Nemes Péter)

STEPHEN GREENBLATT

A kultúra poétikája

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*Fordította: Bernáth András*)

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

JONATHAN GOLDBERG

A reneszánsz irodalom politikuma

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

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

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

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

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

J. H. Hexter Hillről szóló megsemmisítő írása⁶ után nehéz úgy találni, hogy a *Milton and the English Revolution* nem szolgál rá az összehordottság vádjára, mellyel Hexter illeti Hillt, amennyiben az képtelen a különbségtételre. És ez a hiba okozza Hill Miltonnal kapcsolatos végső problémáját. Tipikus, hogy Hill,

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

eszképista olvasóival, legyenek azok újkritikusok vagy régi vágású történészek, akik elbarikádozzák a pasztorált az élettől, Montrose amellet érvel, hogy a pasztorál valódi mű, hogy formájának funkciója van. Puttenham nyomán abból indul ki, hogy az *otium* valójában *negotium*, hogy a pásztoralisták „a henyélés örvén tárgyalnak [negotiat by colour of otiation].” Montrose megmutatja, hogy a szövegek a kultúrában valós munkát végző események. Ez tényleg az irodalom elmélete, és már találkoztunk is korábban ezzel a változattal. Montrose az irodalom szerepét mediációnak – dialektikusnak – látja. Spenser „Aprill” eklogája, és ebből következően az udvarló pasztorál általában a témája, mikor Montrose azt mondja, hogy megvilágítja „a dialektikát, amely által a költői erő segít kialakítani és fenntartani a politikai erőt, amelyet szolgál” (ELR 168.). Ebben a következőkben a „kialakítani és fenntartani” kifejezés a radikális, amely a szövegtermelésről ad komplex képet. Hasonlóképpen, Peele-ről írott esszéjének elején az *Araynment of Parist* olyan műként jellemzi, mely „újrateremti [recreates] az öt megteremtő kultúrát” (*English Literary History* 433.). A „rekreál” játékoságába sűrűsödő érvelés azzal zárul, hogy *A Tündérkirálynő* hatodik könyve a pasztorál olyan változata, amely „különösen analitikus és kritikus módon reprodukálja az Erzsébet-kori udvari kultúrát”. (457.) Montrose számára a szöveg nem autonóm, nem is időtlen kulturális igazságok vagy ideologikus előírások [impositions] tárháza, sem pedig hiány formájában fellelhető történelem. Ezek helyett Montrose amellet érvel, hogy a szövegek a kultúra ellentmondásainak kifejeződései, és részt vesznek annak termelésében (végül is az Erzsébet-kori kultúra épp annyira adott számunkra a szövegek, mint az ‘események’ által). A szövegek azoknak a szükségleteit és vágyait szolgálják, akik létrehozzák őket, akik számára létrehozzák őket, és akik tanúikká válnak. Montrose-nak a szövegek sokféle hangon szólnak, a kritika célja pedig éppen az, hogy a szöveg lehető legtöbb (és ez Montrose kifejezése is lehetne) anyagszerűen meghatározott elemét visszaállítsa.

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

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

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

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

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

Arra a könyvre, amely évek óta a legprovokatívabb, reneszánsz szöveg és kontextus kölcsönhatását tárgyaló kötet: Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* [*Reneszánsz énformálás: Mórustól Shakespeare-ig*] című munkájára⁹ is a kultúra teátrálitása tesz alapvető hatást. A *Glyph*ben, nem sokkal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

az közeledik, hogy elragadja, és rajongva veti alá magát [*submits*] neki, noha az esze azt diktálná, hogy menekülnie kell. Vagy talán Greenblattra is áll az, amit ő mond Spenserre, hogy hatalomimádó (174.). Mert Greenblatt könyvének ámulatos gazdagsága és sziporkázása mindig mindenütt az alávetetést és a lemondást [*renunciation*] követelő erőre fut ki, és véleményem szerint van némi értelme annak, ami elvettetik/eltagadtatik [*renounced*], amit Greenblatt könyve nem mond el. Hal és Prospero bűvületében például, úgy tűnik, teljesen elfedi azt a felismerést, hogy darabjaik nem azonos rajongással kezelik e két szereplőt. Spenser Gloriana és udvartartása iránti imádata túl egyértelműen zárja ki annak lehetőségét, hogy Spenser, ha csak imitálva vagy megismételve is, ne helyeselte volna a királynő hatalmát. Greenblatt leszereli a szubverziókat, melyekre az Erzsébet-kori hatalom épül, mintha minden diskurzus a királynőnek róttá volna le hódolatát; Foucault és Bahtyin adhatják a kultúra diskurzivitásának antitetikus modelljeit. Greenblatt munkája túl határozottan fedi el annak az eshetőségét, hogy az általa fékentartásnak/magába foglalásnak [*containment*] aposztrófált jelenség valójában talán nem is kizárólagos. Ez annak érdekében történik, hogy megőrizze projektjének mindent magába foglaló, mindent féken és ellenőrzése alatt tartó jellegét. Ezért Greenblatt színháza helyenként Haléhoz hasonlóan a „tágasság és a klausztróbia különös együttesét” (*Glyph* 56.) kínálja. Mindkettő szédítő, ami a tudás és az utalások széles körét, illetve az erőteljes sűrítést és szervezettséget illeti. Mégis, alkalmanként féllő, hogy ezek az erőfeszítések a terület elkeskenyedését eredményezik, azt, hogy Greenblatt megtagadja Shakespeare-től és Spensertől energiáik teljességét, és a kultúra egészétől mindazt, ami nem illene bele kultúrpoétikájába, és ami megkérdőjelezné azt. Az ilyen lehengerlő lendületesség hasznos korrekcióját nyújtják bizonyos történészek frissebb munkái. Az essexi irodalomszociológiai konferencián (Essex Sociology of Literature Conference), melyen Jameson is részt vett, a területre jellemző strukturalista és feminista megközelítések éppúgy megjelentek, mint a marxisták. Nem elsősorban arra célok, hogy új tények kerültek volna napvilágra általuk, bár egyetértek Greenblatt-tal és Jamesonnal abban, hogy a történelem mindig a történeti diskurzus már narrativizált formájában hozzáférhető számunkra. Az essexi kötet inkább a korszak újragondolásának és újratereztetésének lehetséges módjait sugallja – hiszen a dolgok igenis megtörténnek, annak ellenére is, hogy nehéz az eseményeket szavakba önteni, és hogy e szavakba foglalástól az események szavakká válnak, ezáltal alárendelődnek a szavaknak. Ezek a tanulmányok a hagyományos történeti diskurzusban nemrégiben végbement revizionista mozgás mellé helyezhetők, mely – például Konrad Russell és Kevin Sharpe munkáiban¹⁰ – a tizenhetedik századról alkotott meglévő nézeteket vitatják, kimutatva, hogy azok

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

Bár nincs helyem az összes közelmúltban megjelent kritikai mű tanulmányozására, mely irodalom és politikai élet kapcsolatát tárgyalja az angol reneszánszban – Leonard Tennenhouse, Steven Mullaney, Leah Sinanoglu Marcus és Richard Helgerson értékes tanulmányait, és Richard McCoy Sidney-ről szóló könyvét csak megemlíteni tudom¹² –, nem zárhatom írásomat anélkül, hogy ne utalnék a kritika régebbi irányainak meglétére, és arra a szomorú tényre, hogy az általuk képviselt történetiség, finoman szólva, elmarad Douglas Bush vagy Helen Gardner munkásságának vitalitásától, intelligenciájától és komoly erkölcsétől, de

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

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

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

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

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

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

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

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

Schmidgall a Frances Yates utolsó könyvében követett téves gyakorlat fordítottját szemlélteti, amelyben a reneszánsz kultúra által újra felvetett, korábbi fontos neoplatonikus és hermetikus/kabalisztikus szálak oda vezetnek, hogy mindenütt Mr. Dee-t találjuk.¹⁵ Hillhez hasonlóan Yates is, ahová csak néz, földalatti mozgalmakat talál, életre kelt minden irodalmi figurát; „az Erzsébet-kor uralkodó filozófiája ... az okkult filozófia volt” (75.), van egy Dee–Spenser nézőpont, és Dee tükröződik *Lear királyban*, és az ő „árnya szüremlik át Prosperón” (77.). Ez szintén a Schmidgall-féle, leginkább üres mindent összehordás, részletezőbb kivitelben. Irodalomtörténészek munkái közt is fellelhető ilyesmi – Barbara Lewalski *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* című, nemrég megjelent könyvére gondolok¹⁶ –, időtlen formulákat alkotnak, amelyeket történelemnek hívnak, és a verseket ebbe illesztik be, hogy azok mind a működőképes és megfélemlíthetetlen mintázat példái legyenek. A Bush és Brooks közti vita is megoldódhat e nézetek szerint, és meg is oldódik Annabel M. Patterson által, aki *Marvell and the Civic Crown [Marvell és a polgári koszorú]* című könyvében¹⁷ úgy véli, hogy a „Horatiusi Óda” „nem két politikai székértábor, hanem két, egymástól kölcsönösen függő elmélet között mediál (ezek retorikájában mindig a pátosz és az etosz ismerhető fel), melyek arra vonatkoznak, hogy a nyelv hogyan működik az emberi agyon” (68.). A fékentartás [*containment*] elve a régi historizmus hatásából származik, engedve a formalista vágynak, hogy a verseket a világból eltávolítsák. Ezekben a történeti beszámolóknak a történelem formalizmussá válik, a szövegek nyugodtan udvari esztétikává redukálhatók

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

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

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

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

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

(Fordította: Berta Ádám)

A RENESZÁNSZ KIHÍVÁSA

STEPHEN GREENBLATT

Shakespeare és az ördögűzők

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ SAMUEL HARSNETT: *A Discovery of the Fraudulent Practices of John Darrell*. London, 1599.

¹⁰ HARSNETT, *Declaration*, 154–155.

¹¹ Uo. 86.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ BROWN, i. m. 109–111.

¹⁵ THOMAS, i. m. 485.

¹⁶ S. M. SHIROKOGOROV: *The Psycho-Mental Complex of the Tungus*. Peking–London, 1935. 265.

¹⁷ BROWN, i. m. 110.

¹⁸ MICHAEL MACDONALD: *Mystical Bedlam*. Cambridge, 1981.

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

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

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

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

¹⁹ HARSNETT, Declaration, A₃^f.

²⁰ HARSNETT, Discovery, A₂^f.

²¹ Uo. A₄^{r-v}.

²² Uo. 29.

²³ D. P. Walker azt sugallja, hogy a jezsuiták elleni támadás egy, a politikailag érzékenyebb nonkonformisták elleni támadást leplez; a korai tizenhetedik századi Angliában kétségtelenül biztosságosabb volt megtámadni egy katolikusot.

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

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

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

²⁴ HARSNETT, *Declaration*, 24.

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

²⁶ HARSNETT, *Declaration*, 38.

²⁷ MICHEL LEIRIS: *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris, 1958.

²⁸ Uo. 27–28.

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

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

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

²⁹ Uo. 94–95.

³⁰ Uo. 96.

³¹ HARSNETT, *Declaration*, 69.

³² Uo. 172.

³³ Uo. 2., 106.

³⁴ Uo. 74.

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

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

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

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

³⁶ HARSNETT, *Discovery*, A₃^f.

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

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

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

³⁷ Uo. 78.

³⁸ Uo. 114–115.

³⁹ Uo. 149.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A *Declaration of Egregious Popish Impostures* Shakespeare-t nem csak szokatlan anakronizmusokkal látja el, hanem Edgar színpadi álruhájának modelljével is. Hiszen a drámaíró nem a démonológia hitelességét találja meg Harsnettnél (ez a szokványos indoka annak, hogy a szerző egy bizonyos forráshoz folyamodik, mint például katonai vagy jogi kézikönyvhöz), hanem inkább a színházi szerep hiteltelenségét. Shakespeare Edgar számára egy dokumentált csalást sajátít ki, valamint annak a hatásos gyűjteményét, amit a *Declaration* „durva, jelentés nélküli nevek”-ként⁴⁵ említi, amelyeket az egzotikus hangzásért találtak ki, illetve, hogy beengedjék a hamisság gyenge, de mindent átható szagát.

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

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

⁴⁵ HARSNETT, Declaration, 46.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ HARSNETT, *Declaration*, 142.

⁴⁹ Uo. 142–143.

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

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

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

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

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

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

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

Természetes dajkának, a nyugalom,
Mit nélkülöz. De van bőven ható
Füvünk azt visszahozni, s erejük
Képes bezárni a bánat szemét.

(IV. iv. 12–15)/52./

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

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

⁵³ HARSNETT, *Declaration*, 23.

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

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

A fentiek valamennyien különös és nyugtalanító hasonlóságot mutatnak a jezsuiták angliai helyzetével – amennyiben nem hivatalos perspektívából nézzük a dolgot. A hasonlatosság nem oldja fel magát szükségszerűen allegóriába, melyben a katolicizmus az üldözött, legitim idősebb testvér képében revelálódna, aki kénytelen magát színházi illúziókkal védeni szkeptikus, fattyú testvére – a protestantizmus – hideg üldözésével szemben. Mégis megvan az ortodox álláspont efféle radikális aláaknázásának a lehetősége, és nem csupán a saját, történeti távolságunk hűvös fényében. 1610-ben egy utazó színtársulat Yorkshire-ben felvette repertoárjába a *Lear királyt* és a *Periclest*, amelyen egy „Szent Kristóf-játékok” is szerepeltet, s ennek előadása felhívta magára a Star Chamber figyelmét. A darabot egy rekuzáns házaspár, Sir John és Lady Julian Yorke majorsági házában adták elő, és a színészeket és magát a rendezőt, Sir Richard Cholmeley-t, puritán szomszédjuk, Sir Posthumus Hoby 'rekuzanciáért' (felségsértésért és szentségtörésért – *A ford.*) feljelentette.⁵⁴ Nehéz ellenállni a következtetésnek, hogy valaki a Stuart-korabeli Yorkshire-ben azt hihette, hogy annak ellenére, hogy a *Lear király* látszólag a csalárd megszállottságot állítja színre, a mű nem volt ellenséges az üldözött katolikusok helyzetével, sőt, furcsa módon rokon-

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

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

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

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

őrizkedjél a gonosz lélektől. Engedelmeskedjél szüleidnek;
tartsd meg szavadat; ne esküdjél; ne vétkezzél más ember
hitvesével. Ne add át édes szívedet a büszke pompázásnak.
Tamás fázik.

(III. iv. 78–81.)

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

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

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

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

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

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

Egy tükröt adjatok; ha
Lapját lélegzetétől köd borítja,
ő, úgy még él.

(V. iii. 260–262.)

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

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

⁵⁵ HARSNETT, Declaration, 23.

⁵⁶ Uo. 171.

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

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

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

Mozdúl a toll, még él! Ha úgy van, e csere
 Megvált minden bút, melyet valaha
 Éreztem életemben.

(V. iii. 264–266.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vannak természetesen további, a színház szeretete mögött megbújó intézményes stratégiák is. Van egy mozzanat, s ezt inkább Ben Jonson anticipálta, mint Shakespeare, amikor is a színház maga válik üressé – az olvasás érdekében. A Charles Lamb és Coleridge által híressé vált és Bradley által megismételt érvelés értelmében a színpadiassággal le kell számolni ahhoz, hogy abszorpcióját elérhesse, és Shakespeare képzeletének fenséges erejét nem a nézőnek adja át, hanem annak, aki – mint Keats – leül, hogy újraolvassa a *Lear királyt*. Ahol az olyan intézmények, mint a King's Men, úgy hitték, hogy saját szövegeiket alkotják meg, a *Lear király*-féle szövegek önnön intézményeiket hozták létre. A színház kereskedelmi esetlegessége utat mutat az irodalom filozófiai szükségszerűsége felé.

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

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

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

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

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

(Fordította: Kiss Gábor Zoltán)

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

A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Az Individuum” az itt következőkben egyszerűen csak mint a teljes és a koherens személyes organizáció illúziója lesz értendő, vagy mint annak a képzeletbeli alapnak a félrevezető leírása, amelyen a különböző szubjektumpozíciók összerendeződnek.

És így a gyakran használt terminus, a „szubjektum” jelentése összeomlik, és olyan terminusként értendő, mint pontatlan leírása annak, ami valójában *pozíciók* sorának konglomerátuma, szubjektumpozícióké, provizórikusaké és nem szükségszerűen elévülhetetleneké, amelyekben a személyt a diskurzusok és az a világ szólítja, amelyet lakik.

Az „ágens” terminust ezzel szemben arra fogom használni, hogy olyan szubjektivitás formájának eszméjét jelölje, amely a szubjektumpozíciók közti ellentmondások és zavarok révén lehetővé (sőt, valóságossá) teszi az ideológiai nyomásnak való ellenállást (még akkor is, ha ez az ellenállás szintén ideológiai kontextusban kell, hogy kialakuljon). (xxxv.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A beszélő a kiváló amerikai Shakespeare-kutató, Joseph Quincy Adams volt; az alkalom a Folger Shakespeare Library megnyitója Washingtonban; az év 1932.²¹ A retorika a megváltozott politikai realitásoknak felel meg, de jól látható a kontinuitás ezen írás és egy korunkbeli humanista jelentés között, amely „A felsőoktatásban tanult humán tudományok állapotáról” szól:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A dolgok saját rendjének biztosítása érdekében Shakespeare transzvesztita nőalakjai, mint Portia és Rosalinda, férfi álöltözetbe kényszerülnek, mert az igazi férfiak nem felelnek meg, és kiigazításra szorulnak. ... A család egyfajta miniatűr politikai test, ahol a férj akarata az egész akarata. A feleség befolyásolhatja a férj akaratát, s ezt a feleség és a gyerek szeretete kellene hogy átjárja.

Most mindez egyszerűen darabjaira esett. Nem létezik, és senki nem is tekinti úgy, hogy jó volna, ha létezne. De semmi bizonyosság nem vette át a helyét. (126–127.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Fordította: Bagi Zsolt)

STEPHEN ORGEL

A nagyszerűség megszelídítése¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[V.ix.50]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

bírálat éri az uralkodó kedvenceit, és maga a király is úgy jelenik meg, ahogy francia nagykövet jelezte „ivre pour le moins une fois le jour”, vagyis m aki naponta legalább egyszer leissza magát.⁷ Ez a darab – érthetően – olyanny felbőszítette a királyt, hogy megesküdött, soha többé nem engedi a társulato színe elé, és „koldusbotra juttatja” őket. A színészek valójában nem egészen e éven belül újra az udvar kegyeit élvezték: az incidens jól példázza milyen hon lyos elképzelésekkel rendelkezünk erről az igencsak összetett és ellentmondá: viszonyrendszeréről. Nem világos, hogy a társulat egyáltalán miért tűzött műs ra ilyen darabokat. A társulat tagjai osztották a Blackfair közönségére, vagy l alábbis annak egy jelentős részére, jellemző előítéletek jó részét szembehely: kedve pártfogójuk akaratával és tekintélyével: ez vajon miként volt összhangt a társulat egészének érdekeivel? Miért nem számoltak a király elégedetlenség: vel, ha pedig számítottak a kedvezőtlen fogadtatásra, vajon miért vállaltak ekl ra kockázatot – mi vonzotta őket a kényes témák színrevitelében? Hol volt ily: kor a cenzor: a király kamarása miért engedélyezte az efféle bemutatók: Vegyük figyelembe a következő adatokat: a király kedvencein és ittasság: élcélődő darab 1608 márciusában készült el – a francia nagykövet levele, me: ben az angol uralkodó szenvedélyét ecseteli, március 25-én kelt. A társu: legközelebb 1609. január 1-jén és 4-én, valamint ugyanazon év karácsony: játszott az udvar színe előtt. Ezt megelőzően azonban csak az 1604/5-ös év: ban jelenhettek meg a király színpadán: nem mondható, hogy a társulat m: dennapos vendég volt az udvarban. Az 1609-es újévi meghívás tehát külön: ges királyi kegynek minősült.

Mire következethetünk mindebből? Jakab számára nem volt szokatlan, hc a királyi kápolnában szolgálatot teljesítő egyházi méltóságok nyíltan bírálják: szertartások alkalmával, de bizonyára sem ő, sem pedig a színészek nem g: dolhatták azt, hogy a színtársulatok az egyházhoz hasonló magasabb értékre: letéteményesei volnának. Jonson persze jellemző módon nem fogadta el ez: helyzetet: egy alkalommal úgy nyilatkozott Drummondnak, hogy „foglalko: az egyházi tisztség betöltésének gondolatával, így lehetősége nyílna zsoltárt í: ha ezért az életével kellene fizetnie”.⁸ Jonson arról álmódott, hogy a *Children: the Revels*hez hasonlóan ő is büntetlenül bírálhasson; a bírálat tárgya pedig eg: esetben sem a színház közönsége, hanem maga a király. A reneszánsz színház: az udvar viszonyának kémiaiját a bensőségesség és a fenyegetés bonyolult ele: g határozta meg.⁹ Mindezek ismeretében Erzsébet királynő William Lambardi: készített előadása már sokkal kevésbé tűnik paranoid fantáziának.

⁷ Uo. 1:326–328. 2:53.

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

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

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

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

(Fordította: Bocsor Péter)

¹⁰ CHAMBERS: *The Elizabethan Stage.* 2:419.

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

JOEL FINEMAN

Shakespeare füle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

These wickets of the Soule area plac't on hie
Because all sounds doe lightly mount aloft;
And that they may not pierce too violently,
They are delaied with turnes and windings oft.

For should the voice directly strike the braine,
It would astonish and confuse it much;
Therefore these plaits and folds the sound restraine,
That it the organ may more gently touch.

As streames, which with their winding banks doe play,
Stopt by their creeks, run softly though the plaine,
So in th' Eares' labyrinth the voice doth stray,
And doth with easie motion touch the braine.

It is the slowest yet the daintiest sense.⁴

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

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

Ezen kapui a léleknek magasra tétettek,
Hiszen minden hang könnyedén kúszik fel;
És hogy ne hasogassanak túl hevesen,
Kanyarok és tekervények késleltetik gyakran.

Mert ha közvetlenül érné az elmét a hang,
Igencsak meglepné és összezavarná,
Ezért ezek a ráncok és gyűrődések megbabolázzák a hangot,
Hogy a szervet gyengédebben érje.

Mint folyamok, melyek kanyaró medrükkel játszanak,
Melyeket megállítanak patakjaik, melyek puhán futnak a síkságon,
Úgy bóklszik a hang a Fül labirintusában,
És könnyed mozzanattal éri az elmét.

Ez a leglassabb, ám legkecsesebb érzékszerv.

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

Ne kerülje el a figyelmünket, hogy az *omphalos*, amelynek képét Nietzsche felidézi bennünk, egyaránt hasonlít fülre és szájra. Mindkettő betüremkedő redői és befelé mélyülő üregerősége megtalálható benne. Középpontja egy láthatatlan, nyughatatlan üreg alján található, egy üreg alján, amely érzékeny minden hullámra, akár kívülről érkezik, akár nem, akár kibocsátott, akár fel-fogott, és amelyet mindig ezen zavaros tekervények pályája közvetít.

Az az ember, aki kibocsátja azt a távolból jött diskurzust, amit te most, ebben a szituációban lejegyzel magad számára, az az ember maga nem teremti a diskurzust; egyszerűen kibocsátja azt. Olvassa. Ahogyan te fül vagy, ami átír, a mester egy száj, ami olvas, következőképp amit te átírsz, az tulajdonképpen az, amit ő megfejt egy őt megelőző szövegből.⁵

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

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

(Fordította: Dudik Éva)

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

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

LISA JARDIN

„Mit ringyózza?”

– DESDEMONA ESETE ÉS A RÁGALMAZÁS –

EMÍLIA

Mit ringyózza? Kivel barátkozik?

Mikor? Hogyan? Hol? És miből gyanítja?¹

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

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

¹ *Othello*, 4.2. 139–140.

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

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

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

JAGO (*félre*)

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

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

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

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

CASSIO
Csakugyan ő.⁶

A Desdemónára tett sikamlós célozgatások színpadi igazolás nélkül lépnek be a szövegbe; és a túlon túl udvarias firenzei Cassio válasza erősíti a tréfát azáltal, hogy nyilvánvalóan elfogadja Desdemona viselkedésének vélt erkölcstelenségét (JAGO „A mór! Isumerem a kürtjét!” / CASSIO „Csakugyan ő.”). Nem hiszem, hogy bárki is azt gondolná, hogy ennek a szójátéknak fontos szerepe volna a darab kialakuló értékrendszerében; sőt, azt sem gondoljuk, hogy Cassio figurája a színpadon hallotta a szójátékot. Ám a szójáték ott van (mint ahogy ott van, hasonló helyzetekben a *Troilus és Cressidában* és a *Velencei kalmárban*), és abban az egyre tekervényesebb játékban, amit a Shakespeare-elemzők játszanak a szöveggel, fokozottan számít mint a Desdemona ellen fölhozott bizonyítékok egyike – a cél, hogy Desdemónára háruljon a felelősség⁷.

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

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

⁶ Othello, 2.1. 167–179.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ MONTROSE: *Shaping fantasies*, 64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ld. a Babilónia lutheránus ringyója fametszetet: ROPER, Discipline and respectability.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ SHARPE: *Defantion*, 15.

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

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

³⁴ *Depositions*, 89.

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

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

Ebból a vallomásából kitűnik, hogy a lopás kölcsönös vádjai másodlagosak a „rossz szajha” rágalomával szemben, amelyet Bullman hozott föl Steilling ellen.³⁶

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

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

³⁵ Depositions, 104.

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

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

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

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

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

³⁷ Depositions, 90–91.

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

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

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

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

OTHELLO

Pimasz lotyó!

DESDEMONA

Csak bántasz, esküszöm.

OTHELLO

Hát nem vagy az?

DESDEMONA

Nem, keresztény hitemre,

Ha bűnös ujjak möcskától megóvni

Uram számára ezt a hű edényt

Nem szajhaság, én szajha nem vagyok.

OTHELLO

Nem vagy lotyó?

DESDEMONA

Üdvösségemre, nem.

Emília belép

OTHELLO

Hihetném?!

DESDEMONA

Isten, irgalmazz nekem!

OTHELLO

Úgy hát bocsáss meg; én ama ravasz

Velencei rimának néztelek, ki

Othellonak lett hitvese. (*Kiszól*) Te asszony,

Ki visszájára szentpéterkedel

S a poklot őrzöd!

Te, te, te, igen!

Végére járunk – nesze, itt a béred,

S most fordítsd rá a kulcsot, s – mint a sír!⁴⁰

Mielőtt Othello erkölcstelenséggel vádolja Desdemonát, elküldi Emíliát, világosan a tudtára hozva, hogy a közte és a felesége között folyó beszélgetés magánjellegű és bizalmas: „Most tedd a tiszted, asszony, hagyd magára / A párocskát⁴¹ és zárd reá az ajtót, / Köhögj vagy krákoj, ha valaki jön” (4.2.28–29.). Emília túl korai visszatérése azzal jár, hogy hallja, amint Othello szajhának nevezi Desdemonát. Ám miután a rágalmat véletlenül kiejtették, Emília úrnőjét védő fölháborodása csak megerősíti azt:

⁴⁰ Othello, 4.2.81–96.

⁴¹ „Lehetséges szerelmeskedők” – Ridley jegyzete szerint.

EMÍLIA

Az úr, jaj, úgy leszajházta szegényt,
És arnyi csúnya mocskot szórt reá,
Hogy tiszta szív azt nem viseli el.

DESDEMONA

Hát az vagyok?

JAGO

Mi volnál, asszonyom?

DESDEMONA

Ő már kimondta, mit mondott uram.

EMÍLIA

Leszajházta; nem sértegeti így
A berugott koldus az ágyasát.⁴²

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

EMÍLIA

Mit ringyózza? Kivel barátkozik?

Mikor? Hogyan? Hol? És miből gyanítja?⁴³

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

⁴² 4.2.117–123.

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

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

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

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

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

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

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

JAGO

Urak, nézzük meg, kapott-e kötést

Cassio. (*Biancához*) Jöjj, majd másképp beszélsz még.⁴⁶

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

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

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

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

⁴⁶ 5.1.115–124.

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

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

⁴⁹ Az ártatlanság ellentételezését fontosnak tartom a végső, drámai kifejelet szempontjából („őt senki se bántsa, ha hűtlen is”). Ld. Still Harping on Daughters, 184–185.)

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

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

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

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

⁵¹ Ld. pl. 5.2.230., ahol Jago Emlília ellene tett vallomására a „te ronda ringyó” sértéssel felel.

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

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

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

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

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

Signum + JOHANNIS HUNTER⁵³

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

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

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

⁵³ Depositions, 252–153.

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

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

JAGO

Egy férfi és egy asszony tiszta híre
Lelküknek belső kincse, jó uram;
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,
enyém – övé, s ezek cselédje volt már.
De aki tiszta hírem lopja el,
Olyat rabol, mit őt nem gazdagítja
És koldusbotra juttat engem

OTHELLO

Az Égre! Mi ez? Tudni akarom!

JAGO

Nem – s ha szívem markodban volna, sem,
Nem, míg e titok őre én vagyok! (...)
uram, vigyázz, hogy féltékeny ne légy!
A zöldszemű szörny csak kacag az étken,
Amelyből él. Ki szarvát tudva hordja,
S a nőbe nem szerelmes, boldog az.
De jaj, mily gyötrő perceket darál, ki
Félt és szeret, gyanakszik és imád! (...)

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

OTHELLO

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

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

OTHELLO

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

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

⁵⁶ 3.3.159–196.

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

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

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

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

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

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

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

(Fordította: Nemes Péter)

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

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

SZEMLE

VÉKONY ATTILA

A szubjektum és a tárgy viszonya a reneszánsz kultúrában

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fölmerül természetesen az a kérdés is, hogy mit nyújthatott az a színpad a nőknek, amely jobban megtúrta a transzvesztita fiúkat, mint a színésznőket. Orgel szerint a nők a közönség igen nagy hányadát tették ki, és a színházi világ *másságában* viszonylag nagy szabadsággal rendelkeztek. Szinte minden darabban megjelennek különféle szerelmi párosítások, amelyek teret engedtek a burjánzó szabadság fantáziáinak a patriarchális társadalomban élő nők számára. Számos reneszánsz darab visz színre a férj felszarvazásáról szóló cselekményeket, amelyekben megvillan a női szexualitás hatalma. A színház *mássága* így a társadalom számára veszélyforrássá, míg a társadalomban árucikként kezelt nők számára valóságos menedékhellyé vált.

A reneszánsz társadalomnak Orgel szerint érdeke volt a nő „deszexualizálása”. Óvakodtak a nő természetének meghatározásától, mert az megingathatta volna a férfi hegemoniát. Thomas Coryat például igen meglepődött, amikor először látott színésznőket, mert nem hitte volna, hogy a női szerepeket ők is olyan jól el tudják játszani, mint a fiúk. John Dawson pedig azt állította, hogy Edward Kynaston, az egyik utolsó női szerepeket játszó színész mérhetetlenül meggyőzőbb volt a színpadon, mint bármelyik színész nő lehetne. A „nőiesség” alakítása tehát egyszerűen csak színészi adottság kérdése, így a legjobb színész egyben a legjobb nő is. Ez az állapot Orgel szerint egészen a XVII. század végéig húzódtott, amikor a polgárháború újra megnyíló illuzionista színházban már a nők is helyet kaphattak. Ez már egyúttal a felvilágosodás kora, amikor teret hódít az emberek szexuális orientáció szerinti osztályozása. Orgel idéz is egy részt Sir John Vanbrugh *The Relapse [A hanyatlás]* című 1697-ben írt darabjából, ahol a homo-szexualitás már társadalmilag elfogadhatatlannak van lefestve.

A *Masculine Apparel [Férfiöltözék]* című fejezetben Orgel reneszánsz metszeteket és festményeket vizsgál meg, amelyek szinte programszerűen összemoszák a nemek között hagyományosan kijelölt határokat. Ilyen például Niccolo Bellin da Modena I. Ferenc francia királyról festett transzvesztita képe (1545.), ahol a király az uralkodói teljesség nevében Mars a háborúban és Minerva/Diana békeidőben. George Pictor például Herkules és Pallasz Athéné külön-külön ábrázolására ugyanazt a képet használja fel, így csak a képfeliratokból derül ki, hogy

melyik alak kicsoda. Érdeemes itt külön kiemelni Cornelis van Haarlem *Venus és Adonis* című képét, mivel ez szerepel Orgel könyvének borítóján. Nyilvánvaló, hogy a festő ugyanazt a modellt használta fel a két ellentétes nemű alak megfestéséhez. Főleg a két utóbbi példából az is kiderül, hogy a reneszánsz tudatosan kereste az analógiát fiú és nő között, hiszen mindkettő tárgyként jelent meg a férfiak erotikus vágyálmaiban.

A könyv utolsó előtti fejezete a *Mankind Witches [Férfias boszorkányok]* címet viseli. Itt Orgel megvizsgálja a transzvesztita színész szerepét a színház és a társadalom szélesebb kontextusában. A transzvesztita színésszel kapcsolatban arra a következtetésre jut, hogy ez tulajdonképpen egy színpadi konstruktum, aki/ amely a férfiasság képlékenységét jelképezi így elősegítve a nők potenciális férfiasságának kifejeződését, még ha csak a színház falain belül is. Ilyen szempontból a transzvesztita színész mássága analóg a színház másságával, amely örökké kérdez, felkavarja a kedélyeket és átfogalmazza a normákat egy újabb egyensúly kialakításának érdekében. Orgel azonban még egyet csavar saját elméletén és felteszi azt a kérdést, hogy mi van akkor, ha a női jelmezt öltő fiúszínész csak a férfiruhát öltő nő speciális esete. Orgel itt felhossa Mary Frith, vagy ismertebb nevén Moll Cutpurse példáját, aki Middleton és Dekker *The Roaring Girl [Az üvöltő lány]* című darabjának mintájául szolgált. Bár Mary Frith rendszeresen férfiruhát öltött, nemi identitását mégsem férfiként, hanem transzvesztitaként határozta meg. Igaz, hogy Mary Frith extrém példa, Orgel szerint azonban az ő öltözködése jelzésértékű a korabeli női divat elég férfias jellegét illetően. A korabeli nők joggal ölthettek férfi(as) ruhát, hiszen a fényűzést szabályzó törvények (*Sumptuary Laws*) nem tesznek említést a nemi határokat átlépő öltözködéssel kapcsolatban, mindössze a különböző társadalmi osztályok öltözködését szabályozzák.

Az utolsó *Visible Figures [Látható alakok]* című fejezetben Orgel három reneszánsz angol nő (Penelope Rich, a hardwicki Bess és Mary Frith) transzvesztita életpályáját ismerteti. Bár a könyv nincs megterhelve nehéz irodalomelméleti metanyelvvel és igen könnyű, valamint élvezetes olvasmányoknak bizonyul, felmerül az a kérdés, hogy Orgel meddig feszítheti a húrt a speciális esetek sorozatos szabályá emelésével. Fenomenológiai módszerrel dolgozik, azaz zárójelbe teszi a nyilvánvaló dolgokat és a mellékesnek hitt jelenségekre összpontosítja figyelmét, ami természetesen ösztönzi az újszerű és eredeti interpretációk kialakulását. Azonban Orgelnek az az állítása, mely szerint női jelmezt öltő fiúszínész csak a férfiruhát öltő nő speciális esete, nincs elég alaposan alátámasztva. Ilyenkor fennáll annak a veszélye, hogy a régi historista módszerekre és ezzel együtt történelmi dokumentumokra támaszkodó újhistoricizmus kifejezetten ahistorikussá válik. Természetesen megint más kérdés az, hogy mit is takar a „historizmus” és az „ahistorizmus” fogalma, ha a történelem eleve szövegszerű.

„Miért fiúszínészek játszották a női szerepeket az Erzsébet-kori angol színpadon?” Érdekes kérdés, azonban az is érdekfeszítő lehet, hogy ez miért pont *most* merül fel annyira izgató problémaként. Egyrészt lehet ennek okát a bináris op-

pozíciók Foucault óta divatos támadásában keresni, valamint abban, hogy mivel ma már mindent kontextusfüggőként kezelünk, tudatosan a *másikban* is keressük saját énünk és nemi identitásunk genézisét. És ha már úgyis szövegszerű a történelem, akkor közben átírjuk a „hivatalos” történelmet és ezen keresztül saját „történelmünket” is, hiszen a múlt kutatása egyben – és talán elsősorban – a jelen kutatása.

Stephen Greenblatt korszakalkotó művének, a *Renaissance Self-Fashioning [Reneszánsz éinformálás]* megjelenése óta már közel húsz év telt el, így jogosan tehető fel az a kérdés is, hogy az újhistorizmus menyire lehet még mindig új posztmodern korunkban, amely eleve kérdésessé teszi az „újszerűség” és az „eredetiség” lehetőségét. A két fenn bemutatott könyv azonban a tárgyra, és különös tekintettel a reneszánsz ruhára /kosztümre irányított fókuszával valóban tud valami újat és érdekeset nyújtani az olvasók számára.

BERNÁTH ANDRÁS

*Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje
Shakespeare-nél és mai kritikusainál?*

A kritikai irányzat alapító atyja, Stephen Greenblatt úttörő tanulmánykötetének megjelenése óta az újhistorizmus viták kereszttüzeiben áll.¹ A kezdeti lelkesedés hangjai többnyire elnyomták a bíráló, sőt, elutasító véleményeket: a nyolcvanas évek végére egyesek – leginkább maguk az újhistorikusok – szerint az irányzat dominánssá vált az angol irodalom, különösen a reneszánsz kutatásában. Elméleti háttére ismeretében nem meglepő, hogy a folyamatot heves hatalmi harc kísérte az angolszász egyetemeken, amely kihatott a publikációs fórumokra, a tudományos társadalom döntő tényezőire is. Mégis megjelentek az ellenvélemények: ezekből ismertetünk három tanulmányt, amelyek bemutatják az újhistorizmus hiányosságait és visszasságait – a kritikai alapelvektől kezdve egészen az irányzat legprominensebb amerikai-, illetve brit képviselője egy-egy reprezentatív munkájának a módszertanáig. Míg Edward Pechter 1987-ben közölt cikkében,² bár hangsúlyozza ellenvéleményét, elfogadja az újhistorizmust mint egy lehetséges megközelítést a sok közül, és elsősorban annak kizárólagosságra való törekvését és marxista szemléletét kifogásolja, addig Tom McAlindon 1995-ben publikált tanulmányaiban már részletesen feltárja az ünnepelt szerzők súlyos módszertani hiányosságait, olyannyira, hogy a tudományos kutatás követelményeinek figyelmen kívül hagyásával és az olvasó szándékos megtévesztésével vádolja őket.³ Bírálatainak lényege: Shakespeare és kortársai szereplőinek erkölcsi vizsgálata közben magukkal a művekkel és a korabeli dokumentumokkal bánanak etikátlanul azon kritikusok, akik – ideológiai megfontolások miatt – félrevezető módon idéznek belőlük.

„Kísértet járja be a kritika világát, az újhistorizmus kísértete” – kezdi Pechter tanulmányát, és rögtön le is szögezi, hogy számára elsősorban az jelent problémát, hogy az újhistorizmus – lényegét tekintve – marxista kritika. Az üdvözlendő, hogy felélénkült az érdeklődés a történelem iránt, a reneszánsz műveket valóban helyesebb történelmi kontextusukban értelmezni, mint az újkritika elvont, esztétikai időtlenségében vagy a posztstrukturalizmus korábbi, szövegköz-

¹ STEPHEN GREENBLATT: *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. Chicago, The University of Chicago Press 1980.

² EDWARD PECHTER: *The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama*. = *PMLA* 102. 1987. 3. 292–302.

³ TOM MCALINDON: *Testing New Historicism: „Invisible bullets” Reconsidered*. = *Studies in Philology* 92. 1995. 4. 411–438.

pontú vagy dekonstrukciós korszakának a szemüvegén át, amely alapvetően szintén a formalizmus folytatása volt. Az interpretáció kettős irányú: a művek recepciójára is vonatkozik, és nemcsak a korabeli közönséget vizsgálja, de napjainkét is; mindez a politikai érdekekkel is összefonódik – akár a reneszánszban, akár ma, vagy éppen mindkét korban egyaránt, s a hangsúly kritikustól függően változik. Felvetődik azonban, hogy miként az újkritika megalkotta magának a társadalomtól hermetikusan elzárt szöveg illúzióját, a valódi közönségről beszélünk-e inkább? Az újhistorizmus szerint a történelmet, a társadalmat és a politikai életet is a küzdelem és a hatalmi viszonyok határozzák meg, és Pechter – látszólag csupán pragmatikus szempontokat mérlegelve – felteszi a kérdést, vajon nem léteznek-e hasznosabb elképzelések a világról, a szövegekről, illetve a köztük fennálló viszonyról? Pechter egészen pontosan hitről beszél; szerinte a marxizmus és a belőle táplálkozó újhistorizmus is csak hit kérdése, szemben a materialista kritikusok magabiztos vélekedéseivel, miszerint ők a tényeket és a valóságot mutatják be, sőt, leplezik le.

Pechter bírálja, ha úgy tetszik, leleplezi Greenblatt azon megállapításait, hogy az újhistorizmus – ellentétben a hagyományos, „régii” historizmussal – nem monologikus, vagyis nem csak egy politikai látásmód vezérli, hanem elismeri az „egymással vetélkedő, kulturális-hatalmi centrumok” létezését, továbbá nem tekinti a történelmet stabil referenciapontnak, azaz a történész és a kritikus személyétől független történelmi ténynek. Noha Greenblatt azt állítja, hogy a történelemmel és a társadalommal kapcsolatos szövegeket nem helyezi az irodalmi szövegek elé, hiszen minden szöveg társadalmi és hatalmi folyamatok eredménye és egyformán értelmezésfüggő, valójában úgy értelmezi a korabeli kultúra bizonyos dokumentumait, mintha azokból egyenesen következnének az irodalmi művek: a régi historikusok által felvázolt történelmi háttér helyett most maguk a dokumentumok veszik át az objektív, stabil referenciapont szerepét. Alább látni fogjuk, hogy ezek a szövegek sem mentesek Greenblatt és társai meglehetősen önkényes értelmezéseitől, a lényeg azonban most az, hogy munkáik azt sugallják, mint ha például a *Lear király* Samuel Harsnett protestáns traktátusának lenne a terméke, vagy a *IV. Henrik* Thomas Harriot gyarmatosító útibeszámolójának az eredménye.

Az utóbbi drámával kapcsolatban Greenblatt látszólag mérsékli magabiztos retorikáját: Shakespeare *IV.* és *V. Henrikéről* írt tanulmányában mintha elismerné,⁴ hogy az ilyen párhuzamok már tényleg „kissé abszurdak”, ám nyomban leszögezi: vagy elfogadjuk értelmezését, vagy marad az irodalmi mű önreferencialitásába vetett hit. Vagy Greenblatt vagy Brooks és Warren – e két választásunk

⁴ STEPHEN GREENBLATT: *Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion. Henry IV and Henry V. = Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism.* Eds. Jonathan Dollimore–Alan Sinfield. (Manchester, Manchester Univ. Press 1985. 18–47. – Átdolgozott változatát ld. GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* című kötetében (Oxford, Clarendon Press 1988.). – Tom McAlindon alább ismertetendő tanulmányában ez utóbbi változatot használja.

lehet, de Pechter rámutat, hogy ez hamis beállítás. A formalista autonómia helyett most a valós (vagy inkább vélt) politikai erők határozzák meg a színdarabok, műalkotások jelentését, de vajon mennyivel inkább elfogadható vagy kevésbé korlátozó ez az értelmezés? „Ahogy Harriot az Újvilágban, a *IV. Henrik* is megerősíti a machiavelli hipotézist, hogy az uralkodói hatalom erőszakon és csaláson alapul” – vonja le konklúzióját Greenblatt.⁵ McAlindon alább ismertető kritikája kapcsán látni fogjuk, hogy maga a „machiavelli hipotézis” is erősen kétséges, de Pechter még csak azt kifogásolja, hogy ez egy igen leszűkített interpretáció, amelyet Harry herceg viselkedése – melyre Greenblatt is összpontosít – talán alátámaszt, de más hangok, például Falstaffé, már kevésbé. Bár Greenblatt szakít a Dover Wilson nevével fémjelzett régi historizmussal, ugyanazt a gyakorlatot követi: előnyben részesít egy hangot a többivel szemben. A régi historikusok másik jellegzetes képviselőjét, Tillyardot is hasonló szempontok vezérelték, amikor úgy vélte, Shakespeare királydrámáit nem érthetjük meg úgy, hogy a háttérben ne feltételeznénk egy átfogó rend elvét. Greenblatt – határozott tiltakozása ellenére – folytatja ezt a hagyományt, hiszen a *IV. Henrik* nyitottsága számára is olyan fenyegetést jelent, amelyet meg kell fékezni – szerinte a feltételezett társadalmi és politikai kontextusra való utalással –; a Harry hercegről festett kép megértéséhez most „az Erzsébet-kori hatalom poétikájára” van szükségünk. Pechter szerint lehet, hogy erre is szükségünk van, ahogy szükségünk volt és van az *Erzsébet-kori világtépre*, de ezenkívül még sok egyéb dologra is.

Pechter áttekinti a marxista és a posztmarxista elméleteket, hogy bemutassa a marxista megközelítés ellentmondásos és alapvetően hibás voltát. Greenblatt is elismeri, hogy a marxista esztétika sohasem oldotta meg kielégítően a *Grundrissé*-ben felvetett elméleti problémákat; Pechter szerint ennek – és a posztmarxista kísérletek kudarcának – az oka abban rejlik, hogy azok megoldhatatlanok. Jameson ugyan megpróbálja feloldani az ideológia és az irodalom közötti elméleti különbséget, de Milont és Conradot tárgyaló interpretációi olyan elavultan baloldaliak, hogy az már a legelkötelezettebb kritikusok, például Jonathan Goldberg számára is kínos. Althusser is úgy véli, a művészet feltételezi a belső eltávolodást attól az ideológiától, amelyből táplálkozik. A választ Heidegger és Derrida adja meg: amint dualitásokban gondolkozunk, rögtön hierarchiákat állítunk fel. Tehát a társadalommal kapcsolatos szövegek és az irodalmi szövegek közötti egyenlőség ötlete légből kapott. Azonban még ha egyenlőek is lehetnének, Pechter szerint az újhistorikusokat – kijelentéseik ellenére – nem ez foglalkoztatja: minden erőfeszítésük arra irányul, hogy az irodalmi szöveget a társadalomtörténetbe helyezték és így determinált, alárendelt helyzetbe hozzák. Ez a törekvés még nem feltétlenül von értékítéletet maga után, hiszen mindenki valamilyen kontextusba helyezi a művet: a kérdés tehát ismét az, vajon mennyire érdekes és hasznos ez a fajta kontextualizálás?

⁵ PECHTER, 294.

Meg kell vizsgálnunk a másik újhistorikus megállapítás létjogosultságát is, ez pedig a monologizmus elvetésének hangoztatása. A „sűrű leírás” ugyanis kizárólag a hatalmi viszonyok leírásában merül ki,⁶ akár az uralkodóról, akár a burzsoáziáról vagy éppen a gyarmatosító hódítókról van szó. Elnyomók és elnyomottak, diskurzus, dominancia és szubverzió: minden erről szól, más szempontok – legyenek bár a szerzővel, az előadás színháztechnikai körülményeivel és tényleges közönségével vagy akár a kronológia tényeivel kapcsolatosak – teljesen elhanyagolhatóak. Pedig ez csak a kritikus döntésének, egy értelmezési központnak a kiválasztása: joggal állíthatjuk, hogy a gyarmatosítás témája fontos például *A vihar* esetében, de ugyanígy választhatjuk interpretációnk központjául a metadramatikai szempontokat is. Mindez Foucault hatását tükrözi, és Pechter rámutat, hogy a korai Foucault-ét, hiszen a francia filozófus később elvetette a dominancia és a szubverzió meglehetősen egyszerű modelljét: a hatalom mindenütt jelen van, ezért a király nélkül kell elképzelnünk. Ehhez képest a legösszetettebb elemzés is igen „vékonynak” tűnik, amennyiben céljául a központ, vagyis az elnyomó hatalom praktikáinak a leleplezését tűzi ki. Amikor „felfedik” a történelmet, az újhistorikusok gyakran úgy vélik, ez a fajta történelmi megközelítés – eltérően a „régii” historikusokétól – nem a történelemtől alkotott elképzeléseinket, hanem magát a történelmet írja le: mintha ők csinálnák a történelmet. Egyet kell értenünk Pechterrel abban, hogy ez illúzió; itt is csak az értelmező választásáról van szó. Az újhistorizmus tehát nem kevésbé monologikus, csupán másképpen. Ha korábban azt kérdeztük, miért kell a szövegeket a társadalomtörténet által meghatározottnak tekinteni, most megkérdezhetjük, miért tekintjük a történelmet a hatalmi viszonyok által meghatározottnak?

Ennek a szemléletmódnak az egyik sajátossága, hogy távolságot tart a szövegtől, és megfosztja attól a képességétől, hogy hatást gyakoroljon az olvasóra vagy a nézőre. Igen gyakori a befejezés bagatellizálása vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyása: Goldberg interpretációjában például a negyedik felvonással ér véget a *Julius Caesar*. Az újhistorikusok ezt a szabadságot természetesnek veszik, különösen, ha bevallott cél a politikai hatás kiváltása: a társadalom átalakítása, vagyis a világ jobbá tétele. Ez a kitétel ismerősen csenghet a magyar olvasónak, és bizonyára nem csak Pechter számára gyanús, aki azonban megint csak egy pragmatikus szempontot vet fel: ha valakit a kizsákmányoló társadalmi rendszer átalakítása motivál, akkor erre egyszerűbb módszerek is vannak. Marx és Engels is igen tájékozott volt irodalmi kérdésekben, de nem hasznosították tudásukat, mert sohasem volt rá idejük: ha a világot kell megváltoztatni, még a legátideologizáltabb szöveg sem tűnik elég fontosnak. Miért kell távolságot tartani a szövegtől? Úgy tűnik azért, mert fenyegetésnek fogják fel, ellenséges másságnak, amelyet azzal a szándékkal írtak, hogy elnyomják az olvasót. Jameson szerint a törté-

⁶ A „sűrű leírás” (thick description) Clifford Geertz terminusa. Ld. CLIFFORD GEERTZ: *Az értelmezés hatalma*. Bp., Századvég 1994. 170–200.

nelem a nyomorúság érzete; a történelem az, ami fáj. A szöveg is az így felfogott történelemnek a része, így érthető az újhistorikusok interpretációs stratégiája.

Ezzel végre elérkeztünk az újhistorizmus értékének a kérdéséhez. Pechter szerint közhely, hogy „a világ egy sűrű, sötét erdő”, de ennek hangsúlyozása aligha teszi azt jobbbá, csak még nagyobb sötétséget szül. Van, aki másban hisz, például a jóságban, és inkább azt hangsúlyozza, hogy „a legfontosabb dolog a szeretet.” Persze ezek a közhelyek igen sebezhetőek: utóbbit könnyű az elnyomás vágyának elleplezéseként beállítani, vagy egyszerűen téves tudatállapotként. Mindenesetre választanunk kell a két nézőpont közül, és aki az utóbbiban hisz, nehezen győzhető meg az előbbi igazáról; Marxot igen nehéz elképzelni Sztálin nélkül, és ez számos marxista kritikusnak is problémát jelent. Aki vonakodik elfogadni a hatalomra való törekvést mint az emberi lét eszenciáját, annak az újhistorizmussal is gondjai lesznek. A szöveg feletti hatalom elnyeréséért drága árat kell fizetni, hiszen így feláldozzuk a szöveg potenciális hatalmát, hogy új élményeket nyújtson. Az újhistorizmus módszerei arra irányulnak, hogy ennek az erőnek ellenálljanak, és csak a társadalmi küzdelmeket, az osztályharcot veszik észre; a „tudományos kritika” tehát nem „tudást” ismer fel a szövegben, hanem magát az ideológiát. Az újhistorizmus a felismerés kritikája: ismét megtudjuk, amit már korábban is tudtunk. Olyan kritikai irányzat, amely szisztematikusan megfosztja a szöveget annak meglepetést okozó képességétől, és ugyan ki akar olyan színházba menni, ahol nincs meglepetés? Robert Scholes szerint ahhoz nem kell marxistának lenni, hogy megfogadjuk Jameson híres csatakiáltását: „Mindig historizálj!” A szövegek visszahelyezése a történelembe (vagy még inkább történelmekbe: a szöveg történelmébe és a sajátunkba) feltétlenül fontos feladat, véli Pechter. Fontosabb annál, hogy az újhistorikusokra hagyjuk, s ezzel mi is egyetérthetünk. Hozzátehetjük: ha az újhistorikusok nem csak Marxot és a marxista szerzők elméleti műveit olvasnák, hanem a volt kommunista országokban annak idején megjelent egyes műelemzéseket és irodalomtankönyveket, könnyen elképzelhető, hogy kevesebb illúziójuk lenne, és talán azt sem hinnék, hogy falrengető újdonságokat írnak, a retorikájuk ugyanis többnyire ezt sugallja. A kilencvenes években ugyan sokukban megcsappant a lelkesedés, de akadnak, akik a berlini fal ledőlte után sem adták fel hitüket.

Pechter tehát az újhistorizmus fő megállapításainak cáfolatán túl elsősorban elvi fenntartásait hangoztatja, de néhány, a módszertani monotoníán felülemelkedő újhistorikus munkáját helyenként érdekesnek, sőt, a maga nemében élvezetesnek is találja – ide sorolja mindenekelőtt Greenblatt interpretációit, amelyekkel a híres kritikus olyan „önmegvalósítást” ér el, hogy annak nehéz ellenállni. Nem mindenki osztja azonban ezt a véleményt, Tom McAlindon – mellőzve a többnyire előtérbe helyezett politikai szempontokat – pontosan Greenblatt metodikáját vizsgálja felül: hogyan jut el következtetéseihez, hogyan használja fel bizonyítékait, és egyáltalán, mennyire koherens az érvelése? McAlindon Greenblatt legismertebb tanulmányát veszi górcső alá: a már említett, Shakespeare

IV. és V. *Henrik*éről adott interpretációját, amelyet a szerző többször is átdolgozott és publikált, és feltehetőleg maga is fő munkájának tart; a különféle antológiák gyakori szereplője.⁷ McAlindon mindezt a dolgozat és szerzője kiemelkedő, már-már kultikus tisztelete okán teszi: vajon megalapozott-e ez az ünneplés? Miután Greenblatt tudományos kitüntetésekben részesült és különböző társaságok vezető testületeibe választották, McAlindon arra is választ keres, melyek a mai tudományos életben a szakmai kiválóság kritériumai. Megjegyezhetjük, hogy ez természetesen az angolszász irodalomtudományra vonatkozik, amelyre itthon sokak szemében talán nem csak a nagyfokú szabadság, de az objektivitás is jellemző.

Greenblatt dolgozata az angol reneszánsz társadalom konzervatív és radikális tendenciáinak a kapcsolatát tárgyalja néhány történelmi dokumentum (például a már említett és az alábbiakban ismertetendő, Harriot-féle útibeszámoló), filozófiai mű (például Machiavelli *A fejedelem* című értekezése) és Shakespeare IV. és V. *Henrik*ének elemzésével, de módszere állítólag modellértékű és más királydrámára, sőt a tragédiákra is és általában bármely reneszánsz műre alkalmazható. Greenblatt érvelésének lényege, hogy a konzervatív és a radikális nézetek hasonló diskurzív stratégia szerint szerepelnek a drámai- és nem drámai szövegekben, amelyek tükrözik szerzőik állítólagos szubverzív konzervatizmusát: a hatalom család módon úgy tartja fenn helyzetét, hogy tolerál, sőt felkínál bizonyos szubverzív gondolatokat, de úgy, hogy ezzel éppen saját hatalmának a megszilárdítását érje el. Az uralkodó osztályok tehát a szubverziót elő is állítják, de korlátok között is tartják, és Shakespeare is úgy használja fel a színjátszást és az illúziót, hogy a közönséget szubverzív gondolatokon keresztül a hatalom pozitív elfogadására vezesse. McAlindon megjegyzi, hogy ez az érvelés azért is megkérdőjelezhető, mert az Erzsébet-korban a hatalom meglehetősen idegesen viseltetett bármilyen szubverzívval szemben, és mindent megtett annak megfékezésére; s az is igen kétséges, hogy a Greenblatt által kiragadott, a drámákhoz egyébként aligha kapcsolódó egyéb írások valóban olyan erős hatalmi diskurzust alakítottak volna ki, hogy annak még Shakespeare sem tudott ellenállni, és befolyásolták művészetét. Greenblatt ugyanis három, témájában meglehetősen távoli dokumentum és a darabok között megdöbbentő analógiákat vél felfedezni; ezeket és az ezekből levont konklúziókat vizsgálja felül McAlindon.

Az interpretáció egyik fő érvelése, hogy a hatalom családon, megtévesztő stratégiákon alapul; ennek alátámasztására Greenblatt Machiavellitől idéz. A magyar köztudatban Machiavelli nemcsak pragmatikus nézeteiről ismert, hanem neve gyakorlatilag a gonoszság szinonimájaként használatos, így könnyen felvethetnénk, hogy Machiavelli véleménye önmagában talán még nem a korra jellemző, általános nézet, hiszen szép számmal akadnak – például az uralkodásról szóló – ellentétes álláspontot tükröző írások is. Greenblatt ugyanis arról kísé-

⁷ Ld. a 4. jegyzetet.

rel meg bennünket meggyőzni, hogy értelmezése nem csak a mai, materialista nézeteket valló kritikusok sajátja, hanem a reneszánsz jellemző nézete: ezért a több, ám meglehetősen heterogén témájú, korabeli szövegre történő hivatkozás, amelyekből Greenblatt ugyan hasonló jellemzőket vél kiolvasni, de ezt az igen szűk mintát aligha tekinthetjük reprezentatívnak. McAlindon azonban azt is bebizonyítja, hogy Greenblatt olyan mondatokat tulajdonít Machiavellinek, amelyek ilyen formában egyik művében sem találhatók, pláne nem az idézett szövegrészekben. Az újhistorikus kritikus a történelmi forrásokat úgy kezeli, hogy több szövegből ollózza össze az érvelésének megfelelő mondatokat – ebben az esetben még nem is csupán Machiavellitől –, amelyek így teljesen mást jelentenek, mint eredeti kontextusukban. Talán a hasonló vádak elkerülendő, előfordul, hogy Greenblatt egy-egy megállapításához hozzáfűzi: noha „ezt tulajdonképpen nem találjuk meg Machiavellinél,”⁸ a reneszánszban mégis különös jelentőséggel bír; az érvelés egészen felépítése viszont azt sugallja, mintha magának Machiavellinek lenne a véleménye.⁹

Jellemző és a magyar olvasó számára szintén nem ismeretlen módon, Greenblatt a vallást támadja mint az elnyomó hatalom egyik fő támaszát, ám az elcsépelet „népek ópiuma” szlogen helyett bizonyára meggyőzőbb egy ismert, reneszánsz szerzőre hivatkozni. „Machiavelli szerint az ószövetségi vallás ... és így tulajdonképpen az egész zsidó-keresztény hagyomány, ügyes trükkök és hamis illúziók sorozatán alapul, amellyel az egyiptomi mágiában járatos Mózes félrevezette a hiszékeny zsidókat.”¹⁰ McAlindon szerint viszont a *A beszélgetésekben* Machiavelli nem a vallás eredetével foglalkozik, és a hangvétele sem negatív, hanem éppen a vallás hasznosságát hangsúlyozza, Mózeset pedig meg sem említi. *A fejedelemben* ugyan található egy rövid utalás Mózesre, de teljesen más kontextusban, a népek nagy vezetői között felsorolva: innen ollózik Greenblatt. Egy Richard Baines nevű kém jelentése szerint az ateizmussal valóban megvádolt – és ezért a hatóságok által is zaklatott – Marlowe hangoztatta egy alkalommal „azon szörnyű nézetét,” miszerint „Mózes csak egy bűvész volt.” Ennek a korban egyébként rendkívül ritka és szigorúan elítélt gondolatnak az idézésével kezdi esszéjét Greenblatt, majd egyszerűen a kétségkívül ismertebb Machiavelli szájába adja a kifejezést, és az érvelés sajátos paradoxonjaként arra a valóban újszerű következtetésre jut, hogy noha az ateizmust büntették, az Erzsébet-kor lényegét tekintve ateista volt. Talán nem kell külön hangsúlyozunk, hogy az angolszász hagyományban milyen nagy jelentőséget tulajdonítanak a pontos hivatkozásoknak. A formai szempontoknak látszólag Greenblatt is megfelel, gazdag jegyzetapparátust vonultat fel, az idézetek visszakeresésekor azonban – ami normál körülmények között, ilyen szinten, fel sem merül – meglepő dolgok derülnek ki.

⁸ GREENBLATT, 1985. 20., ill. 1988. 24.

⁹ MCALINDON, 413.

¹⁰ GREENBLATT, i. m.; MCALINDON, i. m.

A Pechter által is idézett „machiavelli hipotézis” tehát inkább nevezhető greenblattinak; erre épül aztán az egész dolgozat.

Többi forrását is hasonló módon kezeli az újhistorikus kritikus. Thomas Harriot virginiai gyarmatosításról szóló beszámolójának vizsgálata során is a vallás kerül előtérbe, a tanulmány is innen kölcsönzi a címét. Harriot leírja, hogy miután sokan behaltak a fehérek által behurcolt betegségekbe, az indiánok több magyarázattal éltek: némelyikük azt hitte, hogy az európaiak halhatatlanok; mások, hogy Isten büntette meg őket, amiért ellenségesek voltak az angolokkal szemben; végül olyanok is akadtak, akik azt hitték, láthatatlan angol golyókkal lőtték le őket. Greenblatt itt bevezet egy tudományosnak tűnő modellt, amely a fenti „machiavelli hipotézissel” áll kapcsolatban, és a következő részekből áll: a) a domináns kultúra egy szubverzív értelmezésének a *kipróbálása* (itt az illúzióknak a vallásban játszott szerepéről van szó); b) idegen hangok „vagy még pontosabban,” idegen interpretációk *rögzítése*; c) a domináns hatalmat szolgáló erkölcsi alapelvek *megmagyarázása* olyan módon, hogy a kételkedő kritika számára nyilvánvalóvá válnak a hiányosságai. Greenblatt szerint ez a modell egyformán alkalmazható különféle szövegekre, így a IV. és V. Henrikre is, ezért nem csak pontokba szedett, egzakt tudományosságot sugalló szerkezete, hanem általános alkalmazhatósága miatt is alátámasztani látszik az érvelést. McAlindon viszont bemutatja, hogy Greenblatt teljesen következtelenül alkalmazza modelljét, és már az első esetben is komoly gondok merülnek fel vele kapcsolatban. Harriot, misszionáriusi erőfeszítései közepette, aligha gyanúsítható azzal, hogy a vallásának egy szubverzív felfogását tesztelné az indiánokon, vagy hogy egyáltalán ilyen gondolatok merülnének fel benne: erre a beszámolója – az eredeti kontextus vizsgálata – semmi alapot sem ad; egyébként ha ezt tenné, minden bizonytalansággal vádolnák, ami súlyos következményekkel járna. Greenblatt ezt érzi is, ezért – „különleges paradoxonok” többszöri alkalmazásával – nyomban elveti a tudatosságot és szándékosságot a hipotézis kipróbálásával kapcsolatban, de később ismét visszatér hozzá és megerősíti azt. Ez a retorika végig jellemző az esszére: amikor az érvelés már végképp képtelenül erőltetettnek hat, akkor Greenblatt saját gondolatmenetén is tudatos, korlátok között tartott szubverzíót alkalmaz. Látszólag visszavonja állítását, mintha azt csupán a tudós skrupulózusságának kellene betudnunk, de csak azért, hogy aztán mégis helyben hagyja. Így jár el a drámák elemzése során is: Shakespeare „könyörtelenül leleplezi” a hatalom ideológiájának a működését, ugyanakkor darabjaival a királyi hatalom dicsőítése a célja.

Nem áll módunkban részletesen ismertetni Greenblatt tanulmányát és McAlindon kimerítő, még terjedelmesebb bírálatát – amelynek végén, a „súlyosan fogyatékos módszertan” kapcsán ismét elhangzik a gyakran emlegetett megállapítás, hogy a marxista paradigmára támaszkodó újhistorizmus mindig ugyanazt mondja, hiszen mindig mindent ugyanarra redukál. Greenblatt írásának egyik ironiája, jegyzi meg McAlindon, hogy az elnyomás és „a másik” asz-

szimulációja iránti ellenszenvé közben éppen a különbségek szisztematikus elfedése jellemzi. Mindez olyan felháborodott hangvétellel párosul, hogy azt kell éreznünk: ha esetleg más a véleményünk, akkor erkölcsileg visszamaradtok vagyunk, vagy a Margaret Thatcher és Ronald Reagan Baráti Kör tagjai. A tanulmány szakmai elismertsége miatt felvetődik, vajon az amerikai tudományos élet nem hagyott-e fel néhány tudományos érték tisztelőben tartásával, amelyet a változó divatok során is be kellene tartani, különben lehetetlen tudományosságról beszélni. Persze, teszi hozzá McAlidon, az újhistorikusok brit társai, a kulturális materializmus képviselői – akik irányzatukat „új redukciónak” és „kreatív vandalizmusnak” is nevezik –, még szabadabban kezelik a rögzítés és a magyarázat etikáját.

Másik cikkében – melyet még rövidebben kell ismertetnünk – éppen őket bírálja McAlindon, pontosabban prominens képviselőjük, Jonathan Dollimore-nak a Jakab-kori tragédiát tárgyaló kötetét, amely máig a kulturális materializmus fő munkájának tekinthető.¹¹ Dollimore szerint a modern kritikuskokat eddig elvakította a *liberális humanizmus* ideológiája, a felvilágosítás utáni korszaknak az emberről és a társadalomról alkotott képe, pedig a drámák valójában nem erről szólnak. Ellenkezőleg: a korszak tragédiái – ha helyesen olvassuk őket –, aláássák a korszak uralkodó ideológiájának két fő pillérét: az emberi világot irányító isteni gondviselésbe vetett hitet és a történelem folyamán változatlan, eszenciális emberi természet létét. A – hazánkban különösen – közismert marxista álláspont szerint ugyanis az ember személyiségét kizárólag a környezete határozza meg: Dollimore szerint ez a reneszánsz drámákban is tükröződik. McAlindon úgy véli, Dollimore számára is ez utóbbi megállapítás a fontos, és erre két oka lehet: (a) a társadalom radikális átalakítása csak úgy lehetséges, ha felismerjük, hogy az emberi természet konstruált és nem eredendően meglévő, illetve (b) az eszenciális emberi természetbe vetett hit a politikai status quo fenntartását szolgáló ideológiai fegyver.

Greenblatthoz hasonlóan Dollimore is korabeli szerzők egész sorát sorakoztatja fel érvelése bizonyítékaként: valamennyiről – még a hitéért vértanúhalált halt Sir Thomas More-ról is – kiderül: valójában materialisták voltak, csak eddig tévesen értelmezték őket. Castiglione, Sir Francis Bacon, Machiavelli, Montaigne és Hobbes szerepel még e listán, de McAlindon bemutatja – helyesebben, valóban leleplezi –, mennyire hiányosan, a kontextusból kiragadva idézi őket Dollimore, vagy éppen – megint csak Greenblatthoz hasonlóan – összeollózza a kívánatos „bizonyítékokat”; így nem meglepő, hogy újszerű konklúziókra jut. A legmeggyőzőbb kétségkívül Bacon idézése, aki valóban azt írja *A szokásról és nevelésről* szóló esszéjében, hogy az emberi viselkedésben a szokások és a nevelés a meghatározó tényezők, nem pedig az emberi természet. Csakhogy ennek az

¹¹ JONATHAN DOLLIMORE: *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and Its Contemporaries*. Brighton, Harvester Press 1984.; 1989. – 2. kiad. (McAlindon cikkének leőhelyét ld. a 3. jegyzetben.)

esszének van egy párja is – amelyet Dollimore elhallgat – *Az emberi természetről* szóló. Tökéletes *coincidentia oppositorum* alkalmazásával Bacon itt azt tanácsolja, hogy az ember ne bízson abban túlságosan, hogy legyőzheti a természetet; és az emberi természet egyik legjobb próbája, ha új helyzetbe kerül, mert akkor a szokások nem segítenek. Dollimore tehát konstruált egy reneszánsz antieszencialista hagyományt, noha ilyen nem létezett, s a drámákat is ennek tükrében értelmezi.

A könyv középpontja a 'Lear király és az anti-eszencialista humanizmus' című fejezet, amelyet számos antológiában is megjelentettek. Dollimore elutasítja a hagyományos, humanista kritikai hagyományt, amely szerint az emberek a gonosz, igazságtalan világon is képesek felülemelkedni bizonyos veleszületett és elpusztíthatatlan emberi képességek segítségével. Dollimore materialista érvelése Edmund mondatára épül: „Amilyen a kor, / Olyan az ember.”¹² Edmund, a negatív főszereplő, ezzel indokolja parancsát a századosnak, hogy végezze ki Leart és Cordeliát. Az, hogy a pozitív szereplők többsége anyagi körülményeitől függetlenül cselekszik, nem zavarja Dollimore-t. Cordelia például akkor is hűséges és szerető marad atyjához, miután az kitagadta és minden örökségétől megfosztotta, de a sort folytathatjuk Gloucesteren, Kenten és Edgaren át egészen a francia királyig, aki hozomány nélkül is elveszi Cordeliát.

McAlindon rámutat, hogy az „etika” szó szalonképtelenné vált a mai tudományos diskurzusban, és ennek az oka szintén a marxista, illetve a strukturalista és a posztstrukturalista elméletekben keresendő, amelyek elvetik az öntudattal rendelkező, erkölcsi döntésre képes egyén elvét. A marxista diskurzus szerint az erkölcsi diskurzus burzsoá jelenség, amelyet a forradalmi politikának kell felváltani. Állítólag a marxizmus az uralkodó osztályok által elkövetett igazságtalanságok leleplezését tűzi ki célul, és az erkölcs lényege: alfája és omegája az igazság. Csakhogy McAlindon szerint az igazság nem osztható fel. Nem csak az elnyomottakkal és a perifériára szorítottakkal kell igazságot tenni, hanem a halott szerzőkkel is, akiknek a szövegei több megbecsülést érdemelnek, mint a rajtuk élősködő kritikusoké. Igazság dukál a diákoknak is, akiknek akkor lesz jobb és gazdagabb az életük, ha a világirodalmat a maga összetettségében mutatjuk be nekik, ahelyett, hogy azt mondjuk, a szövegek kizárólag elnyomást és félrevezetést jelentenek – ha egyáltalán jelentenek valamit.

Ehhez aligha kell bármit is hozzátenni. McAlindon fő érdeme mégsem az elvi vitákban rejlik, hanem abban, hogy széleskörű tárgyi tudásával könnyedén, pontról-pontra leleplezi a marxista kritikusok „leleplező” kritikájának meglehetősen súlyos módszertani hiányosságait. Ahogy Pechter és mások is rámutatnak, az újhistorikus megközelítésmód egyáltalán nem összetettebb, mint a korábbi szemléletek, bizonyos szempontból, például a marxista dogmák ismételtetésével, sokkal inkább egysíkú. Az objektivitás vagy az elfogulatlanság itt sem biz-

¹² Mészöly Dezső fordítása (men / Are as the time is; 5.3.27.).

tosított, legfeljebb másféle elfogultságról beszélhetünk, amit az újhistorikusok jó része nem is tagad. A kérdés tehát továbbra is nyitott: vajon milyen történelmi megközelítés lenne üdvös vagy legalábbis optimálisnak nevezhető a régen, gyakran több száz évvel ezelőtt írt irodalom kutatásában, legyen szó akár szépirodalmi alkotásokról – amelyek esetleg maguk is történelmi témájúak – vagy egyszerű kordokumentumokról. Ez azonban már túlmutat az újhistorizmus, illetve a kulturális materializmus és az egyéb irányzatok közötti kritikai vitán, amely elsősorban az angol reneszánszot érinti, és az elmélet felé vezet: az irodalom és a történelem, a szociológia, a filozófia és a pszichológia, a szubjektum vagy éppen – egészen konkrétan – az etika mezsgyéire.

Hawthorn a kortárs irodalmi vitákról

Az *Interrogating Texts*, azaz a szövegeket faggató sorozatban megjelent Hawthorn-kötet* egy olyan szerkesztői koncepció részeként született meg, melynek az a célkitűzése, hogy a kortárs irodalomelmélet kulcsfontosságú vitáit összefoglalja, összefüggésbe helyezze és vallatóra fogja, nem utolsósorban azért, hogy ki- és bemutassa a különböző megközelítéseknek az irodalmi szövegek olvasásában való hatékonyságát (vii, főszerkesztői előszó). A *Cunning Passages* idézet: a címoldal (már forrásmegjelöléssel) megismétli a borítón keresztülúszó feliratot, mely ily módon egyszerre cím, mottó és grafika. Az elioti „history has many cunning passages” fél sor csupán (Gerontion, 34.); Vas István fordításában célszerű kissé tovább is olvasnunk, hogy megőrizhessük a fordításban a második főnév jelzőjeként álló melléknevet, melynek eredetije, a *cunning* az angolban Odüsszeusz eposzi jelzőjeként (is) szolgál: „a történelemnek sok álnok átjárója van, fortélyos folyosója és / titkos ajtaja ...” (*Klasszikus angol költők antológiája II.* Budapest, Európa 1986. 692–693.) – a történelem fortélyos átjárókon bocsát hát át és ki (az *ajtó* eredetije: *issue*) nem(csak) félelmet, de leleményt.

Az újhistorizmus, a kulturális materializmus és a marxizmus oly módon helyeződik el a kortársi irodalmi vitákban ezen kötet keretében, hogy a mintegy egyharmadát kitevő első, elméleti rész a történelem és a szöveg(iség) pólusai köré szerveződve tekinti át a késő-kilencvenes évekig az irányzatok útját, majd a második rész a (meg)vitatottak tükrében és alkalmazásával mű-, illetve jelenségelemzésekre tesz kísérletet.

Az elméleti rész (*Elmélet: textualizmus és historicizmus*) első fejezetének *Szövegek és történelem* című saját bevezetőjében ezúttal már a kötet szerzője határozza meg úgy önmagát/önmaga szövegét, mint ami a történelem ábrázolásáról és az olvasás stratégiáiról szól. A kritika behunytt szeméi alcím azt a képet előlegezi meg, mely aztán az elméletek és a kritikai gyakorlatok különböző válfajai közötti megkülönböztetés és értékelés alapja lesz, miszerint a legkülönbözőbb iskolák (követői) esnek az egyszeműség vétkébe, amennyiben csak egyik szemükkel, azaz egyoldalúan tekintik az irodalmi szövegeket. Szöveg és történelem, e két „furcsa hálótárs” (3) összepárosítását az motiválja, hogy az olvasási stratégiák közül itt azokról lesz szó, amelyek laza megfogalmazással, „historistának” nevezhetők, vagyis azokról, melyek hisznek abban, hogy irodalmi műveket leg-

* JEREMY HAWTHORN: *Cunning Passages. New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate.* London, Arnold 1996. 246.

gyümölcsözőbben a megszületésükhöz hozzájáruló történelmi erők és utóéletük történetileg-történelmileg kondicionált és változó körülményeinek megvilágító összefüggésében lehet olvasni.

A keresztműzbe került kritikusok közül csak egy mentetik fel legalább részben az egyszeműség vádjá alól: Foucault azzal érdemli ki a megtiszteltetést, hogy a diskurzus fogalmának része, hogy létrejötte („felmerülése”) pillanatában kell „kezelni”; azaz hogy eredetének feltételein túl a szövegnek a történelem során való fejlődését is tekintetbe kell venni. Ily módon *A tudás archeológiájának* álláspontja nemcsak antieszencialista, azaz a szöveg által inheresen „tartalmazott” jelentést tagadó, hanem dialektikus és relációs is egyben, mely utóbbi révén polgárjoga van és lehet a jelen keretek között.

Az újhistorizmust az különbözteti meg a „régii”-től, hogy nem hisz az „objektivitás”-ban és az „állandóság”-ban, valamint hogy a hangsúlyt nem a múlt közvetlen újratereztetésére helyezi, hanem azokra a folyamatokra, amelyek révén a múlt konstruálódik vagy kitaláltatik. Az újhistorizmus fogalmának két, elkülönülő és elkülönítendő használata is van: egyrészt jelöli átfogóan a történelem és az irodalom körében mindazokat a historicista irányzatokat, amelyek textualista és posztstrukturális gondolatokból táplálkoznak, és amelyek szakítanak a hagyományosabb historicizmusokkal; másrészt írók egy konkrét, főleg amerikaiakból álló csoportját, amelyeket éppen ez a címke különböztet meg azoktól a (főleg brit) kulturális materialistáktól, akiknek újhistorizmusa sokkal többet köszönhet annak a marxista elemzési hagyománynak, mely iránt amerikai kollégáik ellenségesek vagy közömbösek („Amerika”, úgy tűnik, szabadon felcserélhető az „Egyesült Államokkal”). Ezen terminológiai bonyodalmak kezelésére az „újhistorizmus új historikus” magában foglalja mind az amerikai, mind a brit írókat, míg a nézőpont esetleges szűkítésére az „amerikai újhistorizmus új historikus” szolgál. Hawthorn számára a viszonyítási pont és mérvadó előfutár Jerome J. McGann 1988-as *Social Values and Poetic Acts: The Historical Judgment of Literary Work* című munkája szolgál – kijelenthetjük ezt annak ellenére, hogy a könyv nem áll vitán felül, hiszen az elméleti összevetések során mindvégig ez a munka a hasonlítás és az ütköztetés alapja.

A historicizmus iránti elkötelezettsége ellenére a könyv azért kezdődik a textualizmus tárgyalásával és azon belül is azokkal az elméletekkel és elmélet-írókkal, akik bizalmatlanok vagy közömbösek a historicista kritika iránt, mivel ezen elméletek és elméletírók az elmúlt körülbelül egy évtizedben főszerepet játszottak egy újfajta historicizmus kialakításában. A fejezeteiben, illetve azok címeiben többszörösen rétegzett és többfelé tekintető mű első, a szövegiséggel foglalkozó része A textualizmus kihívása, melynek alcíme a kötet címéből már ismert technikával szójáték és utalás egyszerre: A börtön árnyékai Fredric Jameson 1972-es *The Prison-House of Language* című könyvét idézi, amely „hasznos negatív jellemzés”-e (16.) nemcsak a strukturalizmusnak, de egy sor, az irodalomkritikusok körében hatásos kortárs (*recent*, tehát korban nyilván jócskán ezen könyv utáni)

elmélettel kapcsolatban is. Azon elméleti irányzatok és iskolák, melyekkel szemben az újhistorizmus meghatározza önmagát, ritkán neveztetnek meg – legtöbbször a „recent theory”, azaz a közelmúlt elméleteként történik rájuk utalás, ily módon megkülönböztetés nélkül. A gyűjtőnév lehet, hogy jogos, és a konkrét elméletírók a másik tábor nézeteinek ismertetésekor bele is helyeztetnek „saját” iskolájukba, irányzatukba; illetve Hawthorn rámutat az újhistorista szempontból legfontosabb közös vonásaik alapján való azonosítás lehetőségére: nevezetesen, hogy a textualizmus ’fedőnéven’ emlegetett dekonstrukció és a vele valamilyen homályos átfedésben lévő posztmodern, melyek egyformán a posztstrukturalizmus ernyője alá tartoznak, hasonlóképpen tagadják a ’valóság’ különböző leírásai közötti döntés lehetőségességét. Az azonban, hogy amikor nem a fentiek ellen, hanem a kulturális materialista és/vagy az újhistorikus álláspont *mellett* szól az érvelés, a „recent theory” meghatározatlansága folytán valamely homályos, ismeretlen, s tán kiismerhetetlen ellenfélként jelenik meg, melyről sejtethető, hogy talán azért a „recent” a jelzője, mert valamiféle főáram lehet, melyet így egyrészt nem is szükséges megnevezni, másrészt mintha tabu volna miatt nem neveztetnék meg.

Az intertextualitással játszadozó címadásnak később is van tere, különösen mivel a számos apró fejezet egy része még alcímet is kapott. Bár a címek mindannyiszor pontosak és egyben találóak, az mégis zavaróan hat és a tankönyvszerűséget fokozza, hogy a szerző azonnal és didaktikus módon *megfejt* saját utalásait, nem hagyja azokat *felfejteni* vagy *felfejteni*. A 3. rész III. fejezetének címe (*From World Picture and Background to Faultline*) persze azért egészül ki azonnal, mert a gondolatmenet alapját a címadási stratégiák adják – ennek értékéből levon viszont, hogy Sinfield 1992-es, nem utolsósorban a többes szám okán beemelt címéből (*Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*) éppen a többesjel veszett el időközben (52–53.), rögvest példázva ezzel a szövegek áthelyezhetőségének problematikáját. A pluralitás illetén üdvözlését némiképp kétségbe vonja, hogy saját címében az irodalmi vita szerepel – határozottan, tehát egyszeri- és egyediként. Az elméleti irányzatokon belüli, illetve azok közötti eltolódásokat Hawthorn előszeretettel éri nyomon grammatikai formák megváltozásában (ld. még 74., aktív és passzív szerkezetek címekben).

A szövegiségben belül Hawthorn azokkal a veszélyekkel és problémákkal kíván foglalkozni, amelyek a szövegek átvihetőségéből származnak – vagyis az irodalom és a történelem, valamint a kettő egymáshoz való viszonyának diskurzív voltával. A megválaszolandó kérdés az, hogy hol kezdődik és végződik a diskurzus formálása, formálódása, és különösképp az, hogy ebben mely tényezők a meghatározóak. Hawthorn éppen abból a megfontolásból tartja a kulturális materializmust és az újhistorizmust minden más, jelenleg „aktuális” elméletnél gyümölcsözőbbnek és meggyőzőbbnek, mivel a marxista elméleti megalapozottság az egyetlen, amely az irodalmi szöveg jelentéskapásának, illetve adásának folyamatában meghatározó tényezőket *rangsorolja*, illetve azok rangsorolására támpontot nyújt és kísérletet is tesz.

A történelemhez való fordulásban érintett elméletíróknak két szélső(séges) pozícióhoz képest kell meghatározniuk önmagukat: egyrészt egyfajta textualiz-mushoz képest, amely tagadja, hogy bármiféle szövegszerű beszámolót relatív igazsága vagy hamissága szerint rangsorolni lehetne, másrészt egy tradicionaliz-mushoz képest, amely elfogadja, hogy lehetséges történelmi szövegeket oly módon rangsorolni, hogy egy megközelítőleg problémamentes objektív valósághoz viszonyítjuk őket, amely azonban azt vallja, hogy bármely irodalmi szövegnek egy másik ellenében való előtérbe helyezésére kizárólag esztétikai és szubjektív okok szolgálhatnak. Az első megoldás az irodalmi szövegeket az összes többi szöveggel együtt trivializálja, a második pedig azon az áron állítja vissza a történelmi szövegek fontosságát, hogy trivializálja az irodalmiakat. Ez a két véglet volna az egy szemmel néző irodalomkritika két megnyilvánulási formája, a kétféle részrehajlás. Ha pedig a műveket egy szemmel közelítjük meg, akkor tévesen használjuk és alábecsüljük őket.

Az újhistorista irodalomkritikát ez a kihívás hozta tehát létre: a kritikusok új válaszokat (voltak) kénytelenek találni, mivel az új textualisták és a régi historikusok (valamint régi esztéták) válaszaik egyaránt elfogadhatatlannak bizonyultak. Ezen válaszoknak lehetővé kell tenniük, hogy az irodalmi szövegeknek a történelmi események dokumentálásán túli jelentősége igazolható legyen. Mindez abban áll(na), hogy megkíséreljék azon különböző komplex módon vizsgálatát és bemutatását, melyekben az irodalom összefonódik a társadalmi és a történelmi valóságokkal, azaz, amelyek szerint az irodalmi művek kiemelkednek és viszonyba kerülnek egy olyan valósággal, amely szövegek és diskurzusok által közvetített ugyan, de azoktól függetlenül is létezik.

A második, *Kontextusok* című fejezettel mintegy újrakezdődik a könyv elméleti része, mely ily módon akár fordított sorrendben is olvasható. Ez egyrészt érthető és akár üdvözlendő is, hiszen a vizsgálódás tárgya a történetiség és a textualitás összefonódásának mikéntje és ezen összefonódás értékelésének s értelmezésének hogyanja, s a két fogalom, avagy jelenség viszonyáról nyomatékosan kijelentetik, hogy az semmiképp sem precedencia. Másrészt viszont iskolás és túlbeszélő az a megoldás, hogy nemcsak a hivatkozások, hanem maguk az idézetek is megismétlődnek a történelemnek, a történeteknek és a történetiségnek ezúttal a kontextus ürügyén történő meghatározása során.

A műelemzéseknek szentelt második rész, a *Vizsgálódások* négy fejezetet tartalmaz. A legerjedelmesebb a Titanic-katasztrófa irodalma kapcsán tekinti át ideológia, mítosz és történelem hármását. Az arányok ismétlődnek: az elméleti részben Hayden White pontosan azért kapott akkora teret, mert a narratív és a retorikai technikák vizsgálatába bevezette az ideológiai dimenziót, megihletve ezáltal a (leendő) újhistorikusokat. A *Küzdelmek és hadállások* című, költészettel foglalkozó fejezetnek egy-egy Auden- és Keats-mű, míg a továbbiaknak Conrad, Virginia Woolf és végül Henry James egy-egy reménye ürügyén a regényíró mint történetíró, majd pedig a többértelműség történelmi gyökereinek feltérképezése és

„kontextuálisan informált olvasása” (50) a célja. A *Történetek a történelemről* alcímű fejezet a fikcionális és faktuális szövegek közötti bármiféle különbséget tagadó nézetek visszautasításának megismétlése, továbbá a történelem^a (azaz: ami történt) és a történelem^b (kísérlet annak elmondására, ami történt) (181. *passim*) megkülönböztetésével egyrészt a szükségszerű önreferencialitást, másrészt a mindkét értelemben vett történelem egymást narratívan tételező voltát állítja, mivel mindkét regénynek (*Nostramo*, illetve *Between the Acts*) a „történelmet írni” kifejezés két jelentése áll a középpontjában. Hawthorn megmutatja, hogy „a *Nostramo* olvasója azáltal, hogy a fikcionálisat valóságnak tekinti, kidolgozhatja annak háromrészes térképét, hogy mi történt (események), miért és hogyan történt (történet), és hogy a narratíva hogyan cselekményesíti ezt a történetet” (188.). Azáltal tehát, hogy az olvasónak ugyanazokat a lépéseket tulajdonítja, amelyeket Hayden White a történetírónak, a narratív analízis nyomán fény derülhet a regénynek a kétféle történelemről vallott álláspontjára – tartja Hawthorn. A (regény-)olvasó annak folytán is a történetíró helyzetébe kerül, hogy a szereplőkkel ellentétben, neki megadatik a „mi történt” mindent átfogó megértése, azaz a történelem^a megértése. A narratívákról való vizsgálódások és a történetírás Hayden White-i, eleve a narrativitásra alapozó felfogásának összekapcsolása mégsem harmonikus Hawthorn *Nostramo*-olvasatában. Az események megítélésében a narratológusok által azok manipuláltságának kezelésére bevezetett szempont, a *gyakoriság* azon alapul, hogy valami hányszor történt meg és hányszor meséltetik el, s amely ennek következtében kulcsfontosságú abban a tekintetben, hogy mi számít eseménynek és mi nem, valamint hogy az olvasat képes-e az eseménysor össze(vissza-)állítására, vagy sem. Hawthorn könnyedén elintézi ezt a szempontot, megelégedvén azzal, hogy más értelmezőkkel ellentétben szerinte könnyedén megállapítható, hogy mi is történt, valamint azt is, *miért és hogyan* történt mindaz. A gyakorisággal leírható jelenségek szerinte csak az olvasó félrevezetését szolgálták, de „amint vége van a regénynek” (*Once the novel is over* [189.]), az olvasó könnyűszerrel rekonstruálhatja mindkét történelmet, amely(ek)ről, lévén figyelmes, (sőt, ideális esetben: újra-)olvasó, olyan átfogó megértése van, mely egyetlen szereplőnek sem lehet. Ez a megértés viszont utólagos, csakúgy, mint a történelem^a rekonstruálása – az első olvasás során az olvasó, éppúgy, mint bármelyik szereplő, képtelen a történelem^a logikájának megalkotására, mely aztán lehetővé tenné az események pontos előrejelzését. Ez az előrejelzés a marxizmussal való analógiához volna szükséges. A marxizmusnak a kulturális materializmus mai gyakorlatában való alkalmazásához a legfontosabb hozzájárulás az alap-felépítmény merev dialektikájának oldása, nem utolsósorban magának Marxnak erre vonatkozó gyengítő megállapításainak segítségével (a művészetekre vonatkozó kijelentések a *Bevezetés a politikai gazdaságtan kritikájából* származnak [66.], melyeket két meglehetősen eltérő angol fordítás összevetésével használ fel a gondolatmenetben Hawthorn, anélkül, hogy a hiteles szövegváltozatig eljutna. A marxizmus tehát lehetővé teszi a történelmi fejlődés

logikájának megértését, az emberek pedig összefoghatnak, hogy módosítsák a történelem^a folyását, és hogy történelmet^{a+b} írjanak. Hawthorn számára Conrad regénye azt sugallja, hogy egy olyan világ, ahol a jók győzelme nem biztosított, még mindig előbbre való és kívánatosabb egy olyannál, amelyben az anyagi érdekek győzedelmeskednek. Egy ilyen nézetnek minden esetre olyan morális ereje és integritása van, amely „végtelenül magasabb rendű” (*infinitely superior* [190.]) a Hayden White-i történetírásnál. Hawthorn olvasatában White-nál a moralitás a mechanikus folyamatoknak az ember(i)be való lefordításában áll, nem pedig abban, hogy hogyan befolyásoljuk vagy akár módosítjuk ezeket a folyamatokat. Az embereknek meg kell próbálni meghaladni a történelem^bírást, és helyette a történelem^{a+b}írást kell megkísérelniük. A *Nostramo* paradoxona az ő értelmezésében abban áll, hogy bár Conrad megsejtette ezt az igazságot, világos (*clear*), hogy képzeletét meghaladta az a tétel, mely szerint minden ember, tehát a marginalizált és a szubjektivitásától éppen a conradi narratíva által megfosztott costaguanaiak is képesek történelem^{a+b}írásra.

A meggyőző, bár idézetekkel kissé túlzottan körülbástyázott gondolatmenetet számos érvelési hiba gyengíti, például amikor az egyszeműsége miatt elutasítandó textualizmus egyszercsak szakmai rövidlátásként bélyegeztetik meg, mivel annak hívei szerint azért lenne szöveg az egész világ, mivel állandóan csak olvasnak, s ezért elfelejtkeznek (ezért felejtkeznek el) az őket körülvevő világról (18.). Más jellegű, de ugyancsak érvelési hiba, hogy a (meg)vitatott ellenelmélethez hol a verifikálhatóságot, hol pedig a falszifikálhatóságot kéri számon (40., ill. 46.). Ugyancsak rontja a hatásfokot a perspektívbe hajló retorika, mely lehet ugyan a Hawthorn által vallott marxizmus velejárója, az olvasói magatartásra vonatkozó imperatívuszoknak akkor is kevés a meggyőző erejük. A stílus különben is ellentmondásos eszközökkel dolgozik: a relativizmus mellett és ellen sorolt érvek között a *clear*, azaz világos, egyértelmű, bizonyított nagyon is gyakori kritikátlan használata olyan kifejezésekkel társul, mint veszély, óvakodjunk, bűnös, féktelen, melyek használata előítéletes voltuk miatt nehezen igazolható bármely elméleti keretben. Képzőereje ugyanakkor kifejezetten üdítő és előre vivő is lehet – a legsikerültebb talán az, amikor J. R. de J. Jackson tételét az idő múlásával csökkenő képességű olvasóról azzal utasítja el, hogy „az olvasók nem olyanok, mint az atomhulladék, amely lassan elbomlik, ahogyan sugárzásuk szintje idővel csökken” (76.).

Hawthorn már bevezetőjében leszögezi, hogy egyes művek szívesebben működnek közre historicista vizsgálódásban, mint mások (7.). A kiválasztás tehát mindig célzatos, céltudatos, és maga is része annak a szituációba helyzettségnek, amelynek meghatározó voltába vetett hit a kulturális materializmus egyik meghatározó jegye. Ebben a tekintetben azonban nem következetes a kezünkben tartott mű, amennyiben ezt a választást, annak felelősségét és kihatásait nem mindig veszi tudomásul, illetve vállalja fel. Az a kijelentése, hogy valószínűleg egyetlen olyan ember sem olvassa könyvét, akinek valaha direkt, tehát nem szó-

vegszerű kapcsolata volt bárkivel is, aki személyesen érintett (volt) a hiroszimai atomtámadásban, illetve annak következményeiben (23.), egyrészt némiképp naivan leszűkítőnek és a Japánban működő irodalmi tanszékek (az akadémiai kontextus sem az olvasótól származik) lebecsülésének minősíthető, másrészt, és talán ez a fontosabb, kibúvó, hiszen ugyanezt a Holocaustra nézve nem kockáztathatná meg az ezek szerint európai és észak-amerikai, azon belül is fehér olvasót odaértő szerző. Kibúvó ez annál is inkább, mivel Hayden White történelemértelmezésének ha nem is a legtöbb vitát, de minden bizonnyal a legtöbb indulatot felkavart része, amely az ellenzők szerint a Holocaust-tagadó neofasiszták számára elméleti és hivatkozási alapot teremt, természetesen hangsúlyosan szerepel az elméleti bevezetőben. Egy másik, olvasójának konstruálását végző kitétel nem kevésbé talányos, amennyiben a Hirosima-érv tükörfordításának érezzük: nevezetesen, hogy nemigen lehet olyan olvasója, aki ne „tudna” a Titanic-katasztrófáról (még az összehasonlítást is beemeli, mely szerint többen tudnak a Titanic elsüllyedéséről, mint a Holocaustról), és pontosan ez az egyik érve a témaválasztás mellett.

Én ez utóbbi választást az előző (Hirosima vagy Holocaust példa) analógiájának érzem, bár a témaválasztás merészségének hiányát egyrészt nekem sincs bátorságom felróni, másrészt a Titanicot az azóta eltelt idő biztonságos távolán túl indokolják könnyebben elfogadható érvek is, úgy mint angolszász volta, melynek következtében a hozzá kapcsolódó, itt vizsgálódás tárgyává tett irodalom is jórészt ebben a kultúrkörben született és működik.

Vajon meg tudjuk-e ítélni, hogy magunk a hawthorni értelemben „komoly” olvasónak minősülünk-e? És hogy a *Nostramo*-olvasó Hawthornhoz kellőképp hasonló, kellőképp figyelmes olvasóként próbáltuk-e a *mi történt?* és a *miért és hogyan történt?* kérdéseket megválaszolni? És ha a magabiztos igen hiányában kénytelenek vagyunk egy máshonnan eredező, de ugyancsak magabiztos *nem*-mel felelni ezekre a kérdésekre, akkor a komolytalan és figyelmetlen olvasás minősítés elől menekülő olvasata vajon milyen olvasót kívánhat magának?

BIBLIOGRÁFIA

Az újhistorizmus válogatott bibliográfiája

- ARAC, Jonathan (1985) „F. O. Matthiessen: Authorizing an American Renaissance”. Selected Papers from the Eng. Inst., 1982–83. In: *The American Renaissance Reconsidered*. Szerk. Walter Benn Michaels–Donald E. Pease. Baltimore, John Hopkins University Press.
- BANN, Stephen (1989) „The Sense of the Past: Image, Text and Object in the Formation of Historical Consciousness in Nineteenth-Century Britain.” In: *The New Historicism*. Szerk. H. Aaram Veese. New York, Routledge.
- BERGER, Harry, Jr. (1988) *Revisionary Play: Studies in the Spenserian Dynamics*. Berkeley, University of California Press. [Louis Montrose bevezetőjével.]
- BERCOVITCH, Sacvan (1991) „Investigations of an Americanist.” = *Journal of American History* 78: 972–987.
- BOYARIN, Daniel (1989) „Language Inscribed by History on the Bodies of Living Beings’: Midrash and Martyrdom”. = *Representations* 25: 139–151.
- CESARINI, Remo (1984) „Nuove strategie rappresentative: La scuola di Berkeley.” = *Belfagor* (Firenze) 39: 665–85.
- CHAKRABARTY, Dipesh (1991) „The Death of History? Historical Consciousness and the Culture of Late Capitalism.” = *Public Culture* 4: 47–65.
- CHARTIER, Roger–Christian JOUHAUD (1988) „Pratiques historiennes des textes.” = *Etudes de Lettres* 2–3: 53–79.
- COHEN, Walter (1987) „Political Criticism of Shakespeare.” In: *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. Szerk. Jean E. Howard–Marion F. O’Connor. New York–London, Methuen.
- DAVIS, Natalie Zemon (1982) *Le Retour de Martin Guerre*. Paris, Robert Laffont.
- (1983) *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, Harvard University Press.
- DIMOCK, Wai-chee (1990) „Scarcity, Subjectivity, and Emerson.” = *Boundary* 2. 17: 83–99.
- (1991a) „Feminism, New Historicism, and the Reader.” = *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography* 63: 601–622.
- (1991b) „The Economy of Pain: Capitalism, Humanitarianism, and the Realistic Novel.” In: *New Essays on the Rise of Silas Lapham*. Szerk. Donald E. Pease. Cambridge, Cambridge University Press.

- DURING, Simon (1991) „New Historicism.” = *Text and Performance Quarterly* 11: 171–189.
- DUTTON, Richard (1992) (szerk.) *New Historicism and Renaissance Drama*. London–New York, Longman. [A kötet az újhistorizmus fő kutatási területét, az angol reneszánsz drámát tárgyaló – zömmel az 1980-as években megjelent – legfontosabb tanulmányokat gyűjti egybe, kommentárokkal, a terminusok magyar-
zatával és *Richard Wilson* bevezetőjével.]
- EVANS, Malcolm (1986) *Signifying Nothing*. Brighton, Harvester.
- FINEMAN, Joel (1985) „The Turn of the Shrew.” In: *Shakespeare and the Question of Theory*. Szerk. *Patricia Parker–Geoffrey Hartman*. New York–London, Methuen 138–159.
- (1987) „Shakespeare’s Will: The Temporality of Rape.” = *Representations* 20: 25–76.
- (1989) „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction.” In: *The New Historicism*. Szerk. *H. Aram Veesser*. New York, Routledge.
- FISH, Stanley (1989) „Commentary: The Young and the Restless.” In: *The New Historicism*. Szerk. *H. Aram Veesser*. New York, Routledge.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth (1989) „Literary Criticism and the Politics of New Historicism.” In: *The New Historicism*. Szerk. *H. Aram Veesser*. New York, Routledge.
- FUKUYAMA, Francia (1992) *The End of History and the Last Man*. New York, Free Press.
- GALLAGHER, Catherine (1985) *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867*. Chicago, University of Chicago Press.
- (1988) „Embracing the Absolute: The Politics of the Female Subject in Seventeenth-Century England.” = *Genders* 1: 24–29.
- (1989) „Marxism and the New Historicism.” In: *The New Historicism*. Szerk. *H. Aram Veesser*. New York, Routledge.
- GALLOP, Jane (1985) *Reading Lacan*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- GARBER, Marjorie (1986) „‘What ’s Past Is Prologue’: Temporality and Prophecy in Shakespeare’s History Plays.” In: *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Szerk. *Barbara Kiefer Lewalski*. Cambridge, Harvard University Press.
- (1989) „Descanting on Deformity: Richard III and the Shape of History.” In: *The Historical Renaissance*. Szerk. *Heather DuGrow–Richard Strier*. Chicago, University of Chicago Press.
- GEARHART, Suzanne (1987) „History as Criticism: The Dialogue of History and Literature.” = *Diacritics* 17: 56–65.
- GOLDBERG, Jonathan (1982) „The Politics of Renaissance Literature: A Review Essay.” = *ELH* 49: 514–542.
- (1983) *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore, John Hopkins University Press.

- GOUX, Jean-Joseph (1990) *Symbolic Economies after Marx and Freud*. Angolra fordította: Jennifer C. Cage. Ithaca, Cornell University Press.
- GRAFF, Gerald (1989) „Co-optation.” In: *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veenser. New York, Routledge.
- GREENBLATT, Stephan (1980) *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago, University of Chicago Press.
- (1982) „Introduction.” *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*. = *Genre* 7: 3–6.
- (1985) „Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V.” In: *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Szerk. Jonathan Dollimore–Alan Sinfield. Manchester, Manchester University Press: 18–47. [Greenblatt ezen cikke az újhistorizmus egyik legismertebb tanulmánya, a *Helikon* jelen száma is ismerteti, Tom McAlindon bírálataival együtt. Ld. BERNÁTH ANDRÁS: „Az újhistorizmus és bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és modern kritikusaival?”]
- (1986a) „Fiction and Friction.” In: *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Szerk. Thomas C. Heller–Morton Sosna et al. Stanford, Stanford University Press.
- (1986b) *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Early Modern England*. Berkeley, California University Press.
- (1986c) „Psychoanalysis and Renaissance Culture.” In: *Literary Theory/Renaissance Texts*. Szerk. Patricia Parker–David Quint. Baltimore, John Hopkins University Press.
- (1988) „Marginal Notes.” = *Village Voice Literary Supplement* 68.
- (1989) „Towards a Poetics of Culture.” In: *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veenser. New York, Routledge. [Magyarul: „A kultúra poétikája” (Bernáth András fordítása). – Ld. a *Helikon* jelen számában.]
- (1991) *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago, University of Chicago Press.
- (1996a) „A társadalmi energia áramlása.” In: *Testes Könyv I*. Szerk. Kiss A.–Kovács S.–Odorics F. Szeged, ICTUS /deKON-KÖNYVek 8./, = Jate Irodalomelméleti Csoport.
- (1996b) „Csonkítás és jelentés.” Ford. Lafferton Emese. = *Café Babel* 1996/2. 20. 43–60.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (1991) „Foucault and the New Historicism.” = *American Literary History* 3: 360–375.
- HAWKES, Terence (1986) *That Shakespearean Rag: Essays on a Critical Process*. London, Methuen.
- HOWARD, Jean, E. (1986) „The New Historicism in Renaissance Studies.” = *ELR* 16: 13–43.
- (1991) „Feminism and the Question of History: Resituating the Debate.” = *Women’s Studies: an Interdisciplinary Journal* 19: 149–57.

- (1994) *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London–New York, Routledge.
- HULME, Peter (1981) „Hurricanes in the Caribbees: The Constituion of the Discourse of English Colonialism.” In: *1642: Literature and Power in the Seventeenth Century*. Szerk. Francis Barker–Jay Bernstein, et al. Colchester, University of Essex.
- HUNT, Lynn (1989) (szerk.) *The New Cultural History*. Berkeley, University of California Press.
- JAVITCH, Daniel (1982) „The Impure Moments of Elizabethan Poetry.” = *Genre* 7: 225–38.
- JAY, Gregory S. (1990) „American Literature and the New Historicism: The Example of Frederick Douglass.” = *Boundary* 2. 17: 211–42.
- JEHLEN, Myra (1990) „The Story of History Told by the New Historicism.” In: *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Szerk. Gunter H. Lentz–Harmut Keil–Sabine Brock-Sallah. Frankfurt, Campus Verlag.
- KLANCHER, Jon (1989) „Romantic Criticism and the Meanings of the French Revolution.” In: *Studies in Romanticism* 28: 463–491.
- LACAPRA, Dominick (1989) „On the Line: Between History and Criticism.” = *Profession* 89: 4–9.
- LEINWAND, Theodore, B. (1989) „Negotiation and New Historicism.” = *PMLA* 105: 477–90.
- LENTRICCHIA, Frank (1989) „Foucault’s Legacy: A New Historicism?” in: *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veerer. New York, Routledge.
- LEVIN, Richard (1986) „Unthinkable Thoughts in the New Historicising of English Renaissance Drama.” = *New Literary History* 21: 433–47.
- MONTROSE, Louis Adrian (1980) „The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology.” = *Helios* 32: 28–54.
- (1981) „‘The Place of a brother’ in *As You Like It*: Social Process and Comic Form.” = *Shakespeare Quarterly* 32: 28–54.
- (1983) „*A Midsummer Night’s Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form.” = *Representations* 2: 65–87.
- (1986) „Renaissance Literary Studies and the Subject of History.” In: *English Literary Renaissance* 16: 5–12.
- (1989) „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.” In: *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veerer. New York, Routledge.
- (1991) „The Work of Gender in the Discourse of Discovery.” = *Representations* 33: 1–41.
- ORGEL, Steven (1984) „Prospero’s Wife.” = *Representations* 8: 1–13.
- (1990) „Jonson and the Amazons.” In: *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*. Szerk. Elizabeth D. Harvey–Katherine Eisamon-Maus. Chicago, University of Chicago Press.
- ORR, Linda (1986) „The Revenge of Literature: A History of History.” = *New Literary History* 18: 1–12.

- PATEMAN, Catole (1988) *The Sexual Contract*. Stanford, Stanford University Press.
- PATTERSON, Anabel (1984) *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Madison, University of Wisconsin Press.
- PATTERSON, Lee (1990) *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380–1530*. Berkeley, University of California Press.
- PEASE, Donald (1987) *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison, University of Wisconsin Press.
- PIGMAN, G. W., III (1989) „Self, Subversion, and the New Historicism.” = *Huntington Library Quarterly* 52: 501–508.
- ROGIN, Michael (1990) „Recolonizing America.” = *American Literary History* 2: 144–49.
- ROSENBERG, Brian (1989) „Historicizing the *New Historicism: Understanding the Past in Criticism and Fiction*.” = *Modern Language Quarterly* 50: 375–92.
- ROSS, Marlon B. (1990) „Contingent Predilections: The Newest Historicisms and the Question of Method.” = *The Centennial-Review* 34: 485–538.
- SAID, Edward (1979) *Orientalism*. New York, Random House.
- SCOTT, Joan W. (1988) *Gender and the Politics of History*. New York, Columbia University Press.
- SIMPSON, David (1987). „Literary Criticism and the Return to History.” = *Critical Inquiry* 14: 721–47.
- (1991) (szerk.) *Subject to History: Ideology, Class, Gender*. Ithaca, Cornell University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1989) „The New Historicism: Political Commitment and the Postmodern Critic.” = *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veesper. New York, Routledge.
- SZÓNYI, György Endre (1988) „Az „új historizmus” és a mai amerikai Shakespeare-kutatás.” In: *Új Magyar Shakespeare Tár*. Szerk. Fabiny Tibor–Géher István. Budapest, Modern Filológiai Társaság: 55–71.
- TENNENHOUSE, Leonard (1986) *Power on Display: The Politics of Shakespeare’s Genres*. New York–London, Methuen.
- THOMAS, Brook (1992) *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*. Princeton, Princeton University Press.
- TOMPKINS, Jane (1985) *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860*. Oxford, Oxford University Press.
- VEESER, H. Aram (1989) (szerk.) *The New Historicism*. New York, Routledge.
- WHITE, Hayden (1989) „The New Historicism: A Comment.” = *The New Historicism*. Szerk. H. Aram Veesper. New York, Routledge.

(Összeállította: Bernáth András)

FÜGGELÉK: NÉHÁNY CÍM A KULTURÁLIS MATERIALIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL

- BARKER, Francis (1991) (szerk.) *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance*. Manchester, Manchester University Press.
- (1993) *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History*. Manchester, Manchester University Press.
- BELSEY, Catherine (1983) „Literature, History, Politics.” = *Literature and History* 9: 17–26.
- (1985) *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London, Methuen.
- DOLLIMORE, Jonathan (1984) *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago, University of Chicago Press.
- DOLLIMORE, Jonathan–Alan SINFIELD (1985) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester, Manchester University Press.
- DRAKAKIS, John (1985) (szerk.) *Alternative Shakespeares*. London–New York, Methuen.
- (1992) (szerk.) *Shakespearean Tragedy*. London–New York, Longman.
- EAGLETON, Terry (1986) *William Shakespeare*. Oxford, Blackwell.
- SINFIELD, Alan (1992) *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford.
- WAYNE, Valerie (1991) (szerk.) *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Hemel Hemstead, Harvester.
- WILSON, Richard (1993) *Will Power: Essays on Shakespearean Authority*. Hemel Hemstead, Harvester.

(Összeállította: Bernáth András)

KÖNYVEK

New Historicism and Cultural Materialism. A Reader. Ed. by Kiernan Ryan. London, Arnold 1996. 214.

„Lehetetlenség az újhistorista vagy kulturális materialista gyakorlat sokféleségét úgy szemlélünk, mint amely mögött egyetlen, egységes elmélet vagy konzisztens kritikai módszer húzódik meg. [A]z a fajta kritika, amelyet az itt következő oldalakon feltárunk, ellenáll annak, hogy iskolára vagy hitvallásra redukáljuk, és talán hasznosabb, ha úgy tekintjük mint stratégiák és technikák rugalmas repertoárját.”

Egy, az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus átfogó bemutatását felvállaló szöveggyűjtemény megszerkesztése semmiképpen sem tekinthető könnyű vállalkozásnak. Jelölői gyakorlatunk során újhistorizmusként és kulturális materializmusként nevezzük meg a különféle, eltérő és egyedi szövegelemzéseket, azért, hogy leírassuk őket és beszélhessünk róluk. Így amiről beszélünk, egyszerre van is, meg nincs is. Van, mert léteznek írások, amelyek azonos elődökre hivatkoznak és hasonló ideológiai és elméleti hátteret vallanak magukéinak. Nincs, mert az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus mint egységesen felvállalt ügy nem létezik. Hasonszórú írások vannak, de ezen egyedi írások nagyrésze szeretne kibújni a kategóriákból, és egy új mozgalom élére jelölni önnön magát. Az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus – mint olyan – a nyelvben és a nyelv által létezik, de a valóságban nem érhető tetten ezen megnyilvánulási formájában.

Az újhistorizmus és a kulturális materializmus egyetlen egy jel örökkön örökké eltartó ölelésébe van zárva: „A két irányzat szétválasztása vagy egybeolvasztása nem más, mint egy olyan párbeszéd lehetőségéről való lemondás, amely valószínűleg új megvilágításba helyezné az interpretáció változó politikáját”. A kulturális materializmus magába öleli az újhistorizmus írá-

sait. Az a kötet, amelyben Alan Sinfield és Jonathan Dollimore a kulturális materializmust mint irodalomkritikai irányzatot határozza meg és indítja útjára, magába foglalja az újhistorizmus „atyjának”, Stephen Greenblattnak egy írását is. (Vö. *Political Shakespeare, New Essays in Cultural Materialism*. Ed. Alan Sinfield – Jonathan Dollimore. Manchester University Press 1985.) Az újhistorizmus a kulturális materializmuson keresztül jelölődik. Az újhistorizmusban tájékozódni vágyó olvasó figyelmébe első helyen Dollimore írását ajánlja *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Oxford, Blackwell 1996. 371.) ide vonatkozó szócikke. Jelölői gyakorlatunk a könnyebbség kedvéért mégis megkülönbözteti őket. A földrajzi különbség pedig jó ürügy arra, hogy két különböző helyről történő beszédmódról szóljon a történet (Egyesült Államok, vs. Anglia). Így a jelenségre tekinthetünk úgy, mint a Kultúrában zajló építő jellegű párbeszédre.

Ryan a szöveggyűjteményhez írt előszavában szintén két jól elkülönülő táborra osztja az érintett feleket. Rövid történeti áttekintést ad mindkét táborról, ismerteti a különbségeket és az azonosságokat, majd a hibákat, valamint felvázolja az általa megfelelőnek tartott radikális historista kritika jövőbeli irányvonalait. A szövegek bemutatásakor az ellenkező stratégiát alkalmazza. A szöveggyűjtemény három részre tagozódik: Section One (Források); Section Two: Standpoints (Álláspontok); Section Three: Soundings (Hangzások). Mindhárom fejezetet megelőz egy-egy, a szerkesztő által írt rövid bevezető. Ezen bevezetők arra szolgálnak, hogy a fejezeten belül található szövegek egymáshoz való viszonyára rámutassanak, valamint az egyes részek közötti kapcsolódási pontokra felhívják a figyelmet. Az egyes fejezeten belül található írások esetében inkább egy táboron belül, mint a két tábor közötti különbségekre kerül a hangsúly.

Az első rész a két irányzatra hatást gyakorló fő elméleti munkákat tartalmazza. Ebben a rész-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

ben az elődök mint közös elődök jelölődnek meg. Itt Clifford Geertz, Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Raymond Williams és Walter Benjamin írásaiból találunk válogatást. A második rész a „radikális historista álláspontok teljes skáláját felöleli” (41.). Ez a rész magába foglalja többek között Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, Alan Sinfield és Catherine Belsey írását is. A harmadik rész „az első két részben tanulmányozott elméleti perspektíváknak az interpretációs gyakorlatban történő alkalmazását szemlélteti” (113.). A szövegeket egy tematikusan szervezett átfogó bibliográfia követi és zárja le.

A kötethez írt bevezetőben a sokféle és sokhangú újhistorizmust egyetlen név képviseli, Stephen Greenblatté. Így az ismertető során az újhistorizmus azonossá válik a Greenblatt névvel. Louis Adrian Montrose neve például semmilyen módon nem jelenik meg a szerkesztői beszédben, még azon a helyen sem, ahol a szelekció során a kötetből ilyen vagy olyan okból kimaradó, de ezen diskurzus(ok) szempontjából mégiscsak jelentősnek ítélt szerzőkre utalás történik. Montrose hiánya a bevezetőben és a válogatásokban Catherine Belsey írása által realizálódik. Ekkor értesülünk arról, hogy nemcsak Greenblatt, hanem Montrose is kísérletet tett arra, hogy saját újhistorista álláspontot határozzon meg és mutasson be. (Vö. MONTROSE: *The Elizabethan Subject and the Spenserian Text*. = *Literary Theory/Renaissance Texts*. Eds. Patricia Parker – David Quint. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press 1986. 303–340.; vagy *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*. = *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York–London, Routledge 1989. 15–36.)

Catherine Belsey írásának a szöveggyűjteménybe történő beválogatása több szempontból is szerencsésnek mondható. Egyrésztől átfogó és árnyalt képet fest a két irányzatban előforduló jelölői gyakorlatokról és ezzel segít az olvasónak eligazodni az újhistorizmus és (a) kulturális materializmus diskurzusában. Másrésztől jó példája annak a jelenségnek, hogy az újhistoristaként és kulturális materialistaként megjelölt szerzők az ezen nevek alatt a kánonba történő bevonulásuk helyett inkább látnák magukat egy új és általuk vezetett saját és egyedi irányzat élén. (Vö. Cathrine Belsey megjegyzésével: „1988-ban

egy, az Egyesült Államokban tett látogatásom során meglepődve fedeztem fel, hogy Kulturális Materialista vagyok” (88.). Ezen elhatárolódási szándék figyelhető meg többek között Marjorie Levinsonnál is. Bár nyíltan felvállalja, hogy kritikai módszere hasonló az újhistoristákéhoz, mégis inkább látná magát a romantikával foglalkozó kritikusok sorában, mint az újhistorikusokéban: „Azért mondom azt, hogy a ‘mi’ historizmusunk, hogy megkülönböztessem ezen kritikai vállalkozást attól a reneszánsz tanulmányokon belül találhatótól, amelyet Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Frank Whigham és mások nevével hoznak összefüggésbe” (103–104). Marjorie Levinson szándékai ellenére is az újhistorizmus sokoldalú és kiterjedt vállalkozását reprezentálja: „[A] reneszánsz tanulmányok körében történt kezdeti hódítás után [az újhistorizmus] napjainkra eljutott az angol és az amerikai irodalomtörténet teljes meghódításához, melynek eredményeként tudósok sokasága izgalmas és innovatív munkák gazdag tárházát hozta létre, melyek témái a *Canterbury meséktől* a *Cantosig* mindent felölelnek.”

A kulturális materializmus rövid előzetes ismertetője során Alan Sinfield és Jonathan Dollimore nevét említi meg a szerkesztő. Ezek után a sokféle irodalomkritikai megközelítési mód bemutatását felvállaló szöveggyűjteményből az egyik meghatározó hang – melyre a gyűjteményben található szövegek is gyakran utalnak – teljesen kimarad a következő indoklással: „Kihagyásaim egy részét, be kell vallanom, nem nagyon sajnálom: például Jonathan Dollimore epés pózolója és szigorú kinyilatkoztatásai nem illenének egy olyan válogatásba, amely hisz a kanonikus irodalom értékében” (xii). Ellenben ezen *jelen* nem lévőhöz még további jelölők társulnak a második fejezethez fűzött bevezetőben Catherine Belsey írása ürügyén: „[A] kulturális materializmus Jonathan Dollimore-féle jellegzetesen durva ágának szemére vetik, hogy a kultúrát alsóbb rendű, kiegészítő politikai szerepre alacsonyítja le és nem ismeri el, hogy az ‘maga az a hely, ahol a normákat pontosítják és megvitatják, a tudásokat elismerik és megkérdőjelezik, és a szubjektivitást létrehozzák és felbomlasztják” (43.). Catherine Belsey félmondata Ryan személyes értékítéletének közvetítése érdekében kifordul eredeti jelentéséből új szövegkörnyezetében.

Ezen eljárási mód néha magukban a bemutatott szövegekben is felfedezhető. A történelmi kor és a kulturális környezet bemutatása kedvéért kiragadott idézetek elvesztik az eredeti szöveggörnyezetükben nyert értelmüket, és új környezetükben az eredeti szövegtől független, új életre kelnek.

A „Források” című részben az elődök közé beválogatott Clifford Geertz jelenlétén az újhistorizmus szövegeit ismerők bizonyára nem lepődnek meg, hisz Greenblattnak a szövegyűjteményen kívüli írásaiban Geertz írásai tetten érhetőek. Az ezen válogatásban megjelenő újhistorizmus és a kulturális materializmus esetében azonban hatása nem nagyon érzékelhető. A Geertzre történő egyetlen utalás Lee Pattersen írásában (92–102.) fedezhető fel, de a „sűrű leírás” fogalma inkább mint jelmondat, nem pedig mint ténylegesen alkalmazott módszer van jelen a szövegben: „[Az] újhistorizmus ehelyett inkább azt próbálja elérni, amit Geertz ‘sűrű leírásnak’ nevez, a kulturális termelés feltételeinek elemzését” (96.). Deridának az újhistorizmusra és a kulturális materializmusra gyakorolt hatása egyedül Catherine Belsey írásában követhető nyomon, bár neve itt ott a többi szövegben is felbukkan. Bár Ryan szerint a radikális historista kritikusoknak inkább Benjamin, mint Foucault munkásságára kellene támaszkodniuk (Vö. xvii.), Foucault megjelenése a „Forrásokban” mindenképp fontosnak tűnik, hiszen ő az egyik leggyakrabban hivatkozott szerző. Ennek ellenére a bemutatott írások tükrében elgondolkodtató Catherine Belsey azon megjegyzése, hogy „feltéve, hogy számunkra a politikai hasznosság, nem pedig a szerző véleménye számít, olvashatjuk Foucault munkásságát szelektíven, bár elismerem, ettől nem kevésbé eredményesen, mint az ellenállások történelmét – vándorköltőkét, bolondokét, bűnözőkét, deviánsokét és öngyilkosokét, akik hősiesszen visszautasítják azokat a pozíciókat, amelyeket a hatalom állít elő számukra” (87–88.).

A szövegyűjteménybe beválogatott írások alapján úgy tűnik, hogy az újhistorizmus és a kulturális materializmus inkább foglalkozik az irányvonalak felvázolásával, mint a kulturális és az irodalmi szövegek olvasásával. Nagyon gyakran terelődik a szó arra, hogy mi a feladat, mit szükséges, mit kellene vagy kell az újhistorista és mit a kulturális materialista irodalomkritikának tenni. Amikor a tényleges irodalomkritikai gyakorlatra

kerül a sor, a felvázolt programok nem igazán működőképesek. Például Alan Sinfield disszidens Shakespeare-drámák olvasata – amely terminus színönöm a szubverzív vagy a transzgresszív olvasással/olvasattal (Vö. Sinfield: *Faultlines, Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford, Clarendon Press 1992.) – nem igazán rengeti meg a drámaelmélet alapjait. A tragédiák és a komédiák konfliktusainak vizsgálatakor, az interszubbjektív és a hatalmi viszonyok elemzésekor a következő megállapításokat teszi: „Elnagyoltan fogalmazva a komédiákban a szülők végül belenyugszanak a gyerekek kívánságaiba; a tragédiákban (mint az *Othello*ban) a szülői beleegyezés nélkül, sebtében elkövetett cselekedetek katasztrófához vezetnek” (77.), vagy „[a] másik nagy pont, amelynél a nő megzavarhatja a rendszert az, hogy olyan férfit szeret, aki nem a férje, és ennek köszönhető az, hogy a házasságtörés olyan kiemelt téma az irodalomban” (77.). Egy disszidens olvasatban, mely a kulturális és az irodalmi diskurzus kölcsönös viszonyát vizsgálja, esetleg meg lehetne haladni ezen jelenségek pusztá nyugtázását.

A gyűjteményben található írások tartalomjegyzékben történő megjelenítése csalóka játékot űz az olvasóval. Csak ha ténylegesen a szövegekhez lapozunk, akkor vesszük észre, hogy a tizennyolc tanulmány felénél csak az írások egy-egy részlete került bele a szövegyűjteménybe. A „Források” hat írásából öt, az „Álláspontok” hat szövegből pedig négy nem teljes mű, hanem egy-egy, az adott műből kiválasztott részlet. Az „Álláspontok” és a „Hangzások” című fejezetekbe beválogatott írások esetében a két fejezet egymáshoz való viszonya jól illusztrálja az elmélet és a gyakorlat egymást kölcsönösen formáló folyamatát és szétválaszthatatlanságát. Míg az elrendezés logikája az, hogy a második fejezetben található elméleti álláspontok gyakorlati alkalmazását a harmadik fejezet írásai szemléltessék, addig a kötetben fellelhető kritikák időben megelőzik a helyileg előtűnik álló elméletet. A kötetbe beválogatott elméleti írások nagyrésze a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején keletkezett, míg az „Öket alkalmazó” gyakorlat a nyolcvanas évek elején és közepén.

Milyen olvasóközönséget céloz meg Ryan szövegyűjteménye? Semmiképpen sem azokat, akik szeretnék az újhistorizmus és a kulturális

materializmus megismerését egyetlen válogatás elolvasásával letudni. Inkább azokat, akik szeretnének valahonnan elindulni, akik valamilyen támpontot várnak az ezen kritikai eljárás(ok)ban való tájékozódásuk során, és készek arra, hogy ezen válogatás segítségével újabb írások olvasásába kezdjenek.

P. BALOGH ANDREA

Confessions of the Critics. Ed. by H. Aram Veese. New York – London, Routledge 1996. 281.

Akinek kezébe kerül a kötet, ne mulassza el elolvasni Gerald Graff *Öninterjú* című dialógusát: többet megtudhat belőle, mint az alapos elméleti bevezető fejezetekből. A szerző játékos hangvételű öninterjúja azokat a kérdéseket fogalmazza meg, amelyekkel szinte mindenki szembesül, aki az intézményes keretek közötti irodalmárkodást választotta. Miért jó, és miért nem jó egyetemen tanítani? Mi minden gátolja az egyetemi szellemi közösségek létrejöttét? Miből áll a szakma művelőinek viszonylagos függetlensége, és ez mikor csap át szakmai elszigeteltségbe, esetleg magányba?

Az említett frás csupán egyike annak a huszonhárom esszének, melyeket Veese, a főleg az újhistorizmussal kapcsolatos írásairól ismert szerkesztő összegyűjtött. Az itt szereplő művek az irodalmi genezis kérdéseit firtatják, bár az újhistorikus megközelítésektől némileg eltérő módon: noha a szerzők gondolkodásmódja kedvez a szépirodalom és az irodalomkritika bizonyos mértékű összemosisának, érdeklődésük középpontjában az irodalmi interpretáció létrejötte áll. Hogyan lettünk azokká az olvasókká, akik vagyunk? Életünk mely nemzeti, társadalmi, faji vagy szexuális összetevői határozzák meg szövegértelmezési tevékenységünket? S amivel a kötet indul: mik azok a rejtett ideológia-pszichológiai alapfeltevések, amelyek miatt a legtöbb diák mélységesen megdöbben, ha tanárát fürdőruhában pillantja meg?

Az ilyen és hasonló kérdésekre választ kereső irányzat a nyolcvanas évek végén tűnt fel az Egyesült Államokban, Kanadában, Nagy-Britanniában és Franciaországban. Első feltűnése jellemző módon egy MLA-konferenciához, tehát

egyfajta „performatív aktushoz” kötődik. Művelői váltakozó módon hol vallomások kritikának, hol önéletrajzi irodalomtudománynak nevezik. A szubjektivitást ünneplő megközelítés egységes módszert, szorosabb értelemben vett „eljárás-módot” nem kínál, ehelyett esetlegesnek tűnő, kedélyes anekdotázással próbálja felfedni olvasmányélményeink rejtett emberi összetevőit. Ez a memoárjellegű, erősen esszéisztikus írásmód összhangban áll az elméleti vállalkozás egészével, hiszen, amint a bevezetés egyik részében olvashatjuk: „lehet, hogy az önéletrajzi részlet csupán negyven másodpercet tölt ki egy negyven perces előadásból. Mégis a közönség csak erről a negyven másodpercről fog kérdéseket feltenni.”

Az első tizenhat fejezet váltakozva kínál elméleti keretet, illetve részletes elméleti kerettel kiegészített példaértékű értelmezéseket, a második rész pedig demonstratív célt szolgál: a „működő” vallomások irodalomkritikát mutatja be. A túlsúlyban lévő, rendkívül szubjektív olvasatok mellett bőségesen találhatunk olyan, valóban tanulmánynak nevezhető írásokat is, amelyek egzakt módon határolják be az irányzat helyzetét. Ezek a vallomások kritikát elsősorban a feminizmus politikus változataihoz, a recepcióelmélethez, valamint a multikulturalizmus-hoz való viszonyában jellemzik. Érdekes módon kevés szó esik az újhistorizmusról, a pszichoanalízis újabb változatairól, és szinte semmi a pozitívizmusról. A pszichoanalitikus háttér azért is hiányolható, mivel több esszé megközelítése emlékeztet Shoshana Felman tanulmányaira, ahol szintén a kánon, illetve az intézményes irodalmi recepció pszichológiai alapozottsága szerepel a fő kérdések között.

Az olvasók közül tehát elsősorban az újhistorizmus, a posztkolonális művelődéstudomány és a feminizmus iránt érdeklődők fognak ismerős neveket találni, például Gayatri Chakravorty Spivakét, Stephen Greenblattét, Jane Tompkinét. S bár a nevek egy része ismerős a magyarországi, az irodalmi szociológia iránt amúgy is fogékony olvasóközönség számára, a kötetből sugárzó radikalizmus alighanem a posztstrukturalista labirintusokban edzetteket is meg fogja lepni. Olyan írásművel találkozhathatunk, amely az angol-francia egyetemi kontextuson kívül pusztán stílusával is bizonyítja, mennyire kultúrafüggő az irodalomértelmezés: igen meglepő az esz-

szék erotikus metaforikája, performance-jellege, bizonyos mértékű elméletellenessége. A könyv maga is multikulturális termék, és noha e mély-séges másság-élmény elviseléséhez – a szövegek kifejezett olvasmányossága, szinte szórakoztató jellege ellenére is – erő kell, éppen szokatlansága, frissítő hatása miatt ajánlható.

JUHÁSZ TAMÁS

Redirections in Critical Theory. Truth, Self, Action, History. Ed. by Bernard McGuirk. London – New York, Routledge 1994. 274.

„A filozófiai és az irodalomelméleti beszéd-módok hajdani alapkategóriáit jelentő „igazság,” „személy-én,” „cselekvés” és „történelem” szavak folyamatosan veszítenek stabilizáló szerepükből elméleti korszakunk sokszínűsége miatt” – írja előszavában a kötet szerkesztője, de hozzáteszi: „Terminusként és értéként azonban nem tűntek el ... egyesítő szerepüket sem vette át más.” Bernard McGuirk olyan szerzők dolgozataiból válogatott, akik a múlt néhány jelentős széprőját és teoretikusát olvassák újra a fenti négy kategóriára összpontosítva. A mű különlegességét azok a kapcsolódási vonalak jelentik, amelyek mentén korábbi korszakok értékei a kortárs, rendszerint a „poszt-” szóval jellemzett gondolkodásmóddal találkoznak: Christopher Norris William Empson munkásságát helyezi jelenkori kontextusba, Nick Hefferman a Deleuze- és Guattari-recepciót vizsgálja a közelmúlt franciaországi eseményeinek tükrében, Steve Giles Csehovot értelmez a hegeli drámaelmélet ellenében, Sara Danius pedig Conrad és Frederic Jameson szövegeinek párhuzamos interpretációját adja. Az „igazság,” a „személy-én,” a „cselekvés” és a „történelem” olyan beszédmódok részeként tűnnek föl újra, amelyek korábban egészen jól elboldogultak – ha nem is e fogalmak nélkül, de egymást időről-időre háttérbe szorítva. A mű a strukturalizmust követő számos irányzat fragmentáló jellegével ellentétben nyelvi-kritikai szintézisre törekszik, melyet éppen ezeken az irányzatokon belül maradva valósít meg. A legújabb kori irodalomelméleti tudósítások egyfajta neokonzervatívizmusról szólnak – íme a jelenség egy érdekes példája.

Christopher Norris William Empson *The Structure of Complex Words* című kései munkáját értékeli, az eddigi recenziók hangvételénél jóval lelkesebben. Állítása szerint a mű az angol kritikátörténet utolsó ötven évének „legeredetibb és legtartalmasabb erőfeszítése,” melynek jelentősége az amerikai újkritika és Eliot tanainak felülvizsgálatában rejlik. E revízió lehetővé teszi, hogy az újkritikusok által példaértékűnek tekintett romantikus költemények paradox állításait továbbra is a középpontba állítsa, ám eközben nem mond le arról sem, hogy a szövegek logikai-grammatikai-retorikai struktúráit azonosítsa, szétválassa, és az ezekből fakadó igazságértékre is számottartó állításokat felismerje. Mindez nem jelent keményvonalas formalizmust, hiszen irodalomfelfogása nagyon is érzékeny a nyelvi normák, az ezektől való eltérések és a közöttük folyó dialógus problémáira. E pontokon Norris más teoretikusok munkásságához kapcsolja Empson művét: Bahtyinhoz, közös „szociopoetikai” érdeklődésük miatt, Habermashoz, hasonló kommunikációelméletük és értékrendjük alapján, és de Manhoz, akinek grammatikai-retorikai elemzéseit szintén rejtett ideológiai struktúrák felfedezéséhez vezetnek. A dolgozat amolyan „kritikai kartográfia,” hiszen a szerző még számos más elméletíróhoz való viszonyában térképezi föl Empson pozícióját.

A Deleuze-ről és Guattari-ról szóló Hefferian-dolgozat 1968 májusának eseményeire pillant vissza, és azt vizsgálja – elsősorban az *Anti-Oedipust* követő *Capitalism and Schizophrenia* című könyv értelmezésén keresztül –, hogy mi magyarázza a két filozófus ezt követő népszerűségét, valamint azt, hogy az angol nyelvű világ miért talált hosszú távon mégis kielégítőbb válaszokat Lacan, Foucault és Derrida munkáiban. A szerzőpáros fő kérdései a következők: miféle politikum, miféle társadalmi tény felelős a szubjektum ünnepektől decentralizáltságáért? Mi történik ennek során az egyén libidinális mozgásával, és miféle reprezentációkhoz vezet a történelmileg kondicionált vágy? A tanulmány kifejezetten kritikus hangvételű: Hefferian azokon a pontokon tartja a két gondolkodó elképzeléseit a leginkább támadhatónak, ahol azok – paradox módon éppen a kapitalista mechanizmusok iránti fokozott érdeklődésük miatt – végső soron figyelmen kívül hagyják az irodalom politikai-

történelmi-intézményes létmódját, ez ugyanis valójában bizonyos makroformák elismerését jelenti. Noha Hefferian élvezetesen taglalja Deleuze és Guattari elméletét, a szinte követhetetlen módon fragmentált szubjektum elméletével csak korlátozott mértékben azonosul.

Ezoterikus háttér nélkül, ám végső mondanóját tekintve a posztmodernizmus francia változatainak szellemiségével összhangban ír Steve Giles Csehov késői darabjairól. Rövid bevezetője a drámai szöveg ismérveit taglalja, és ezek között a jövőorientált, „generatív” cselekvés létét tartja a legfontosabbnak. Véleménye szerint Csehov az ilyen jellegű cselekvés lehetetlenné válását mutatta be műveiben, olyan drámatörténeti hatással, amelynek révén a korábbi definíció használhatatlanná vált. Giles Hegel drámaelméletének, valamint Büchner és Ibsen újításainak viszonylatában értékeli Csehov radikalizmusát. Az elemzés tárgya az egyén autonómiájának illúziója, az ehhez kapcsolódó vágyak és a kudarcra ítélt illúziók fenntartását szolgáló cselekvéstípusok. A tanulmány szerint az egyént önazonosság-vesztése, decentralizáltsága gátolja értelmes cselekedeteiben, és e helyzet, amely jól azonosítható társadalmi változások közepette alakult ki, Csehov színpadán egy összetéveszhetetlen dramaturgia formájában tűnik fel. A módszerben és megközelítésében alapvetően hagyományos dolgozat ezeken a pontokon illeszkedik a kötet szellemiségébe, folytatva a szubjektum egységességéről és szabadságáról felvetett Deleuze–Guattari gondolatokat.

Danius, a negyedik tanulmány szerzője Jameson *The Political Unconscious* című munkáját olvassa újra. Noha a műről számos elemzés készült már, a jelen értelmezés újszerűsége abban áll, hogy nem a könyv tézisként felfogható, tisztán elméleti bevezetőjét értelmezi, hanem azt a fejezetet, amelyben Jameson két Conrad-szöveget tárgyal. Ez az értelmezés – az amerikai tudós egyéb műelemzéseivel hasonlóan – példaértéke ellenére sem kapott elegendő kritikai figyelmet. Danius viszonylag rövid terjedelemben vázolja föl Jameson marxista hermeneutikájának lényeges ismérveit, amelynek Deleuze-ről és Guattariról szóló része a második fejezet gondolatmenetét egészíti ki. A központi kategória a narratíva, a legfontosabb kérdés pedig az elbeszélő műfajok történelmi-ideológiai megalapo-

zottsága. A szerző Jameson azon eljárására összpontosít, amely Louis Hjelmslev nyomán a „forma tartalmát” kutatja. A *Lord Jim* és a *Nostramo* jól értelmezhetőek e szinte allegorizáló olvasásmóddal, amely – freud és marxi paradigmákon keresztül – végsősoron Conrad szövegei és a késő tizenkilencedik századi nyugati „termelési mód” között von párhuzamot. A fejezet nem pusztá összefoglalás: a szerző Jameson elméletének számos sebezhető pontjára is rámutat, amelyek közül a narratíva transzcendentálisának a problémáját fejt ki a legalaposabban.

E zárófejezet tárgya révén illeszkedik a kötet korábban taglalt szerkezetébe, hiszen a posztmodernizmust a modernizmus utolsó fázisaként értelmező, totalizálásra törekvő Jameson elmélete önmagában is példázza, amit a szerkesztő és az írók egyaránt értéknek tartanak: a kapcsolatot múlt és jelen között.

JUHÁSZ TAMÁS

*

Poststrukturalizmus – Dekonstrukcion – Postmodern. Hrsg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart, Franz Steiner Verlag 1992. 170.

A tanulmánykötet kibővítve dokumentál egy kongresszust: *Jel(elmélet) a gyakorlatban* (Német Szemiotikai Társaság, irodalom-szemiotika szekció, 1990.). Miután a könyv címében is kiemelt fogalmaknak már terjedelmes irodalma van, s az e fogalmakat alkotó vagy velük kapcsolatban emlegetett iskolák, illetve szerzők hatása is értelmezhető, az érvelésnek, a tematizálásnak megvan az a korlátja vagy támasza, hogy egy kialakult és kialakításban lévő kritériumrendszerrel kell számolni.

A realizmus műmézisével szemben, illetve annak helyére a Tel Quel nyomán az önreflexió s a történettel szembeni kétely jelenik meg az avantgarde elbeszélésben. Az igazi posztstrukturalista módszer azonban Italo Calvino *Se une notte d'inverno un viaggiatore* (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*) című regényében jön létre, dialektikus viszonyban nemcsak az elbeszélő hagyományával, de a Tel Quellel is, mondja Andreas Kablitz, aki nagyon megnyerő; szoros olvasatot nyújt. A regény az olvasóval folytatott dialógus,

tehát az identifikáció lehetőségét villantja fel, ám az aposztrófált „reális” és a fiktív olvasó kongruenciájával a szövegtől független világ illúziója foszlik szerte. Az önreflexivitás is „csak” elbeszél, s a regény tagadja, miközben megjeleníti.

Kablitz nincs egyedül, mikor az elbeszélés visszatérését reméli és üdvözli. David E. Wellbery hipotézise a narratíváknak a posztstrukturalista értelemben vett kontingencia talaján való gyökereztetése. A kör- vagy az egyenes vonalú történetmondás átszakításáról van szó. A kontingencia, amely az áthágást lehetővé teszi, nem idő, nem rend, nem értelem, mert a megértésben feloldódik. Egy véletlen, vagyis egy esemény beállta, mely a találkozó rendszerekből nem látható előre. Ez az esemény egyedi, nem funkcionál, mert nem ismétlődik, nem rendszeres. A kontingencia nem találkozás, hanem a találkozás helye. Vittoria Borsó hasonlóképpen beszél arról, amit Foucault heterotópiának nevez, Borges heterotópiáiról: heterogének nem összetartozósága, nem találkozás a másikkal, a másik kultúrával.

Thomas Pynchon regényei megvalósítják az elbeszélés adekvátságát, tradicionális regényfunkciókat teljesítenek. Winfried Fluck szembeállítja vele Donald Barthelme-t, akiben szerinte a posztstrukturalisták a nyelv disszeminatív tendenciájának igazolását látják. Ez utóbbiak szempontjából Pynchon naiv: kultúrkritikai oppozíciókat tart fenn, épít a nyelvi jelölők reprezentációs erejére. A posztstrukturalizmus viszont csak paranoia a pynchoni posztmodern szempontjából, míg ő kreatív paranoia. Barthelme szövegei ugyanis azt a veszélyt vonják maguk után, mint amit a dekonstrukció: a jelentés porrá zúzásával (Sinzerstaubung) a monotóniát, az olvasó képzelőerejének leblokkolását. Pynchon viszont pozitív esztétikai tapasztalathoz juttatja az olvasót. Regényei egy titok működésén alapulnak, és mindig megmarad a lehetőség, hogy a rejtély megoldható. Az esztétizáció Pynchonnal a kontingencia megszerkesztésén, szimulációján alapul, hiszen a rejtély mégsem oldható fel. Egy képességet edz az olvasóban, a nyitott szisztémában való gondolkodását. Az apokaliptikus metafikciót a diskurzusok váltakozása, keveredése, egymás perspektívizálása, egy bizonyos diskurzusok közötti köztesség ellensúlyozza.

A kontingencia szimulációja bújik meg Laura Mancinelli *I dodici abati di challant* (1981) című

regényében a fatális véletlenek szcenikája mögött. A regény replika Umberto Eco rózsaregényére. Econál a szerzetesek végzetének, a könyvtár leégésének apokaliptikus felhangja, azon keresztül, hogy a nyomozás a krimi hagyományát használja fel, intertextuális viszonyban van Agatha Christie *Ten Little Nigger* (Tíz kicsi néger) című regényével, amelynek címe egy kiszámológátékra utal. Az intertextuális vonatkozások sorában a kiszámológátékról újra Mancinellihez jutunk, hiszen míg Econál megoldódik a rejtély, és ha nem is végső, de parciális összefüggések vannak, addig a szerzőnő a kiszámológátékot ősi, eredeti igazságába ülteti vissza: nincs összefüggés, semmi, amit tisztázni lehetne. Wilhelm Regn meglátása szerint Mancinelli regénye egyértelműbb lemondás az irodalmi modernről, mint Ecoé. A tetten ért posztmodern jellemvonást felületorientációnak, mélység nélküliségnek nevezi.

A 70-es években a realitásfogalmak krízisét tapasztalhattuk, Heinz Ickstadt tanulmánya a 80-as évek ezzel ellenkező tendenciáját mutatja be három regény elemzésén keresztül. Marilynne Robinson *Housekeeping* című regénye (1980.) egy XIX. századi, kifejezetten női, realista műfaj, a „domestic novel” konvencióihoz és motívumaihoz nyúl. Walter Abish könyve, a *How German Is It* (Német ez még? – 1980.) kihívó módon egy etnikumot vesz célba. Don DeLillo-tól a *White Noise* (1985.) az amerikai tárgyi kultúra antropológiájának is nevezhető. Ezen a ponton, mondja Ickstadt, realizmus és posztmodern már nem állnak szemben egymással, mert nemcsak a világ jelenik meg mint szöveg, hanem a szöveg is mint világ. (Vagy fordítva.)

Nincs a tárgyi világhoz való nyelvfüggetlen hozzáférés. Ez Richard Rorty mérsékelt kontextualizmusának alapfeltevése és konzekvenciája, ahogy Udo Tietz elemzi. A referensek és a kifejezés hasonlóságainak és különbségeinek formulálására mindig ontológiai referensekre volt szükség, holott a nyelv és a világ ontológiailag homogén, a meggyőződések és a világ között nincs meg az „igazgá tevődés (Wahrgemacht-werdens)” vonatkozása, a diskurzusok redukálhatatlanul sokfélék. Nem a tárgyi világ megismerhetősége kérdőjeleződik meg, hanem a diskurzusoké. Rorty a dialógus esélyét latolgatva privilegizálja a mindig saját perspektívát, amelybe az idegen mindig hermeneutikusan asszimi-

lálva van. Ebből egy nyelvközösség feltételezése vezet ki, mely interszjektívén összehangolható (interpretálok és fordítok). Rorty szerint Kuhn félúton jár a felvilágosodástól örökölt projekt elutasításában, mikor a kultúrák közötti összehangolás lehetőségében hisz, Tietz szerint viszont Rorty jár félúton, mikor az objektivitásra való törekvést a nyelvjáték-közösségben a szolidaritásra való törekvéssre viszi át.

A *Finnegans Wake* a posztmodern első szövege, és egy nap az utolsó bástyája lesz, jelenti ki somnásan Wilhelm Fügér a joyce-i életmű recepciótörténetét vázolva fel. Szerinte a *Finnegans Wake* olvasata derridai s a Joyce-szövegeket dekonstrukciójukhoz vezetni a legadekvátabb olvasási mód. Ennek talán az lehet az oka, hogy alapfeltevése szerint ezek a szövegek a posztstrukturalista szöveg- és irodalomkonceptiók elképzelések katalizátorai.

FRÁTER VERONIKA

Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen-Basel, Francke Verlag 1997. 429. /UTB für Wissenschaft./

Peter V. Zima, a klagenfurti egyetem bölcsészettudományi kara komparatistikai tanszékének vezetője a címben megjelölt kérdéskör kézikönyvszerű, egyetemi segédkönyvként is használható összefoglalásával szolgál. Mint ahogy az alcím jelzi, a szerző vizsgálódásának nem csupán, talán nem is elsősorban az irodalom a tárgya, jóllehet irodalmi elemzések illusztrálják a posztmodern-felfogások művészetre alkalmazható eljárásait. A Zimától megszokott roppant anyagismeretnek köszönhető, hogy a modernre és a posztmodernre vonatkozó nézetek, legalábbis típusaik tekintve, szinte teljességükben vonulnak föl a könyv lapjain, irodalomtudósok számára is inspiratív módon ismerhetjük meg a szociológia, a társadalombölcselet, az ideológiakritika álláspontját (álláspontjait?) a talán sosem nyugvó vitáról, különös tekintettel a periodizálásra, a modern és a posztmodern egymással egybevetett tartalmi vonásaira, a legkülönfélébb módon és nézőpontok szerint értékelt vagy elutasított korszakminősítésekre. Zima három

periódust különböztet meg: a modernet (Moderne), a modernizmust (Modernismus) és a posztmodern (Postmoderne), elvetvén az esztéta és az avantgárd, illetőleg a másod-utó-kései modernség nálunk meghonosodó jelöléseit. Zima eddig kiadott könyveiből (többek között az 1992-es *Komparatistikból*, az 1994-es *Die Dekonstruktionból*) tudhatjuk, hogy szerzőnk aképpen fejt ki a maga álláspontját, hogy sorra veszi egyfelől a modern és a posztmodern teoretikusainak egymással is vitakozó gondolatait, másfelől a különböző tudományelméleti megfontolások változatait mutatja be, miközben szüntelen kommentál, szembeesít, értelmez. Zima német, angol, francia, spanyol, olasz, cseh és horvát nyelvű szakirodalmi nézetekről számol be, olasz, spanyol, német, angol és francia szépirodalmi művek modern és/vagy posztmodern besorolását vitatja; körvonalazza, milyen pozíciót foglalnak el többek között Baudrillard, Foucault, Deleuze, Lyotard, Vattimo, Rorty, Welsch és Habermas, valamint a róluk szép számmal vitakozók a modern versus posztmodern kérdésében. Külön fejezetekben szól a posztmodern ismeretelméletekről (a többes szám hangsúlyos), a posztmodern etikáról a Lyotard-tól Rortyig terjedő mezőn és esztétikáról, kiemelve az allegória és az apória szerepét (itt érintve Paul de Man „aporetikus” szövegolvasatát). S bár Zima kötete elsősorban jól áttekinthető összegzése annak, amit a kortárs tudományban a modern/posztmodern problémaköréről megfogalmaztak, célkitűzése, hogy a sokszor nominalista jellegű megnyilatkozások mellett, olykor azokkal szemben a saját értelmezését, továbbgondolását tartalmazó javaslatát formába öntse. Az irodalmi modernizmus nála a modern későmodern önkritikájaként jelenik meg. Ez az önkritika a posztmodern szemében nem megy elég messzire, mivel még őrzí a modernnek kulcsfogalmait: individuum, szubjektum, valóság, utópia. Ugyanakkor a posztmodern sokjelentésű szóvá-fogalomává vált; amit Zima elfogadni látszik: a posztmodern az *indifferencia* korszaka, a fölcserélhető individuumoké, kapcsolatoké, értékfelfogásoké és ideológiáké. Ezzel kapcsolatban tér ki szerzőnk az *indifferencia* mellett a pluralizálódás és a partikularizálódás problémájára. A maga részéről tartathatlannak minősíti Adorno tézisé: Az egész nem igaz; mint ahogy fölöslegesnek és vesze-

delmesnek véli a partikuláris abszolutizálását, nem utolsósorban azért, mert igazolni látszik a szélsőségeket. S éppen a különös és az általános együtt és együtvé szemlélésében felel föl az új lehetőségeket. A monologikus (egynyelvű, nemzeti) gondolkodást meghaladja egy dialogikus tudat és egy polifón identitás – állítja Zima. Ehhez a keretet az egyesülő Európa adhatja, az európai projektum sugallja a különös és az általános, a régió, a nemzet és a föderáció egységét.

FRIED ISTVÁN

Orlaić Tolić, Dubravka: *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zagreb, Zavod na znanost o književnosti 1996. 193.

A zágrábi kutatónő 1980-as Matoš-monográfiájával hívta föl magára a figyelmet. A költőként, újságíróként a klasszikus modernség horvát irodalmi vitáiban résztvevő Matošról figyelme a későbbi korszakokra terelődött, és 1990-es, szintén zágrábi kötetével az idézés-idézet elméletét igyekezett körüljárni, ennek változata jelent meg németül 1995-ben a Böhlau Verlagnál. Jelen tanulmánygyűjteménye a XX. század irodalmi-művészeti irányzatai és írói magatartásformái között kísérli meg az eligazodást-eligazítást, kiváltképpen a periodizáció, a fogalmi meghatározás, valamint a közép-európai, súllyal a horvát, művészeti problematika egyes, korábban is vitatott téziseit körüljárva. A modernizmust (modernizam) talán a szokásosnál tágabb értelemben használva, kapcsolódásokat is keresve szembeállítja a modernséggel (moderna), amely a szláv teoretikusok szerint általában lefedi azt, amit (kései) szimbolizmusként vagy századfordulós modernségként nevezhetünk, ettől elválik az avangarda (avantgárd), amelyből a szerzőnő a kubo-futurizmust és a dadát emeli ki. Korántsem azért, mintha a többi avantgárd irány nem volna jelentős szerinte, hanem annak a nyelvi szubverzivitásnak jó példáit lehet innen fölmutatni, amely a *zaim* (transzmentális) poézisében példának jelölhető meg. Az avantgárd és a posztmodern szembeállítása számos problémát vehet föl. A szerzőnő arról töpreng, vajon miért megoldatlan egyelőre az avantgárd és a posztmodern megannyi kölcsönös kapcsolata; szerin-

te az avantgárd a modernizmus megakultúrájának csúcspontja, a posztmodern ezzel szemben az avantgárd de-realizálása. Vitathatónak tetszik az 1968-as korszakhatár, amely valószínűleg inkább az európai gondolkodás-, mint irodalomtörténetben jelez (ha jelez) fordulópontot (a prágai tavasz elfojtása, a nyugati diákmozgalmak); hogy a modernizmus és a posztmodern között valóban itt húzódik-e a választóvonal, ebben a magam részéről nem vagyok teljesen bizonyos. Azt elismerem, hogy minden periodizáció tökéletlen, de azt sem hagynám teljesen figyelmen kívül, hogy politikai események nagyon ritkán tökéletesen megbízható információk irodalmi periódusok megállapításakor. Hogy az avantgárd polemizál az európai kultúra és művészet intézményeivel, ebből talán nem teljesen következik, hogy egyes szövegekkel vagy szövegfeldolgoásokkal ne polemizálna. Az orosz futuristák az irodalomtörténetben kanonizált szerzőket dobnák ki irodalmi törekvéseikből, nem is szólva a kortárs, főként szimbolista szerzőkről, akiknek ellenében új (költői) grammatika kialakítására törekednek. Számomra kiváltképpen érdekes és tanulságos, ahogy a vizualitás létrehozásának stádiumait mutatja be a szerzőnő, a klasszikus modernségtől, az e modernséggel „belülről” polemizáló írómagatartáson keresztül a posztmodernig, itt feladva az avantgárd közjátékáról korábban szólt elképzelést, egy Matoš–Kreleža–Pavličić-sorban érzékeltetve az egymásra-egymásba épülő korszakértelmezések és művészetszemléletek folytonos önreflexióját. Ez az önreflexió nem pusztán vita az előző típusú vizualitáselképzeléssel, hanem egy intertextuális viszony keretében folytatott (ön)korrekciós eljárás is. E tanulmánynál talán egy fokkal kevésbé meggyőzőnek tetszik a három századfordulóról (1800–1900–1995) írt vázlat, amely feltehetőleg terjedelménél (azaz vázlatosságánál) fogva is inkább külső jellemzők leírását vállalja, némi aszimmetria árán is, hiszen a nagyívú európai áttekintés fokozatosan tér a horvát irodalomtörténetek világába, amelyhez a hasorlónak ítélt európai jelenségek immár csak háttérinformációk. S bár aligha vitatható, hogy a horvát „posztmodern” értékes hozzájárulás a legújabb európai irodalmi mozgalmakhoz, a dolgozott áranyaiban némi eltolódás mutatkozik. Talán a jövőben több szó kellene, hogy essék a horvát

irodalom közép-európai meghatározottságáról, kevesebb a mindig fontos, de csupán vezérszavakban jelenlévő európai párhuzamokról.

Egészében a szerzőnő fontos könyvet tett le az asztalra, problémafelvetései lényeges kérdések jobb megvilágítását segítik.

FRIED ISTVÁN

The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition. Ed. by Stephen Gaukroger. Dordrecht–Boston–London, Kluwer Ac. Publ. 1991. 259. /Australasian Studies in History and Philosophy of Science. vol. 10./

Tudománytörténetet és -filozófiát Észak-Amerikán kívül először Ausztráliában lehetett intézményes keretek között kutatni és tanulni. A tudományszak hagyományai 1946 óta folyamatosan élnek tovább az egész kontinensen, amit jól tanúsíthat a címben említett tanulmánykötet-sorozatnak most ismertető darabja is. A kötet összeállítója, S. Gaukroger a Kopernikusz és Newton közötti korszak természettudósainak és filozófusainak antikvitásképét igyekezett bemutatni. A tanulmányok szerteágazó területeken: az etika, a csillagászat, a földrajz, a hermeneutika, a lélektan, a mitológia, a művészettörténet, a történelem, a logika és a jog világában vizsgálják meg, hogyan hivatkoztak vitáik során a felvilágosodást megelőző korszak gondolkodói ókori előzményekre.

K. Hutchison egy – első látásra – pusztán érdekesnek tűnő kérdést vet föl: kit ábrázolt Kopernikusz pecsétgyűrűjén az a köpenyét vállán átvető, meztelen férfi alak, aki húros hangszeren, minden bizonnyal lürán játszik? A hagyományos és a kézen fekvő megfejtés szerint Apollónt. Hutchison abból indul ki, hogy Kopernikusz választása nem volt véletlen és a gyűrű egész világképének szimbolikus kifejezője. A figura olyan héroszt testesít meg, aki a káosszal fenyegető szörnyek legyőzésével rendet és összhangot teremt a világban. Az ikonográfiai párhuzamok, az antik mitológiai képzeteknek a korban továbbélő formái és az akkori csillagászati szimbolika alapján úgy véli, hogy erre a szerepre sokkal nagyobb esélye lehet Héraklésznak, mint fivérének.

J. Franklin a XVII. században induló valószínűségszámítás eredetét keresi. Feltételezése szerint az elmélet kialakulásánál igen gyakran az adta a kiindulópontot, hogy a római jogban miként kezelték a valószínűség fogalmát. Külön érdekesség, de talán nem véletlen egybeesés, hogy az elmélet megteremtői (Leibniz, Pascal, Huygens) mind jogilag képzett emberek voltak, akiknek családjában is hagyománya volt a jogi pályának.

Három tanulmány is foglalkozik azzal a problémával, milyen kihívást jelentettek az új tudományos ismeretek a vallásos világkép számára. A. Jacob a cambridge-i újplatonikusok (More, Cudworth) és Berkeley természetfogalmát elemzi. Arra hívja föl a figyelmet, hogy bár mind-egyikük a „természet szellemét” helyezte szembe a modern filozófiák mechanikus és materialista elveivel, számos ponton mégis eltérően látják az ésszel és az érzékekkel felfogható világ kapcsolatát. Ezek a különbségek a legtisztábban a Plótinosz-értelmezéseikből derülnek ki.

J. Gascoigne azt mutatja be, hogy a változások a történelem kezdeteiről és a kiválasztott nép történelmi helyzetéről szóló képzeteket is befolyásolták. Az isteni Gondviselésről úgy gondolták, hogy nem közvetlenül irányítja és avatkozik bele az eseményekbe, hanem csak közvetve érvényesül. Spencer szakított azzal a ténnyel nehezen összeegyeztethető történelemképpel, melyben a zsidóság számított minden ókori civilizáció kútfőjének. Amikor azonban azt állította, hogy a zsidók vetek át az egyiptomi szertartásokat és szokásokat, nem pedig fordítva, és a zsidóság kezdetben „műveletlen és makacs nép”-nek számított más kultúrákhoz viszonyítva, akkor ezzel nem a *Biblia* szavahihetőségét akarta megkérdőjelezni, hanem azt bizonyítani, hogy a zsidóság csak fokozatosan jutott el Isten valódi megismeréséhez, vagy másként fogalmazva: Isten a történelmi folyamatokat „tiszteltetben tartva” és kivárva választotta ki Izrael népét. Más úton járt, de szintén a Mózes-korabeli zsidóság fejletlenségéből indult ki Newton, aki egy – nem véletlenül – kiadatlan tanulmányában egészen újszerűen határozta meg az Ó- és Újszövetség fordulópontjait. Newton nem Ádám, Ábrahám vagy Mózes, hanem a vízözön utáni Noé korában látta azt az időszakot, amikor az igaz vallás a legtisztábban megvalósult. Noé után azonban elképzelése szerint oly mér-

tékű lett a bálványimádás, hogy sem a prófétáknak, sem Krisztusnak nem sikerült az eredeti istenszeretethez visszavezetni az embereket. Newton úgy ítélte meg (bár publikálni nem merete véleményét), hogy még a protestáns egyházak is messze vannak a Noé korabeli tisztaságtól.

G. Trompf szinte folytatja Gascoigne-nak Newton történelemképéről való gondolatait. Megtudhatjuk, hogy Newton nem tartotta ugyan nagyra ez irányú vizsgálódásait, mégis hihetetlen sok energiát fordított a kronológia és a história problémáinak tisztázására. Vajon mi motiválhatta? A legerősebb ösztönzés alighanem pozíciójából eredt. Amikor 1669-ben matematikaprofesszor és a Trinity College vezetője lett Cambridge-ben, mindez erkölcsi-társadalmi-vallási megbízatást is jelentett. Newton egyidőben tanulmányozta a Biblia, az egyházatyák és a pogány filozófusok szövegeit, valamint végezte fizikai és kémiai kísérleteit. Ennek eredményeként ugyanakkorra lett Szentháromságot tagadó arianista „Noé-hívő”, amikor megalkotta két fizikai alaptörvényét. A dolog akkor válik érdekesebbé, amikor Trompf kimutatja, hogy Newton biblikus tanulmányai, ha nem is szorosan, de kapcsolódnak természettudományos tevékenységéhez. Noé igaz vallása szintén két princípiumon nyugodott: Isten szeretetén és a felebaráti szereteten. Legfontosabb szertartása pedig a ház központjában elhelyezett örök tűz őrzése volt, amely Newton szerint az isteni teremést, vagyis a heliocentrikus világegyetemet szimbolizálta. (A más népeknél lévő hasonló kultuszok szerinte a Noé-féle vallás terjedését bizonyítják.) Noé erkölcsi bölcsessége tehát mély kozmológiai ismeretekkel párosult, amelynek az egész görög filozófia is csupán mellékterméke volt. Noé korát ráadásul politikai értelemben is tökéletesnek és a saját korában is megvalósítandónak látta, ahol nem király, hanem tanácskozó testület vezeti a népet. Newton zsenialitását azonban talán az bizonyítja legjobban, hogy annak ellenére, hogy meg volt arról győződve: a világegyetem működésének titkait Isten már kinyilvánította egyszer az emberiségnek, fizikai és történelmi-bibliai tanulmányait igyekezett időben párhuzamosan, de egymástól függetlenül végezni.

Amint ez talán az ismertett cikkből is kiderül, a kötet elsősorban egyes részletkérdések megoldásait nyújtja, átfogó elemzések nem igen

szerepelnek benne. Éppen ezért: konkrétusága miatt sokkal hitelesebb képet kaphatunk a XVII. századi tudomány művelőiről, mint bármely „mély összefüggéseket” feltáró összefoglalásból.

BOLONYAI GÁBOR

Essays on Aristotle's Rhetoric. Ed. by A. O. Rorty. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 1996. 441.

A kötet szerzője, A. O. Rorty harmadik alkalommal állított össze Arisztotelész műveit elemző tanulmánykötetet. A *Poétika* és az etikai írások után ezúttal a *Rétorika* a téma. A tanulmányok kiválasztásánál Rorty jól érzékelhetően törekedett arra, hogy kiderüljön, milyen szempontokból vált újra érdekessé a *Rétorika* a legutóbbi másfél-két évtizedben. Három kérdéskört emelt ki: melyek a retorikai érvelés sajátosságai; mi a viszonya a szónoki tevékenységnek az erkölcsöz, és ehhez kapcsolódóan: összeegyeztethető-e a különböző etikai fogalmak (pl. erény, érzelem) Arisztotelész etikai műveiben adott elemzései a *Rétorika*-ban olvasható leírásokkal; hogyan használhatók föl a nyelvi, a stilisztikai eszközök a meggyőzésben. A 17 tanulmányból 7 korábban megjelent publikáció kisebb-nagyobb változtatásokkal, 10 most olvasható először, melyek jó része eredetileg egy 1991-ben Helsinkiben megrendezett *Rétorika*-konferencián hangzott el. A kötet így egyrészt a közelmúlt kutatásainak színe-javából ad reprezentatív válogatást, másrészt a legújabb fejleményekről ad képet.

Az előbb említett tematikai felosztást követve, a szónoki érveléssel foglalkozó esszék közül J. Brunshwig és M. Burnyeat írásai emelkednek ki. A francia professzor egy Budapesten is elhangzott előadását dolgozta át, melyben abból a furcsa tényből indult ki, hogy míg a *Rétorikában* Arisztotelész hangsúlyozza a szónoki és a dialektikai érvelés hasonlóságát, a *Topikában* meg csak meg sem említi másik művét és ezt a kapcsolatot. Brunshwig azzal magyarázza ezt, hogy Arisztotelész két, egymástól gyökeresen eltérő módját választotta a két mesterség bemutatásának. A *Topikában* nem véve tudomást mások korábbi próbálkozásairól és a tekhnén kívüli viták gyakorlatáról, rendszeres leírást igyekszik

adni valamennyi lehetséges dialektikai érvről és látszatervről. A *Rétorika* viszont folytonosan visszatételekint szónoklattanról elődeire (hisz volt is mire visszatekinteni), valamint szónokoktól idéző példákat. Jól megfigyelhető az is, hogyan rugaszkodik el a meglévő gyakorlat ismertetésétől és közelít ahhoz, hogy a végbe ment fejlődésnek elméletileg szükségszerű indoklást adjon. Jó példa erre a három beszédajta felosztása. Arisztotelész ugyanis először csak tényként közli, hogy három területen alakult ki a szónoki beszédek „intézménye” (bíróságokon, tanácsadói testületekben, különleges alkalmakra összehívott gyűléseken), majd úgy fogalmaz, hogy ez a felosztás szükségszerű, és a három időskira utal, valamint a szükségszerűen háromféle hallgatóságra (ez utóbbit azonban, aminek nehéz belátni szükségszerűségét, sajnos nem magyarázza meg közelebbről).

Az egész könyv egyik legfontosabb írása Burnyeaté. Ő azt az általánosan elfogadott értelmezést igyekszik cáfolni, miszerint az *enthüména* (rétorikai következtetés) „csonka” vagy „rövidített szillogizmus” volna, ahol a premisszák egyike hiányzik. Először is arra hívja föl a figyelmet, hogy a szillogizmus még a logikai művekben is „mindössze” helyes következtetést jelent, nem pedig a következtetés helyességét ellenőrző alakzatot, és Arisztotelész sehol nem beszél arról, hogy következtetést csak két premisszából lehet levonni. Az *enthüména* – továbbá – nem a „szillogizmusok egyik fajtája” (ahogy többnyire a „szillogizmosz tisz” kifejezést fordítják), hanem „következtetéské”, mint később kiderül: „ésszerű következtetés”. A dialektikai következtetéstől egyrészt abban különbözik, hogy nem szükségszerűen vonható le bizonyos állításokból, hanem csak általában vagy többnyire érvényes, másrészt abban, hogy a következtetést megalapozó állításokból kevesebb van (a többes szám egyértelműen jelzi, hogy nem egyetlen premisszájú vagy premissza nélküli(!) következtetésekről van tehát szó, ahogy ezt sokaktól, így pl. a *Rétorika* legutóbbi magyar fordításának kommentárjában Adamik Tamástól is olvashatjuk (Bp., 1982. 233.). Annak pedig, hogy az *enthümémát* Arisztotelész nem kívánja alárendelni a szillogizmusnak, és érvényesnek fogadja el a valószínű következtetéseket is, az a jelentősége, hogy ezzel kihúzható Zénon elhíresült tételének méregfoga: „sose hall-

gasd meg a másik felet!” (hisz az első fél vagy igazat vagy hamisat mondott).

Az etika és a retorika kapcsolatát elemző írások közül D. Frede és S. Leighton tanulmányai tűnnek a legfontosabbaknak. Frede annak az ellentmondásnak az okát keresi, hogy miért nem jelenik meg a *Rétorikában* a gyönyörnek az *Etikában* hosszasan elemzett és tisztázott fogalma, miszerint a gyönyör nem a természetes és nyugalmi állapotba való visszatérés folyamata, hanem az erényes tevékenység beteljesítője. Frede magyarázata az, hogy a *Rétorikában* érzelmeket kísérő gyönyörökről van szó, és a szóban forgó érzelmelek nem függenek tevékenységektől. Vagyis Arisztotelész ösztönösen ráérezett, hogy a meggyőzés során a platóni modell működik; éppen az, amelyiket az erényes élet leírásakor nem fogadott el. Frede még azon is eltűnődik, vajon miért nem tudatosította ezt az ellentmondást Arisztotelész, és arra a feltételezésre jut, hogy itt egy olyan jelenséggel kellett volna szembe néznie, amit Wittgenstein előtt senki filozófus nem mert megtenni: fel kellett volna adnia annak lehetőségét, hogy a két gyönyör-fogalom egyetlen genus-fogalom alá vehető, és így tudományosan rendszerezhető. Frede így éppen az ellentmondás fenntartásában látja Arisztotelész gondolkodói nagyságának jelét.

Leighton precízen elemzi, hányféleképpen is érthető az érzelmelek (*pathosz*) meghatározásában az a mozzanat, hogy „az érzelmelek azok a dolgok, amelyek hatására ítéleteinket illetően változáson megyünk át”. Két alapesetet állapít meg: van, amikor bizonyos ítéleteink megváltozása hoz létre egyes érzelmeleket, és van, amikor bizonyos érzelmelek létrejötte változtatja meg ítéleteinket. Utóbbinak négy esetét különíti el, majd részletesen érvel amellett, hogy Arisztotelész teljes joggal vont határt egyfelől az érzelmelek és a vágyak között, másfelől az érzelmelek és a törekvések között, mert egyedül az érzelmelekre jellemző, hogy az értelem is befolyásolhatja őket, másrészt elképzelhetetlenek valamilyen kellemes vagy kellemetlen érzés nélkül is.

Említésre méltó még G. Striker írása, aki azt mutatja be, hogy az érzelmi befolyásolás retorikai eszköze ellen azért sem lehettek fenntartásai Arisztotelésznek, mert felfogása szerint bizonyos erényekhez nélkülözhetetlen bizonyos érzelmelek (pl. szánalom, félelem) átélése. A stílussal fog-

lalkozó írások közül kiugróan a legjelentősebb P. Ricoeur könyvének (*A metafora hatalma*) néhány részlete. Arisztotelész metaforaelméletét elemezve Ricoeur elsősorban azokat a kimondatlan alapfeltevéseket igyekszik megnevezni, amelyek kijelölik ennek az elméletnek a játéktérét. Ricoeur – többek között – arra a következtetésre jut, hogy Arisztotelész nemcsak a későbbi retorikákhoz képest tartja sokkal nagyobb jelentőségűnek a metaforát (ők ugyanis alapvetően pusztán díszítőelemnek fogják föl), hanem felismeri, hogy a metafora létrehozása bizonyos szempontból azonos vagy legalábbis nagyon hasonlít a filozófiai megismeréshez. A metafora ugyanis nem egyszerűen felfedezi és megnevezi két, egymástól távoli dolog azonosságát, hanem ezáltal át is írja a létezők között korábban megállapított nem- és fajviszonyokat. (Ez azért is érdekes, mert míg más filozófusokat éppenhogy elmarasztal metaforikus nyelvhasználatuk miatt, például az isten műbenlétével kapcsolatban azonban maga is metaforikusan beszél.) A metafora így nem a lexikai szinthez tartozó kategória, mint valamennyi későbbi szerzőnél, hanem a beszéd egészét érinti. A metafora egy másik révén pedig abban áll, hogy szemléletessége révén képes a mozgás okát önmagában hordó, tevékeny valóságot ábrázolni.

A kötet többi írásai közül említésre méltó még Rorty bevezető áttekintése a *Rétorika* jelenleg legérdekesebbnek tartott kérdéseiről és G. Kennedynek a mű ókori utóéletéről szóló cikke, amelyből az derül ki, hogy a retorikai irodalomra közvetlenül csak egészen korlátozott mértékben hatott.

BOLONYAI GÁBOR

Ulla Williams: *Die 'Alemannischen Vitaspatrum'. Untersuchungen und Edition*. Tübingen, Niemeyer 1996. 438.

A IV/V. században keletkezett *Vitaspatrum* különböző, eredetileg szinte kivétel nélkül görögül íródott szövegei nem csak a keleti szerzetesek körében voltak népszerűek, hanem a latin fordítások révén a nyugati szerzetességre is jelentős hatást gyakoroltak. A XIII. századtól kezdve a *Vitaspatrumot* egyre gyakrabban fordították le a különböző európai nyelvekre is: je-

lenleg olasz, spanyol, francia, angol, holland, svéd és német fordításról tudunk. A népnyelvű fordítások számának megnövekedése a rendi reformokkal, a laikus testvérek, illetve a latinul nem tudó apácák szellemi táplálék iránti megnövekedett igényével magyarázható.

A *Vitaspatrum* német nyelvű recepciója a XIII. század végén keletkezett verses *Väterbuch*hal kezdődik, amely valószínűleg a Német Lovagrend latinul nem tudó tagjai számára készült. A XIV–XV. században hat német próza fordítás keletkezett. Ezek közül a legrégebbi az ún. *Alemannische Vitaspatrum*. A középkorban ez volt a legelterjedtebb német fordítás: összesen 84 kéziratban és 14 ösnyomatványban maradt ránk.

Jóllehet az *Alemannische Vitaspatrum* létezéséről a múlt század vége óta tud a szakma, behatóan csak századunk 60-as éveiben kezdtek el vele és a többi német próza fordítással foglalkozni. Kutatása akkor vett igazán lendületet, amikor a „Würzburger Forschergruppe für Prosa des deutschen Mittelalters” 1979-ben kutatási programjába felvette. Ennek keretében vizsgálta meg Klaus Klein a próza fordítások kéziratos hagyományát, s ugyanennek a projektnek része a most megjelent kritikai szövegkiadás is.

A mű szövege előtt Ulla Williams terjedelmes bevezető tanulmánya olvasható. Ennek első fejezete a latin eredetire vonatkozó lényegesebb tudnivalókat, a német recepciót és a mű keletkezésével, elterjedésével, fordítóival kapcsolatos ismereteket tekinti át. A mű két részből áll: a XIV. század első harmadából származó életrajzrész fordításából, illetve a *Verba seniorum*-rész XIV. század első feléből származó áttűtetéséből. A kutatók eddig úgy tartották, hogy e két rész ugyanattól a fordítótól származik, mivel a XV. századi kéziratokban e két, alemann nyelvújrásban íródott rész többnyire együtt szerepel. Klein felvetette ugyan azt a lehetőséget, hogy két fordítóról van szó, de végül is elvetette. Williams szerint viszont a két rész két ismeretlen fordító munkája. Ezt legszemléletesebben olyan párhuzamos szövegrészek bizonyítják, amelyek forrása ugyanaz a latin szöveg. Példaként Alexandriai Makáriosz történetének fordítását közli szinoptikusan. (A többi példát csak lábjegyzetben említi.) Az összevetésből kiderül, hogy az életrajzrészben és a logionrészben olvasható fordítás nem azonos. Míg az életrajzrész fordítója

meglehetősen szabadon kezeli a szöveget (kibővíti, néha hosszabb részeket parafrázál, a túlzottan egzotikus, ismeretlen dolgokat kommentálja), addig a logionrész fordítója szűkszavúságra törekszik, nem bővíti, nem kommentál, igyekszik megőrizni a műfaj sajátosságait. A mondások fordítójának ezen kívül nem egyszer láthatóan nehézséget okozott a tömörségre való törekvés miatti bonyolult latin mondatok megértése.

11 kéziratban – köztük a legrégebbi, teljes életrajzgyűjteményt tartalmazó kéziratban – szerepel Szent Mór terjedelmes életrajzának fordítása, amely eredetileg nem tartozott a latin corpushoz. Williams szerint a *Maurus-vita* része volt már az alemann életrajzgyűjtemény legősibb változatának is, amiből arra következtet, hogy a fordító bencés volt, hiszen Maurus kultusza német földön a bencés kolostorokon kívül alig regisztrálható.

Hogy e két korai prózafordítás alemann nyelvterületen keletkezett és gyorsan elterjedt, abban minden kétséget kizáróan szerepet játszott az is, hogy e terület volt a német misztika egyik legfontosabb központja, s mind Seuse, mind Tauler sürgette a sivatagi atyák lelkeségén alapuló szellemi megújulást. Az *Alemannische Vitaspatrum* és a misztika közötti kapcsolatra utal egyébként az is, hogy a mű a korai kéziratokban szinte kivétel nélkül Eckhart mester és más misztikus szerzők szövegeinek környezetében fordul elő.

A második fejezet a kéziratok rövid kodikológiai leírását tartalmazza Klein disszertációja alapján, a harmadik fejezet az egyes kéziratok és nyomtatványok corpus-állományát tekinti át. A negyedik fejezet a kézirat-családfákat vizsgálja, az ötödik kiadástechnikai kérdésekkel foglalkozik.

Ezután következik maga a szövegkiadás. Az életrajzrész a Bs4 jelzetű, a logionrész a Bs1 jelzetű kézíraton alapul. A kötet végén névmutató található, e nélkül szinte használhatatlan lenne a rendkívül sok nevet felvonultató könyv.

Ulla Williams munkája elismerést érdemlő szakmai teljesítmény, amelynek révén a középkori német nyelvű vallásos irodalom egy újabb alkotása vált hozzáférhetővé megbízható kiadásban. A kötet a magyar irodalomtörténet-szek érdeklődésére is számot tarthat, hiszen a *Vitaspatrum* ismeretét a középkori magyar, il-

letve magyarországi latin nyelvű vallásos irodalom számos alkotása dokumentálja, utalhatunk itt Temesvári Pelbárt vagy a Kartauzi Névtelen műveire.

LÓKÓS PÉTER

Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearb. Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein – Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin–New York, Walter de Gruyter 1996. 344.

A középkori német irodalom kiemelkedő alkotásainak első kritikai kiadásai a múlt század első felében jelentek meg. Ekkor adták ki először kritikai kiadásban például a *Nibelung-éneket* (1826.) vagy Walther von der Vogelweide verseit (1827.). Mindkét edíció Karl Lachmann munkája volt, akit a germanisztikában a szövegkritika megteremtőjeként tartunk számon. Walther von der Vogelweide összes költeményeinek kritikai kiadását Lachmann halála után Moritz Haupt, Karl Müllenhoff, Carl von Kraus gondozta. Kraus utolsó kiadása 1959-ben jelent meg, ezen alapult a Hugo Kuhn gondozta 13. kiadás, amely 1965-ben látott napvilágot. A szövegkiadás átdolgozása, új alapokra helyezése már Kuhnt is foglalkoztatta, de ebben megakadályozta halála. Erre a feladatra most Christoph Cormeau bonni professzor vállalkozott. Mi tette indokolttá a szövegkiadás átdolgozását?

Lachmann a középfelnémet szövegek kiadásának esetében is az ókori művek edíciójánál használt módszereket alkalmazta, azaz egy archetypus feltételezéséből indult ki, amely később fokozatosan romlott. A filológus feladata a hibás szövegrészek helyreállítása, az „eredeti” szöveg rekonstruálása a fennmaradt változatokból. Ezen elvek szerint adta ki Walther összes verseit is, jóllehet szempontjait ennél a kiadásnál pragmatikusan alkalmazta. A kéziratokban Walthernek tulajdonított versek szerzőségét elfogadta, csak néhány strófát vitatott el a költőtől. Ahol ezen felül bármilyen kétely merült fel a szerzőséget illetően, lábjegyzetben említette meg. S bár itt is az archetypust kereste, kombinálta a különböző kéziratokban található szövegváltozatokat, konjektúráit, korrekcióit általában lábjegyzetben ad-

ta meg. Nála a kézirat szövege és a konjektúrák még jól elkülönülnek. Kraus a 10. kiadásban sokkal radikálisabban járt el. Ő a „magasabb kritika” szellemében, ahol a szöveg a nyelvi, a formai, az esztétikai kritériumoknak nem felelt meg, széles körű tárgyi tudásának segítségével kísérte meg az „eredeti szöveg” rekonstruálását. Az általa így „helyreállított” szöveg viszont Cormeau szerint nem más, mint egy „szintetikus képződmény”, amely nem alkalmas arra, hogy a filológiai kutatások kiindulópontja legyen.

Az utóbbi évtizedek germanisztikai kutatása a kéziratokban olvasható szöveg prioritását hangsúlyozza, és sokkal óvatosabban bánik a konjektúrákkal. A szakemberek ma azon az állásponton vannak, hogy a szövegvariánsok nem elsősorban szövegmomlásra vezethetők vissza: az eltérések fő oka a tudatos változtatás. E dalokat szerzőik elsődlegesen szóbeli előadásra szánták, s a versek mindig is több változatban léteztek: vagy a szerző vagy egy énekes igazította őket a mindenkori közönség igényeihez. A minnedalok esetében tehát nem is létezett archetípus.

Cormeau e kutatási eredmények figyelembe vételével közli Walther költeményeit. Minden versnél külön dönti el, melyik kézirat alapján közli a szöveget. Az ún. bázis-kéziratokból (A, B, C, E) választja ki a legjobbat, leggyakrabban a C szolgál alapul. Konjektúrát csak nagyon ritkán alkalmaz, egyértelmű másolási hibák esetén a többi kézirat alapján javít. A javításokat, konjektúrákat kurzívval jelöli, hogy jól megkülönböztethetők legyenek a kézirat szövegétől. A strófasorrenden és -számon nem változtat. Ha jelentős eltérés van egyes versszakok között a kéziratokban, akkor a teljes változatot közli. A szerzőség kérdésében a kéziratok tulajdonításához tartja magát. (A függelékbe kerültek azok a versek, amelyeket legalább egy kézirat Walthernek tulajdonít, ha a többi kéziratban más költő neve alatt szerepelnek is; a név nélküli strófák, amelyek Walther verseinek kontextusában fordulnak elő, illetve azok a versek, amelyek esetében a kutatók Walther szerzőségét is felvetették, jóllehet az ő neve alatt egyetlen kéziratban sem szerepelnek.) Metrikai eltérések esetén nagyon ritkán korrigál – lévén, hogy metrikai téren is bizonyos rugalmasság volt jellemző a dalokra, ezért az esetleges eltéréseket nem feltétlen romlásnak kell betudni.

A dalok sorrendjén a Lachmann-féle kiadáshoz képest alig változtatott, a versek alapvetően abban a sorrendben olvashatók, ahogy a C kéziratban vannak. Néhány esetben (elsősorban az E kézirat plusz strófái esetében) az újabb kutatási eredmények miatt módosított a sorrenden: e korábban a függelékben szereplő versszakok most a fő részben találhatóak. A jegyzetapparátusban Cormeau különválasztotta a variánsjegyzéket a szövegkritikai megjegyzésektől, javaslatoktól.

Christoph Cormeau szövegkiadása több éves kitartó, precíz munka eredménye. A kötet, amely a szakma régi adósságát töltesztette, biztos alapot teremt Walther verseinek további kutatásához.

LŐKÖS PÉTER

Susan Crane: Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales. Pinceton, NJ: Princeton University Press 1995.

„A középkori románc problematikája azonos az összes többi elbeszélő műfajával, hiszen mindezek tárgya a férfi, amint szeret; a férfi, amint harcöl; a férfi a szerelmével, vezérével/ elöljárójával vagy barátaival; a férfi magányosan; a férfi, amint szembesül a misztikával vagy a halállal; a férfi, amint Istenét keresi.” Az idézet nem Susan Crane-től, a Rutgers Egyetem angol professzorától, a feminista középkor- és reneszánszkutató feminista tudósától származik, hanem a könyvében idézett kollégájától, John Stevenstől (*Medieval Romance, Themes and Approaches*. London, Hutchinson 1973. 9.). E megállapítás azonban akár mottója is lehetne Susan Crane Chaucer románcjaival foglalkozó munkájának, ami első pillantásra talán meglepő, hiszen a románcot már a középkorban is feminin, tehát kifejezetten női közönségnek szóló, nőket érdeklő témákat feldolgozó műfajnak tartották. Emellett sokan a románcot mintegy „nőközpontúnak” vélik még ma is, hiszen középpontjában általában a stratégiai fontosságúnak tűnő hölgy áll, mintegy a Grál kehely profán, földi megfelelőjeként, kinek óhajta és megszerzése nélkül lovag nem vitézkedhetett volna, következőképp európai románcagyomány sem született volna. Crane tézise viszont éppen az, hogy a románc műfajának elemzésében elengedhetle-

nül fontos a *társadalmi nem* (gender) vizsgálata is, hiszen e látószögből Chaucer románciból feltárható kultúránk hierarchizáltságának nemi jellege, pontosabban férfiközpontúsága, azaz fallogocentrizmusa. E koncepcióra épülő, filológusi aprómunkára alapozott könyve távolról sem tekinthető feminista agitprop műnek, inkább meggyőző szakmunkának, amely a századvégi Chaucer-kutatás jelentős teljesítménye.

Crane könyvének indító gondolata az, hogy a románc *műfaja* és a románc által megjelentített *társadalmi nem* kölcsönösen meghatározza egymást, továbbá hasonlóságot is mutat. Az angol terminusok gondolatébresztő összecsengésén (gender – genre) túl, mint mondja, megállapítható, hogy mindkettő olyan kategória, amelynek prizmáján keresztül látjuk a világot; mindkettőnek meghatározott társadalmi és történeti változói vannak minden egyes egyedi megnyilvánulásában, s mindkettő rendelkezik az időnek ellenálló változatlansággal is. A műfaj és a társadalmi nem mint episztemológiai kategória természetesen különbözik is egymástól; abban például, hogy a társadalmi nem összehasonlíthatatlanul nagyobb társadalmi hatóerővel rendelkezik, mint a műfaj, hiszen a műfaj csupán konceptuális eszköz, melynek módosítása vagy éppen újraformálása jelentős változásokat társadalmi vonatkozásban soha nem eredményez.

A társadalmi nem kutatásából (gender studies) született társadalmi nem elmélete (gender theory) Crane számára a következő koncepciókat tették felhasználhatóvá Chaucer-elemzéseiben: 1. a románcokban megjelentített társadalmi nemeket is a mássággal kapcsolatos hatalmi dinamika jellemzi; 2. a másság a románcokban belsőlegesen hierarchizál; 3. a szövegekből kimutatható, hogy a társadalmi nemi hierarchia más megkülönböztető rendszerekhez is kapcsolódik; 4. a hierarchizált nemiség rigiditásával szemben Chaucer románcjaiban fellelhető a rendszer változatlanságát feszegető, esetenként természetességét megkérdőjelező szövegi manőverek sorozata.

Crane társadalmi nemről alkotott koncepciója egyértelműen a posztmodern feminista gondolatrendszerből eredeztethető: a hatvanas-hetvenes évek második hullámja feminista felfogása helyett – Judith Butlerrel, Denise Riley-val és Teresa de Lauretis-szel egyetértve – elveti a

szexus (sex) és a társadalmi nem (gender) binaritását, hiszen a korábbi felfogással szemben a biológiai szexust ő sem tartja természetes, változatlan, a testbe ágyazott fundamentumnak, illetve eszenciának. A szexualitás, de még a „legtestközelibbnek” tartott emberi megnyilvánulások is valójában diskurzívak, hiszen mindig már kulturális, történelmi, etnikai, társadalmi stb. megdolgozottságukban vannak jelen, tehát mindig már eleve társadalmi nemként léteznek. Így módon felfogásában a sex/gender olyan konstrukció, amely produktum és a nemi szerep termelése, előállítása is egyben.

Crane szerint a románc olyan kulturálisan és társadalmilag megdolgozott szövegtérnek tekinthető, amelybe nemcsak belekódolódtak a társadalmi nemek, hanem az egyes szövegek létre is hozták, illetve – minden egyes olvasás alkalmával – újra is termelik azokat. Mindez azért figyelhető meg különös szemléletességgel a románcban, mert annak műfaji sajátysága, hogy előtérbe állítja a nemiséggel kapcsolatos tematikát, tehát a nemi érést, a nemi értékkülönbségeket, a nemi binaritást, a heteroszexuális kapcsolatokat, az azonos neműek közti homoerotikus viszonyokat, a házasságot és a férfi-örökösödési konfliktusokat. Crane szövegelemzéseinek alapját – a *Canterbury mesék*en belül – öt románc alkotja: a lovag, a Bath-i asszonyosság, a birtokos, a fegyverhordozó és Sir Thopas meséje. Ezek feldolgozásában az a cél vezérli, hogy megvizsgálja, az egyes románcok hogyan „adják elő”, azaz hogyan jelenítik meg, ezáltal hogyan konstruálják a társadalmi nemet; pontosabban szólva, hogyan állítják elő a férfiaság és a nőiesség értékeit és ezek egymáshoz való viszonyát; jelenítik meg a másság paradigmáját és az intimitás szféráját; hogyan viszonyítják a társadalmi nemet a társadalmi identitás más kifejezés formáihoz, hiszen a románc – műfajánál fogva is – magasfokú motiváló és értelmező erőt tulajdonít a társadalmi nemnek az adott társadalmi csoport hierarchizált értékeinek létrehozásában és megtartásában (tehát a férfiaság-nőiesség dichotómiájával konvergál egy sor társadalmi értékeket mutató oppozíció is, mint pl. a hatalom-alávetettség; megszokottság-exotikum; igazságosság-könyörületesség; nyilvános szféra-magánszféra).

A könyv első fejezete azt vizsgálja, hogy az adott Chaucer-románcokban a férfias és a nőies

értéksféra polarizálásával a férfias és a nőies identitás hogyan hierarchizálódik. Noha a férfihős interiorizál nőies értékeket (pl. a nőiesnek tartott könyörületességet), azonnal férfiasítja is azokat. – Ld. Theseust a lovag meséjében). Mindezekkel egyidőben a szöveg a férfiaság ezen kiterjesztett értékeit az általános emberi értékek jelölőivé is változtatja.

Ily módon tehát a férfiaság mint az általános emberi/humánium *par excellence* megnyilvánulása – egyébként nőknek tulajdonított – jellemvonással teljesedik ki anélkül, hogy a románchóst elnőiesítené, azaz lefokozná. Crane kimutatja, hogy a lovag férfiaságának kiterjesztése mindig együttjár egyes nőies értékek bekebelezésével, ugyanakkor a nőieségnek a nőiséggel/mássággal való azonosításával és marginalizálásával is. Mindez egyben azt is jelenti, hogy a nőies így a különbözőség, a másság, a tárgyiaság, az egzotikum, a veszélyesség tartománya felé tolódik el. E fejezetben Crane helyet szentel annak is, hogy meghatározza a románchós fogalmát; úgy látja, hogy a Locke-i individuummal szemben a románchóse – bár erős megszorításokkal – inkább a Foucault-i posztmodern szubjektumhoz áll közelebb. A szerző hosszasan foglalkozik a románckoban megjelenített normatív szexualitással, azaz a heteroszexualitással, amely mellett az ettől eltérő szexuális magatartás a perverzión (pl. szodomizmus) tartományába sorolják. Ennek ellenére viszont a szövegekben határozottan Crane helyet szentel annak is, hogy a férfihősök között kifejezetten homoerotikus vonzalom, másrészt a heteroszexuális kapcsolatokat jelentőségükben mindig meghaladó férfikötődés (male bonding). E gondolat egyébként több fejezetben is, a Chaucer-románok más-más aspektusának elemzésében is visszatér.

A második fejezet a feminin mimikriával foglalkozik, mellyel a románcok egyes nőalakjai megpróbálnak ellenállni előírt szerepjátékuknak és az ezzel együttjáró pozícionáltságuknak. Eltúlzott szerepjátékuk vagy éppenséggel eltorzított, tehát „nem természetes testük” ironizálja a nemi binaritást és a férfiaságnak a nőiséggel szemben megnyilvánuló normativitását, s ezzel a nemi tulajdonságokat mintegy hozzáférhetővé teszi a kritika számára. E fejezet elméleti hátterét Joan Riviere, Luce Irigaray, Judith Butler szolgáltatja, akik a nőiséget/női azonosságot

mimikrik/szerepjátékok végeláthatatlan sorának tartják. Eszerint tehát a nőiség, a női identitás nem más, mint a nőieség (feminitás) forgatókönyvének újra és újra való létrehozása, megjelentése és lejátszása. Hozzátehetjük, hogy ily módon a nőiség (a nő mibenléte) igen távol esik a nietschei gonoszokodó meghatározástól, miszerint a nő lényege a szünelés és a hazugság maga, mivel a nő mint az igazság megtévesztő álarca, tulajdonképpen a férfineműsített igazság és lényeg nőiesített meghamisítása és elfedése. A posztmodern női mimikrielmélet szerint azonban nincs mit (s főleg nem férfineműsített igazságot) elfedni, mert a női „maszk” valójában végeláthatatlan maszkok egymásba játszó sorozata. Crane – Irigaray és Butler nyomán – a női mimikrit stratégiai jelentőségűnek tartja abban, hogy a karikatúraszzerűen eljátszott nőieség/nőiség a feminitás megkonstruáltságára irányítja a figyelmet, hogy annak önkényes voltát felfedje. Ehhez hasonlólt fedez fel a birtokos, a lovag és a Bath-i asszonyosság meséjében is a női szereplőket elemezve.

A harmadik fejezet azt vizsgálja, hogy a társadalmi nem a románckban hogy kapcsolódik más hierarchizált társadalmi elrendeződésekhez és jelenségekhez. Megállapítja, hogy a világ nemi hierarchizálása annyira általános és megszokott volt a középkorban, hogy az a természetesség és a problémamentesség látszatát keltette, hiszen Arisztoteléstől kezdve az uralkodó elméleti hagyomány az eredeti társadalmi differenciáltságot eredeti nemi differenciáltsággént is tétélezte. Crane vizsgálata szerint a nemi másságot a románc más rendszerekre is áterjeszti és megjeleníti; ezek a nemesség (gentility), a rend (estate), az erkölcsi érték, a társadalmi felelősség és a társadalmilag elvárható teljesítmény s ezek különböző fokozatai. Crane szerint Chaucer különösképpen kiaknázza a társadalmi és a nemi hierarchia átfedéseit a narrátoroknak a mesékhez való viszonyításában.

A negyedik fejezet a románc mágikus aspektusaival foglalkozik, tehát a földöntúli, varázslatos jelenségekkel, amelyek tematikailag műfaji sajátosságai a románcnak. Crane következtetése a szövegelemzések kapcsán az, hogy a románcok férfihőseinek a mágikus, varázslatos világban való megmerülése vagy az azzal való konfrontációja férfias/emberi identitásuk valamilyen

módon való kiteljesítését és meghatározását eredményezi. Ezzel szemben viszont a női szereplők a mágikus, a varázslatos világában mindig csak a férfiakkal kapcsolatos vágyaikkal vannak jelen, tehát a mágia és a tikos tudományok távolról sem önmeghatározásukat és egyéni kiteljesedésüket szolgálja. A mágikus és a nők kapcsolata mindig a heteroszexuális intimitások jegyében jönnek létre, s a románcok ezeket az intimitásokat meglehetősen kétértelműnek, tehát örömtel, de ugyanakkor veszélyforrásként is jelenítik meg a férfi/ember számára, mintegy ezzel is definiálva a nőiség mibenlétének félig megmagyarázható, félig okkult, tehát kiszámíthatatlan és veszélyes jellegét.

Az ötödik és egyben utolsó fejezet középpontjában a nő és a kaland kapcsolata áll. A kaland tematikai fontossága a románcban e szempontból kétszeresen is nyilvánvaló: egyrészt a románcban a nő mint ismeretlen, de megszerzendő birtoktárgy kalandra serkenti a férfit, másrészt viszont, mint ahogy Emelye és Dorigen példája mutatja, a nő bizonyos fokig maga is lehet kalandokat formáló, azokban résztvevő szereplő. Ez annak ellenére is így áll Chaucer esetében, hogy a kaland lényegét tekintve elsősorban férfineműsített vállalkozást, tehát magányos, kockázatot kedvelő, egyéni teljesítményre törekvő férfit kíván. A kaland azonban nem jelenti a nőiség/nőiesség kizárását még a férfitől számára sem, hiszen a román értékvilágában a nőiség bélyege azonnal rástüttetik arra a hősré, aki téved, megalkuszik vagy megtántorodik. A férfias kaland sajátja ugyanis a viadalban elért győzelem, tehát földbirtok, vár meghódítása, csodás, földöntúli elemek legyőzése, melyek metonimikusan jelenítik meg a lovag diadallal végződő heteroszexuális kalandját, azaz hölgyének megszerzését. A női kalandok Crane szerint hasonlóképpen társadalmi nemiséggel átitottak, tehát olyan tulajdonított értékeket jelenítenek meg, amelyek újraerősítik és stabilizálják a maskulinitásra mint emberi normativitásra épülő bináris oppozíciókat.

A könyvet nem zárja összegzés vagy utószó, ami azért is sajnálatos, mert érdekes lett volna megtudni, miért tartja a posztmodern feminizmus eszköztárával dolgozó Susan Crane a chauceri románcot valójában maga is feminin

műfajnak proteuszi változékonysága, alapvető definiálhatatlansága és határainak tünékenysége okán (203).

FEDERMAYER ÉVA

Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 1–2. Hrg. Klaus Garber – Heinz Wismann. Unter Mitwirkung von Winfried Siebers. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1996. 1760.

Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition címmel 1989 novemberében nagyszabású konferenciának adott otthont a francia főváros. A Jacques Chirac által – még főpolgármesteri minőségben – megnyitott rangos eseményen szép számban vettek részt kutatók a „szakadozó” vasfüggöny mindkét oldaláról. A tíz munkacsoportban lezajlott konferencián elhangzott 71 előadás két vastok kötetben látott napvilágot. A szerkesztők nem titkolt szándéka volt, hogy az előadások elhangzási sorrendben és munkacsoportok szerint kapjanak helyet a kötetekben.

A sort Klaus Garber plenáris ülésen elmondott *Sozietät und Geistes-Adel: Von Dante zum Jakobiner-Club* című előadása nyitja. A szerző az akadémiai és a tudóstarsaságokat a XIV–XIX. századi Európa politika- és kultúrtörténeti összefüggésében a szellemi élet formáiként kezeli, s azokat úgy tekinti, mint tudósok, írók, humanisták, filozófusok és művészek szabad társaságait, melyek az alkotó kapcsolatokat lehetővé tették, s a későbbiek során a szellemi élet központjaivá, valamint a humanista és demokratikus ideálok hordozóivá váltak. Az akadémiai méhében fogantak különféle elképzelések a polgári szabadságról és az emberi jogokról, de ott fejlődött ki az egyenlőség eszméje is, illetve mutatkoztak meg a feudalizmusellenesség jelei. A francia forradalom, mely tükrözte a felvilágosodás ideológiájának válságát, a németek körében komoly visszhangra lelt. A felvilágosult szerzők filozófiai, szociális és esztétikai nézeteinek kritikai újragondolása jutott kifejezésre a mainzi Jakobinus Klub tevékenységében.

A Garber tanulmányát követő első fejezet (*Vergewisserung der Tradition: Antike und Mittel-*

alter) az európai tudóstársaságok előtörténetével foglalkozik. L. Canfora és B. Kytzler az antik világ akadémiai gondolkodásmódját tárgyalják, melynek kezdetét szerintük a görögöknél Plátón filozófiai iskolája, Arisztotelész és az alexandriai tudósok, folytatását pedig az ókori Rómában többek között Ciceró jelentették. L. Boehm tanulmányában (*Organisationsformen der Gelehrsanikeit im Mittelalter*) az iskola, az egyetem és az akadémia fogalmakat vizsgálja, melyek különböző korokban eltérő tartalommal telítődtek: az akadémia például az antik terminológiában filozófiai iskolával volt egyenlő, a középkorban ellenben az egyeternnek felelt meg. A szó mai jelentésében vett akadémia már a reneszánsz kor szülötte.

Az itáliai akadémiai történetéről nyújt áttekintést a második munkacsoport előadásait tartalmazó fejezet (*Ursprung der Akademiebewegung in Italien*). Megtudhatjuk, hogy a XV. században az akadémiaiak – a firenzei Plátón, a nápolyi Pontano, a római Pomponiana – felvirágzása, ahol megszületett a szabad, sokoldalúan képzett, univerzális ember eszméje, a legszorosabb kapcsolatban állt a reneszánsz virágkorának alapját jelentő polgári humanizmussal. A korai felvilágosodás korának itáliai tudós akadémiaiát vizsgálja F. Waquet, különös figyelmet szentelve a XVIII. század első felének itáliai kultúrájára nagy hatást gyakorló *Arcadia* költőtársaságra. Az itáliai korai felvilágosodás ideológiája állította reflektorfénybe a *Respublica Literaria* gondolatát, melynek célja L. Muratori szerint nem más, mint Itália minden ismert írójának egyesítése volt.

A francia akadémiai tradíció fejlődési szakaszának fontos állomását jelentették a Valois-dinasztia utolsó tagjainak udvari akadémiai, melyek eredményei szinte elválaszthatatlanul összefonódtak a Ronsard és Du Bellay nevével fémjelzett *Pléiade* költőtársasággal. A francia akadémiai és társaságok felvirágzása a fejlett abszolutizmus korszakával esett egybe. Az abszolutizmus ideológiájának az irodalompolitikára gyakorolt hatását boncolgatja H. Stenzel. A francia munkacsoport tagjai közül többen is kutatják az akadémiai mozgalmak különböző aspektusait a felvilágosodás korában: az akadémiai és a fizikraták közötti kapcsolatokat a XVIII. században (W. Asholt) vagy az akadémiai és az aufkláristák ezoterikus társaságainak viszonyát

a hanyatló feudálszabszolutista rendszer társadalmi konfliktusában (F. E. Schrader).

Az iberoromán munkacsoportnak a XVIII. század előtti spanyol akadémiairól (C. Bierbach), azok felvilágosodás kori történetéről (A. Risco), valamint a koraujkor portugál és brazil akadémiairól (D. Breisemeister) frott tanulmányait követi *Der insulare Sonderweg* címmel az angliai fejlődésnek szentelt ötödik fejezet. Itt olvasható egyebek mellett az angliai tudós asszonyközösségeket 1660 és 1800 között bemutató tanulmány (I. Schabert), továbbá az angol levelező társaságoknak a korai romantikára gyakorolt ideológiai hatásáról tartott előadás (H. Meller).

A szemle a XVII. század Európájában mintarországaként számontartott Hollandiával folytatódik. Az S. Coster által 1617-ben Amszterdamban alapított rövidéletű *Nederduytsche Academie* és alapítójának a holland szellemi élet és a nemzeti nyelv fejlődése érdekében folytatott áldásos tevékenysége áll M. B. Smits-Veldt tanulmányának középpontjában. F. van Ingen figyelme már elsősorban az „arany évszázad” második felében magalakult, s a *Nederduytsche Academie* színházi hagyományait folytató *Nil Volentibus Arduum* felé fordul. A XVIII. század második felének holland irodalmi életére oly jellemző *Literary Sociability* szerepét mutatja be C. B. F. Singeling írása. W. W. Mijnhardt arra hívja fel a figyelmet, hogy a kultúrközösségek fontos szerepet játszottak a holland felvilágosodás, a nemzeti öntudat fejlődése, valamint az 1795–1798-as forradalom előkészítése során.

Az első kötetet a skandináv térség akadémiai-ról képet festő egyetlen tanulmány, W. Friese munkája zárja.

Közép-Európa és Oroszország akadémiai és akadémiai mozgalmi állnak a második kötetet nyitó nyolcadik fejezet középpontjában. Örvendetes módon a szerzők között két magyar kutató neve is megtalálható. Egyikük, az azóta elhunyt Klaniczay Tibor *Die Akademiebewegung in Ungarn im Zeitalter der Renaissance*, míg Bitskey István *Das Collegium Germanicum Hungaricum in Rom zwischen Spät-Barock und Aufklärung* címmel adta közre tanulmányát.

K. Sauerland a lengyel tudóstársaságokat vizsgálta a XVIII. század végétől a XIX. század elejéig terjedő időszakban, F. Svec pedig a dalmát akadémiai történetét dolgozta fel. Átérve a

keleti szláv térségre, L. Sazonova az orosz akadémiai keletkezésével kapcsolatban megállapítja, hogy a XVII. század során az akadémia fogalma a keleti szlávoknál egyfajta képzési és kutatói központnak felelt meg. Az akadémiai eszmék terjesztésében kulcsszerepet játszott a XVII. század néhány híres udvari költője: S. Polozki, S. Medvedev és K. Istomin. Hasonlóan fontos volt M. W. Lomonoszov a XVIII. században. A Michailow tanulmánya Lomonoszov szerepét méltatja a Szentpétervári Tudományos Akadémia megállapításában és annak tevékenységében, továbbá elemzi a tudós G. Miller történéssel folytatott vitáját. Ezt követően a Szentpétervári Tudományos Akadémia XVIII. századi orosz irodalomra gyakorolt hatását értékeli R. Lauer.

A legtöbb tanulmányt a *Die Akademiebewegung im alten deutschen Sprachraum* című fejezet tartalmazza. Bőséggel sorakoznak az adatok a német katolikus területek (Bajorország, Aachen) vagy a protestáns Pomeránia, de Svájc XVII. és XVIII. századi akadémiaiáról és tudóstársaságairól is (J. Valentin, A. Kraus, H. Langer, E. Erne), úgyszintén a korabeli irodalmi társaságok tevékenységeiről (B. Becker-Cantarino), a breslaui *Fruchtbringende Gesellschaft*ről (M. Bircher) vagy a XIX. században tevékenykedő potsdami *Literaria* társaságról (K. Kiesant). Több szerző tárgyalja a Berlini Tudományos Akadémia történetét. Jól nyomon követhetjük, hogy a G. W. Leibniz által 1700-ban alapított tudóstársaságból hogyan fejlődött ki a *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften* és az milyen szerepet játszott a kései felvilágosodás korában (C. Grau, B. Bauer, H. D. Kittsteiner).

Végezetül a második kötet olyan tanulmányokkal zárul, melyek néhány fontosabb európai művészeti akadémia jelentőségét méltatják.

Az 1989-es konferencia és az annak anyagából készült két kötet tudományos jelentősége abban áll, hogy a bennük helyet kapó tanulmányok lehetővé teszik az európai akadémiaiknak a történelmi fejlődés folyamatában s belső összefüggéseikben való részletes bemutatását, valamint az általuk kibocsátott, szinte felbecsülhetetlen szellemi értékek elemzését a reneszánsztól a francia forradalomig terjedő időszakban.

EREDICS PÉTER

Egri Péter: *Modern Games with Renaissance Forms – From Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1996.

Legújabb könyvében Egri Péter 'játékos' felfedezőútra invitálja az olvasót. Érzéletes nyelven megízlelteti vele a reneszánsz néhány nagy csodáját (Leonardo, Shakespeare alkotásait), majd magyarázatai, gondos felépítésű értelmezései kíséretében elkalauzolja a jelenkor merész művekkel teli galériájába. E verbális múzeum labirintusában Egri Péter Ariadne-fonala, vezetője a komparatista kíváncsiság, hogy nyomról nyomra felfedezze, hogyan viszonyul a modern a reneszánsz alkotásokhoz, miként értelmezi, emészti meg őket.

Lelki szemeinket az igen alapos műleírásokon legheltethetjük, ám kitűnő mivoltuk, szellemes stílusuk ellenére, vagy talán éppen ez okból, fájón hiányzik a könyvből az illusztráció; hiszen ez nem tenné feleslegessé a leírásokat, ellenkezőleg, szabad folyást, teret engedne a felébresztett gondolatoknak.

E képzeletbeli kiállításon a reneszánsz teremből – kihagyván a közbülsőket – hirtelen átlépünk a 'modern' táblácskával ellátott terembe. Akár a múzeumokban, e kötetben is eligazító jellegűek az egyébként gyakran előforduló korszakjelölő feliratok; a szerző az olvasó figyelmét nem meghatározásukra, inkább a művekre fókuszálja. Ennek oka Egri Péter módszerében és szemléletében keresendő, s már az első három fejezet címe is híven tükrözi ezt: *Renaissance and Dadaism, Renaissance and Surrealism, Renaissance and Pop Art*. Jóllehet, ezekben az esszékben Duchamp, Dalí, Rauschenberg és Warhol Leonardo-művekre adott egyedi választát taglalja, Egri Péter számára mindig különösen fontos marad az általánosítás: az alkotók és műveik korszakba, irányzatba, értékrend(szer)be való besorolása és ezen értékrendek paradigmaváltásának nyomon követése.

E három rövidebb írás a könyv első, *Playing Games with Renaissance Art* című részét képezi, ezt a komparatista vizsgálódás másik területe, a *Playing Games with Renaissance Literature* követi. Ez a rész a Gogol-, Dürrenmatt-, Beckett- és Stoppard-féle modern reakciókat boncolja szövegek közelből.

E második rész először is a modern szemléletet helyezi el a reneszánszhoz képest. A néző-

pont megfordítása a kiindulása annak, hogy a jól ismertet ma re- esetleg dekonstruáljuk, más- képp lássuk. Az első, *Reversing the Viewpoint* című fejezet ezt a Hamleten és inverzén, Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* című darabján mutatja be, és e tekintetben párhuzamot lát Duchamp, Dali, Rauschenberg, Warhol, valamint Stoppard merészégei között.

A nézőpont megfordítása indukálja a *Patterning Personality* fejezet témáját: már nem hő- sünk szemszögéből, hanem sok apró figura tö- rött szemüvegén keresztül látjuk az immár nem tragikus, hanem tragikomikus eseményeket. Ros és Guil ikerfiguráinak előképei például Dürren- matt *Öreg hölgyének férjei* (Toby, Roby) és eunuch- jai (Koby és Loby), Beckett véglényei, Didi és Gogo vagy a Gogol *Revizora* előtt hajlongó Dobcsin- szkij és Bobcsinszkij. A szereplőkettőzés, e vissz- hang-módszer okán a könyv elején, Warholnál (*Sixty Last Suppers*) felmerült gondolat a jelentés és a szerializálás viszonyáról itt varródik el.

Az *Ironizing Soliloquy* fejezet a nézőpont meg- és kifordítás nyelvi aspektusaival foglalkozik a 'Szó, szó, szó' jegyében, a Hamlet-monológok, valamint Ros és Guil-féle elmélkedések és a Dogg's *Hamlet* összevetésével.

A meglehetősen szerteágazó képzőművészeti, irodalmi szálak invenciózus összecsomózásáé az utolsó két fejezet. A nyomok a legkülönfélébb (de gyakorta shakespeare-i) csfájú travesztiákhoz vezetnek. Az oldás és a kötés szintézise a *Reversing the Reversal* című utolsó fejezetben jön létre, ahol már a megfordítás megfordításával, e térbeli képtelenség gyakorlati, színpadi megvalósításához jutunk (Stoppard: *Cahoot's Macbeth, Squaring the Circle*).

E modern felelgetős játék a könyvben itt véget ér, ám gondolati továbbjárásra ösztönöz.

REUSS GABRIELLA

Relationes Missionariorum de Hungaria et Transilvania (1627–1770). Ed. István György Tóth. Budapest, MTA Történettudományi Intézet 1994. 457. /Bibliotheca Academiae Hungariae in Roma. Fontes 1./

Az 1895-ben Fraknoi Vilmos által alapított Római Magyar Történeti Intézet, majd az ebből ki- fejlődő, 1927-ben létesített Római Magyar Aka-

démia egyik legfontosabb tevékenysége az örök város könyvtáraiban, levéltáraiban folytatott forráskutatások eredményeinek kiadása volt. A Római Magyar Akadémia 1936 és 1942 között megjelentetett évkönyvei (*Annuario*) és az 1947-ben Kardos Tibor által egy évfolyamban megje- lent *Janus Pannonius* folyóirat is gazdagon tartal- mazta az Akadémián élő ösztöndíjas kutatók tanulmányait, forráskiadásait. Ezt a gyakorlatot kívánta feléleszteni a Római Magyar Akadémia új vezetése a 90-es évek elején, amikor *Annuario* néven megjelentette a római Croce- és Gentile- konferenciák aktáit, ám az első igazi „akadé- miai” kiadvány 1994-ben, Budapesten jelent meg az MTA Történettudományi Intézet gondozásá- ban; Tóth István György forráskiadása a Hitter- jesztési Szent Kongregáció Archívumában talál- ható 1627–1770 közötti magyarországi és erdélyi missziósjelentéseket tartalmazó kötete. A szerző a kötet anyagát római ösztöndíjas tanulmányai során gyűjtötte össze és dolgozta fel. A Buda- pesten megjelent könyv olaszországi terjesztését a Római Magyar Akadémia vállalta magára. Ezért is szerepel címlapján a közös kiadás ténye, és csak reménykedhetünk abban, hogy a Fontes- sorozatnak nem ez lesz az első és utolsó darabja.

A kötet a hitterjesztés Szent Kongregációja (régi nevén Propaganda Fide) levéltárában található Magyarországra és Erdélyre vonatkozó jelenté- sek közül 40 missziós jelentést közöl, amelyek a Kongregáció megalapítása (1622.) és a Rákóczi- szabadságharc közötti magyarországi állapotok- ról adnak forrásértékű tájékoztatást, az Erdély- ben és a hódoltsági területeken élő katolikusok- ról számszerű adatokat. A negyven jelentés kö- zül 30 kiadatlan, és a már korábban kiadottak is olyan külföldi kiadványokban jelentek meg, me- melyek nehezen hozzáférhetőek, és mint a kötetben közölt regesták mutatják, nem egyszer téves hely- megjelöléseket és számadatokat is tartalmaznak.

A kötetben közölt missziós jelentések fontos- ságát az is alátámasztja, hogy szerzőik képzett, nagy áttekintésű emberek voltak, köztük hat püspököt, az egyházi hierarchiában fontos tisz- teket betöltő személyeket említhetünk. A szerző előszavában jelzi, hogy nem közölte az összes jelentést – ellentétben Lukács László és az újon- nan alakult szegedi kutatócsoportja jezsuita for- ráskiadványaival –, hanem csak azokat, amelyek nem a szerzetesek közti viszályokról, hanem a

konkrét magyarországi állapotokról adnak tájékoztatást. Így a kötet igen fontos a magyar kultúrtörténet számára, mert egyszerre közöl még nem ismert adatokat a hódoltsági területeken és az Erdélyben élő katolikusok életéről, illetve azt is mutatja, hogy milyen jelentések alapján alakult ki Róma vélekedése a magyarországi állapotokról. Itt azért hozzá kell tennünk, hogy a missziós jelentéseken túl is bőven kaphattak információt a Rómában és más olasz városok kollégiumaiban élő nagyszámú magyar egyházi értelmiségektől, melyre jó példát ad a Bolognai Magyar-Horvát Kollégium 1988-ban Bolognában megjelentetett latin évkönyve az 1553–1767 közötti időszakból (*Annali del Collegio Ungaro-Ilirico di Bologna. a cura di M. A. Accorsi – G. P. Brizzi. Bologna, CLUEB 1988.*).

A magyarországi és az erdélyi missziós jelentéseket a forráskiadás szerzőjének igen alapos bevezető tanulmánya előzi meg. Az egyes missziós jelentések szövegközlése előtt magyar és német nyelvű összefoglaló tájékoztatót a missziós jelentés tartalmáról, megjelölve a jelentés levéltári azonosító számát és esetleges korábbi közlésének bibliográfiai adatait, míg az olasz, illetve latin jelentéseket alapos regesta kíséri, különös tekintettel a személy- és a helynevek pontos átírására és magyarázatára. Az újra közölt dokumentumok esetében megadja a korábbi, az övétől eltérő olvasatokat. A 40 missziós jelentéshez függelékben közli a Hitterjesztési Szent Kongregáció kérdőpontjait, amelyek alapján a missziós jelentéseket kérték a misszióra küldöttektől. A kötetet részletes bibliográfia, név- és tárgymutató index követi, majd háromnyelvű (német, olasz és magyar tartalomjegyzék) – mellyel kapcsolatban jogosan merül fel a kérdés, hogy az egyes missziós jelentések tartalmi kivonatánál miért csak német fordítás szerepel, és miért nincs olasz kivonat, hiszen az olasz szövegek olvasata sem könnyű – ha nem is teljes, de a németnél rövidebb bevezetések készülhettek volna egy olaszországi terjesztésre szánt kötet esetében.

A bevezető tanulmány (ennek is jó lett volna német és olasz fordítását mellékelni) részletesen tájékoztató a Hitterjesztési Szent Kongregáció létrehozásáról és működéséről, valamint arról, hogy miért számíthatott missziós területnek a protestantizmus elterjedése és a török hódoltság idején Magyarország és Erdély, kik voltak a

misszionáriusok (magyarok mellett olaszok és boszniai dalmátok), miért vállalkoztak erre a feladatra, és a magyar nyelv ismeretének hiányában miként tudtak eleget tenni a feladatnak. Tóth István György meggyőzően bizonyítja – korábbi kutatásai eredményeivel összhangban – hogy a latin nyelv használata nem csak a nemesekre volt jellemző, hanem a többnemzetiségű peremvidékeken a XVII. század során a kommunikáció, így a homéliák és a gyóntatás nyelve is lehetett.

A bevezető tanulmány külön foglalkozik a bosnyák ferences rendtartományból Bethlen Gábor halálát követően Erdélybe érkező misszionáriusok tevékenységével, az ott élő magyar ferencesekkel való konfliktusaival. A török hódoltsági területek esetében a fő ellentétet a missziós püspökök és a hódoltsági területektől távol élő magyar püspökök szembenállása jelentette. A szerző bizonyítja, hogy Róma számára a hódoltsági területek inmmár nem számítottak Magyarország részének, ezzel szemben a magyar egyház álláspontja szerint a hódoltsági területek Magyarország és a magyar egyházmezei szervezet szerves részét alkották, melyet ideiglenesen a török szállt meg, de ez az országrész, amint felszabadul a török megszállástól, ismét visszatér az anyaországhoz és a magyarországi anyaegyházhoz. Végül a történelem a magyar püspököknek adott igazat ebben a vitában (legalábbis 1918-ig).

Tóth István György történészként a missziós jelentéseket korabeli „népszámlás”-ként értékeli, hiszen több jelentés számszerű adatokat közöl az erdélyi katolikusok létszámáról, a magyarországi plébániákról, a hódoltsági magyarok életviszonyairól, létszámáról. Ezek közül is kiemeli Vanoviczi János pálos missziósfőnök, a rend későbbi római képviselőjének jelentését, amelyben a szerző részletesen beszámol a magyarországi kolostorokról és a bennük élő szerzetesek számáról. Hasonlóképp alapvető fontosságúak Matteo Benlich belgrádi püspök „népszámlálással felérő, pontos létszámokat közlő” jelentései a hódoltsági területekről, melyek közül azonban nem egyet már korábban is megjelentettek, utójára 1984-ben Borsa Iván az 1651–1658 közötti látogatás jegyzőkönyvét. Természetesen az adatok nem egyszer túlzottak, de így is komoly kiindulási alapot szolgáltatnak minden XVII. századdal foglalkozó kultúrtörténeti kutatás számára.

Az értékes forráskiadvány szerves folytatását képezi annak a kutatómunkának, melyet Tóth István György Benda Kálmánnal kezdett el a *Moldvai csángó és magyar okmánytár* két értékes kötetének kiadásával (ennek bevezetőjét fordításban közölte az egyik legfontosabb olasz történeti szemle is), és a szerző hálaíval említi meg mesterét és atyai barátját, aki erre a kutatómunkára bízta.

Tóth István György missziós jelentéseket tartalmazó forráskiadása és a Lukács László irányította szegedi kutatócsoport 1993-ban megjelentetett jezsuita okmánytár kötete egyaránt kijelölik a további kutatómunka irányait és bizonyítják a forráskiadások szükségességét. Ám ehhez arra is szükség lenne, hogy a magyar történelemre vonatkozó legfontosabb levéltárak és könyvtárak mellett alapított Magyar Akadémiákban, Collegium Hungaricumokban, Rómában, Bécsben, Berlinben és Párizsban a levéltárosok, a történészek, az irodalmárok újból az ottani akadémiák igazi tagjai, ott élő munkatársai legyenek.

SÁRKÖZY PÉTER

Gabrielle Bersier: Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der „Wahlverwandtschaften“. Tübingen, Niemeyer 1997. 217. /Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 90./

Azt a tényt, hogy Goethe *Vonzások és választások* című regényében nem követte a klasszicista kompozíció normáit, már kortársai, pl. Christoph Martin Wieland is diagnosztizálták. A kortársak és az utókor számára azonban nem csak ez a tény jelentett nehézséget. Maga a szerző egy levelében vallomásszerű útmutatást adott könyvéhez. („Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dieß offenbare Geheimnis zur Freude gereichen.“ – Goethe Zelternek, 1809. június 22.) Nem utolsósorban ezeknek a soroknak is köszönhető, hogy a kutatás a regényt mint a rejtvényyszerűség goethei prototípusát tartja számon. Gabrielle Bersier könyve nem a német germanisztikai értelmezési tradícióját követi, hanem olasz kutatók (Luciano Zagari, Mauro Ponzi, Paolo Chiarini) megállapításaiból kiindulva dolgozza ki a regény új olvasatát. Szempontjait a modern és a posztmodern irodalomtudomány egyik központi

kategóriájának, a paródiának a történeti megközelítése során alakítja ki. Könyve első fejezetében megvizsgálja, hogyan gondolkoztak erről a fogalomról a német irodalom két szomszéd várában, Weimarban és Jénában. A klasszicista poetikák mostohán kezelt, az irodalmi trivialisztás szintjeként megjelenített műfaját a jénai romantika mint a transzcendentális ironia komplementer fogalmát, mint új értékelt létrehozó eljárást rehabilitálta. (Friedrich Schlegel: *Töredékek a paródiáról*, *Don Quixote-recenzió*. *Lyceum-töredék*, *Athenäum-töredékek* stb.). Ez a szemlélet a szövegek egymásra vonatkozását produktív viszonyként fogja fel, melynek keretében kritika és önreflexió együttes megvalósítására nyílik lehetőség. Goethe keveset foglalkozott a paródia fogalmával, ide vonatkozó elszórt megjegyzéseit (levelezés, *Zum Kyklops des Euripides*, *Dichtung und Wahrheit*) nem is kezeli Gabrielle Bersier átfogó elméleti koncepció alapvetéseként, viszont megállapítja (ezzel mintegy felvázolva saját elemzésének egyik kiindulópontját), hogy a *Vonzások és választások* írásmódja Schlegel egy évtizeddel előbb keletkezett paródiáértelmezésének tanulságait tökéletes poetológiai tudatossággal valószínűsíti meg. A tanulmány szerzőnője gondos szövegvizsgálattal támasztja alá azt a hipotézist, miszerint a regény szövege folyamatos párbeszédben áll az 1808-ban katolizált Friedrich Schlegel írásaival. Gabrielle Bersier tehát nem egyszerűen egy újabb értelmezési lehetőségre világít rá, hanem ennek az értelmezésnek a kimunkálása során a német irodalom történetének egy érdekes szituációját jeleníti meg: a szellemi pálfordulás utáni Friedrich Schlegelt Goethe úgy szembeesztí ifjúkori önarcképével, hogy a schlegeli parodizáló eljárást alkalmazva a nyelvi játékok különböző formáival (betű-, szó-, név-, motívum- és stílusparódia) utal Schlegel későbbi, e pálfordulás előjeleit, illetve lenyomatát viselő írásaira. (*Gemäldebeschreibungen*, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, recenziók a *Heidelbergischer Jahrbücherben*). A szövegvizsgálat a nevek rejtvényének felfejtésével indul, ugyanis a tanulmányíró megállapítása szerint a legerőteljesebben éppen a regény onomasztikája hordozza az elbeszélő ironikus szemléletét, parodizáló szándékát. A szakirodalom érhető módon szentelt mindig is figyelmet a regénykezdetnek: a regény első szakaként olvasható, majd hangsúlyosan megismételt „Eduard” egy sereg szentimentális (empfindsam) és romantikus

regény Eduardját hívja be a képbe, akiknek szellemi ősatyjuk Rousseau Milord Edouard Bonstonja az *Új Heloise*-ből. A korai romantika körében mintegy metanyelvi képlette vált név az életidegen, idejétmúlt erkölcsi nézetek sztereotipikus jelzéséként működött. Miért éppen a regény libertin figuráját stafffrozta ki Goethe az érénycsősz köntösvél? A névadás paradoxijából kiindulva Gabrielle Bersier elvezeti olvasóját annak a rejtjelezett párviadalnak a szövegszínhelyeire, melyet a konverziót rosszalló kritikával fogadó Goethe vívott a klasszicizmust és a korai romantikát egyaránt megtagadó Schlegellel. A vizsgálat a nevek rejtvénye után az Ottilia és az őrnagy vonásait viselő gyermek motívumának megfejtéséhez keresi a nyelvi kulcsot, majd az Ottilia-figura és a szerző kapcsolatát, Ottilia apotheózisának képeit, végül pedig Rousseau *Új Heloise*-ának a regénybe ágyazott paródiáját világítja át a sorok között felsejlő Schlegel-, illetve Rousseau-szövegeknek az olvasó látómezejébe emelésével. Gabrielle Bersier könyvének érdeme az itt vázlatosan érzékeltetett koncepció alapos, elemző kifejtésén túl a paródiakutatás fő vonalainak, eredményeinek összegző bemutatása. A paródia fajtáit, funkcióit, az elméleti megközelítéseket sorra-vevő elemzés rámutat arra a szerepre, melyet ez az írásmód és a vele kapcsolatos reflexió mint az irodalmi változás hajtóereje a klasszicizmus/romantika határmezsgyéjén majd az orosz formalistáknál betöltött. A posztmodern teória e fontos kategóriáját a német germanisztika viszonylag késve állította vizsgálódásai centrumába. Az első ilyen irányú tájékozódás a líra vonalán indult, a tanulmány szerzője szerint azonban máig sem mutatható ki valódi áttörés ezen a téren.

KISÉRY PÁLNÉ

Gustave Flaubert: Le Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic. Texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot. Paris, Librairie Générale Française 1997. 250. /Classiques de poche./

Flaubert közhelyszótárát többnyire csak hírből ismeri a magyar olvasó. A francia kiadók általában a *Bouvard és Pécuchet*-vel együtt közlik mint a különös, befejezetlenül maradt regény

második részét. A szótár címszavait hiába keressük a magyar nyelvű *Bouvard és Pécuchet*-kiadásokban; sem Benedek Marcell, sem Tóth Árpád fordítása nem tartalmazza a szöveget. Az a néhány részlet olvasható csupán magyarul, amelyet Maupassant idéz 1884-es Flaubert-tanulmányában: az írás 1935-ben önálló kötet formájában jelent meg a Kultúra kiadónál, Tóth Árpád fordításában. Az elfogadható magyar kiadás hiányát részben indokolja, hogy a közhelyszótár az író életében kiadatlanul maradt szövegekhez hasonlóan csak az elmúlt évtizedekben került a kritika érdeklődésének középpontjába, és a többkevesebb rendszerességgel újranyomott magyar fordítások egyáltalán nem követik a Flaubert-filológia fejlődését. Kétségtelen, hogy az utóbbi években megjelentetett művek (főként a fiatalkori írások) egy része nem számíthat a magyar átlagolvasó érdeklődésére, hiszen ezek a szövegek esztétikai szempontból messze elmaradnak az író érett korszakának alkotásaitól. A magyarországi Flaubert-recepciónak azonban mindenképpen vannak nagy adósságai: az író levelezéséből Gyergyai Albert és Rónay György válogatása óta (Gondolat 1968.) semmi nem jelent meg, a korábbi fordítások pedig ma már többnyire olvashatatlanok. Flaubert levelezése, akárcsak a közhelyszótár, nemcsak becses irodalmi dokumentum, hanem lebilincselő olvasmány is – ami a filológusok számára talán nem mindig elsődleges szempont, de a kiadóknak azért eszébe juthatna.

A közhelyszótár megjelentetése több szempontból is nehéz feladat. Mindenekelőtt azért, mert nincs véglegesen tekinthető kézirat, s a kiadó óhatatlanul önkényes döntések meghozatalára kényszerül. A szótár terve az 1850-es években bukkan fel először Flaubert levelezésének lapjain, de pontos körvonalait csak közel húszéves szünet után, az 1870-es években nyeri el. Az író ekkor úgy dönt, hogy az évtizedek alatt felhalmozott cédulákat, amelyekből a felülmúlhatatlan emberi ostobaság emlékművét kívánta megalkotni, beépíti készülő enciklopédikus regényébe, a *Bouvard és Pécuchet*-be. Egy 1879 áprilisában kelt levél szerint Flaubert a nevelésnek szentelt X. fejezet után egy olyan részt tervez, amely kizárólag idézetekből állna, ezután következne majd a XII. fejezet mint konklúzió. A minden bizonnyal eleve befejezhetetlen

regény írása 1880. május 8-án, Flaubert halálával megszakad. Az első kötet végén, amely a magyar kiadásokban némileg megtévesztő módon a kötet végét jelenti, a két egykori írnok újra másolni kezd... Az úgynevezett »Második kötet« (Second volume) nyersanyagát alkotó közhelyszótár végső tisztázata nem készülhetett el. Flaubert halála után a *Bouvard és Pécuchet* dossziéjában három kézirat maradt: egy munkapéldány, Flaubert saját kézírásával, amelyet a Flaubert-filológia »a« kéziratnak nevez, valamint két piszkozat (a »b« és a »c« kézirat), amelyek többnyire nem Flaubert, hanem az író barátja és segítőtársa, Edmond Laporte kézírásával készültek. Az »a«, »b« és »c« elnevezés Lea Caminititől származik, aki 1966-ban betűhív kiadásban megjelentette mindhárom kéziratot. Marie-Thérèse Jacquet 1990-ben csak az »a« szövegváltozatot adja ki, de az eredeti kéziratot némileg megcsonkítva az áthúzott címszavakat nem szerepelteti a kötetben. Anne Herschberg Pierrrot kritikai kiadása ugyanezt a változatot dolgozza fel, de úgy, hogy igyekszik a lehető legpontosabban megőrizni az eredeti kézirat sajátosságait: a nyomtatott szövegek a kihúzások, a javítások, a betoldások jelzésével a szótár születésének folyamatát érzékelteti. A *Livre de poche*-sorozatban megjelent kis kötet a *Catalogue de idées chic* (a divatos gondolatok vagy inkább társalgási témák jegyzéke) című listát is tartalmazza. Ez a közhelyszótárnál lényegesen rövidebb szöveg egyetlen egy lapot foglal el (Ms g 227, f° 59), amely az »a« kézirat jellegzetességeit mutatja.

A közhelyszótár kiadásának második fontos kérdése, mennyi lábjegyzetet bír el ez a vitathatatlanul korhoz kötött szöveg. A szócikkek egy része kortalan, akár az emberi ostobaság, jó néhány olyan címszó is akad azonban, amely külön magyarázat nélkül semmit sem mond a mai olvasó számára. Nem könnyű persze eldönteni, mi a rosszabb, ha egy-egy poén felett elsiklik az olvasó, vagy ha a szellemesnek ítélt fordulatokat külön magyarázattal látják el, s a filológia olykor meglehetősen száraz tényeivel próbálják meg érthetővé tenni. Anne Herschberg Pierrrot kötete szerencsésen bizonyítja, hogy a tudományos felkészültség és az egészséges humorérék nem feltétlenül zárják ki egymást. A jegyzetek a kötet végén, függelék formájában szerepelnek – a rendkívül értékes jegyzetanyag így nem veszi el

az olvasótól az önfeledt felfedezés örömét, ám eközben a kritikai kiadás szigorú elvárásainak eleget téve világítja meg a sok esetben rosszul vagy egyáltalán nem érthető utalásokat, neveket, eseményeket, anekdotákat. A közhelyszótárt lapozgatva nemcsak a XIX. század jellegzetes beszédtemáiról, erkölcsi normáiról, szokásairól, előítéleteiről, divatirányzatairól, népi bölcsességeiről kapunk sokszínű képet. Az azonosíthatatlan beszélő szájából elhangzó mondatok közé időnként becsúszik egy-egy félreérthetetlenül önéletrajzi utalás, s gyakran előfordul, hogy az olvasó valamely ismert Flaubert-mű soraira bukkan. Nem véletlenül, hiszen az író »modern« környezetben játszódó regényeiben (mint a *Bovaryné*, az 1845-ös és 1869-es *Érzelmek iskolája* vagy a *Bouvard és Pécuchet*) valósággal hermiznek a nyelvi klisék, a közhelyek. A szótárban – az idő okozta távolság és a tagadhatatlan kulturális különbségek ellenére – sok az ismerősen csengő mondat: a sorok között olykor a halhatatlan Homais szóvirágaira, olykor Flaubert-levelek részleteire, s olykor-olykor – bármilyen fájó – saját ostobaságainkra ismerünk.

LÓRINSZKY ILDIKÓ

Moritz Csáky: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorisches Essay zur österreichischen Identität. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag 1977. 328.

Napjainkban – és nemcsak nálunk – a könyvkiadók tudják, hogy a visszaemlékezések, az emlékiratok, sőt még a tudományos történeti munkák is mennyire alkalmasak arra, hogy a polgárokat becsalogassák a könyvkereskedők. A múlttal foglalkozó munkák tömege láttán felvetődik a kérdés: mi magyarázza ezt az igényt? Mi lehet az oka a múlt iránti érdeklődés burjánzásának? Bizonyára szerepet játszik ebben napjaink elbizonytalanodott, helyét nem lelő polgárának útkeresése, aki a múlttól is eligazítást vár, fogódzót, amelyet olykor-olykor meg is kap.

Ez alkalommal olyan mű megjelenését üdvözölhetjük, amelynek szerzőjét, a kitudó kutatót, a nagynevű történész-professzort az vezette munkája megírásában, mint bevezetőjében írja, hogy egy mind ez ideig elhanyagolt területet próbáljon bevilágítani annak reményében, hogy az újszerű kutatási téma szokatlan módszerű feldolgozásá-

val közelíthet a századfordulóhoz. Abban bízott, hogy a mindennapok tapasztalatainak, kulturális megnyilatkozásainak valóságos tartalmát felderítve közelebb juthat a korszak mentalitásának és önmeghatározásának megértéséhez. Vizsgálódásaihoz a szerző azt a szórakozási formát választotta, amely alkalmasnak bizonyult a XIX. század vége, illetve a századforduló sajátos, szociológiai szempontból is fegéretes társadalmi rétegeinek, a városi lakosságnak tudatvilágára, gondolkodásmódjára jellemző vonások visszaadására. Választása szerencsés volt, mert az operett egy nagy európai régió sajátos, igen népszerű, sőt máig élő (?) műfaja, s mint letűnt korok kulturális emlékeinek, életérzésének tárháza és öröksége ma is kedvelt. A zenei kifejezésformák mellett tartalmukban is olyan kulturális összefüggések jelennek meg, amelyeknek elemzése nemcsak a vizsgált korszak megismerését, hanem napjaink önmeghatározási tendenciáit, kísérleteit is támogathatják.

Az operett, ez a valójában „banális” művészi forma jogosan tekinthető szinte történelmi forrásnak, mert az időben még nem volt divatban a rendező önmegvalósítását szolgáló „rendezői színház”, és az előadások a zeneszerző és a szövegíró, netán egy-egy nagy színészegyéniség elképzeléseit fejezték ki, alkalmazkodva közönségük elvárásaihoz, elfogadva ellenőrzésüket.

Csáky tisztában volt azzal, hogy ez alkalommal csak töredékesen végezheti el a bécsi operett vizsgálatát, és mégis elszánta rá magát, mert tudta, hogy a műfaj elsődleges szerepe, azaz mulattatás mellett számos, a közép-európai, illetve az osztrák kultúra, történelem szempontjából fontos kérdésekre is választ adhat.

A szerző kilenc fejezetben tárgyalja a témát, olyan alfejezetekre bontva, amelyek a kilenc fő témának újabb és újabb aspektusait mutatják be: „Bécsi operett – az értékvákuum jele?, Operett és polgári társadalom, Az operett – a társadalom és a politika tükré, Bécsi operett és irónia?, Bécsi operett és a Modernek, A közép-európai régió heterogenitása, Pluralitás – kultúra – történelem, Pluralitás és a Bécsi Modernek „operettműhelye”, Az operett instrumentalizálódása”. A fejezetcímek tükrözik a felvetett témák gazdagságát. Csáky módszerének illusztrálására „Az operett – a társadalom és a politika tükré” című fejezet témáinak bemutatását választottuk.

Az operettnek mint a társadalmat és a politikát visszaadó tükröknek a vizsgálata felveti a

műfaj keletkezésének kérdését, az állami cenzúra szerepét a bécsi operett ábrázolási módjának és nyelvének kialakulásában, a „haza” és a „nemzetiség” kérdését, így a XIX. század elején kialakuló, az osztrák „Gesamtstaat” érdekeit szolgáló Hormayr-féle „összbirodalmi hazaszeretet” és a Monarchia nem osztrák népei hazaszeretetének konfliktusát. A témakör, valamint az osztrák és a magyar kapcsolat sokágúsága és a szerzőnek gazdag, már-már a teljességre törekvő kérdésfelvetései a *Cigánybáró* elemzésében jelennek meg illusztrációs példaként. Az osztrák „Vormärz” írók magyar szimpátiájának bemutatása éppúgy helyet kap, mint a kornak az egzotikus „Ungarland” iránti romantikus lelkesedése, majd az 1848 utáni mindkét népet megrázó trauma irodalmi-zenei feldolgozási kísérlete. A két népben élő és eltérő képet a Jókai-novella és az Ignaz Schnitzler-féle libretto összevetésével jellemzi, a mindvégig megmaradó különbségek okait, a valóságból való menekülés kísérleteit magyarázza, és elvégzi a meghamisított cigánykép kritikáját. Ez a fejezet talán hozzánk áll legközelebb, amely mind irodalmi anyagánál, mind bőséges magyar vonatkozásainál fogva mutatja a szerzőnek az anyagban való rendkívüli jártaságát, és érzékeli a műfajnak azt a sajátos vonását is, amellyel az „domesztikálta”, sőt némileg levezette a kor emberének a társadalmi, a politikai helyzettel való elégedetlenségét, sőt indulatait. A műfajnak ez a vonása tette lehetővé, például az 1956 utáni években az akkor parádésan felújított és „megfelelően” szívre vitt *Csárdáskirálynő* hallatlan sikerét, amelyben együtt volt a régi világ iránti édes nosztalgia, a felnagyított múltkritika és az álomvilágba való menekülés idillje is.

Ugyancsak rendkívül gazdag történeti háttérű az a fejezet, amely a Monarchia népeinek sokszínűségével, az abból fakadó nehézségekkel (az egyes népek koherenciájának ellentmondásossága, a közigazgatás egysége és a nyelvi sokszínűség csapdái, nyelvi és nemzeti hovatartozás, pluralitás és politikai lojalitás, illetve nemzeti eszme, valamint a Monarchia népeinek egymástól eltérő életmódja, a kulturális sokszínűség és azonosság stb.) foglalkozik, amelyek az „összbirodalom” számára végzetes következményekkel jártak. Ez a fejezet tekinti át az 1918 után szétesett Monarchiát, Ausztria „utódállammá” történt deg-

radálódását, az ezzel járó bizonytalanságot, útke-
resést, önmeghatározási kísérleteket, az identitás-
tudat válságait, mindazt, ami a végzetes 1938-as
tragédiához juttatta az országot. Az 1918-tól
kezdve húsz éven át szőnyeg alá söpört, ún. ké-
nyes kérdések feldolgozása vezethetett és vezet-
het el ahhoz a kialakuló egyensúlyhoz, amely biz-
tosítja a mai Ausztria ígéretes fejlődését.

A rövid zárófejezet a műfaj utóéletét mutatja
be 1918 után, amelynek kiürülését, sőt szomorú-
ságát a szerző egy 1921-ből származó Kosztolá-
nyi-idézettel jellemzi. Ez már a szomorú „anti-
operett” kora. A társadalmi, az etnikai-kulturális
ellentétek feloldásának illúziója szertefoszlott, s
ezt az operett is tudatosította, miként azt Lehár
Ferenc 1929-es *A mosoly országa* című darabja
példázza. A környezet a régi, de elmaradt a
happy end.

A kötet erénye, hogy tárgyat mindvégig a kor
komplexitásában vizsgálja. Tartózkodik attól,
hogy egyetlen motívumot jelöljön meg a jelen-
ségek okaként; mindvégig utal a nagy egészre, a
bonyolult összefüggésekre. A korban és a kér-
déskörben való kitűnő eligazodást biztosítja,
hogy a szerző otthonosan mozog mind a
magyar történelemben, mind irodalmunkban,
ami nemcsak a mélyebb összefüggések megér-
tését segíti, hanem lehetőséget nyújt gazda-
gabb illusztrációs anyag felvonultatására. A
kutató munkáját támogatta, hogy amikor azok
a kérdések kerültek területekre, amelyeket Csáky
korábban feldolgozott (a Monarchia népeinek
pluralitása, a nemzetfogalom stb.), most új
megvilágításban, más összefüggésbe ágyazva,
a korábbi eredmények is tágasabb dimenziót
nyertek.

Az imponáló tudásanyag, a logikus építkezés, a
zenei tájékozottság, a gondolat- és ötletgazda-
ságot felvonultató monográfia az olvasót olyan
kaleidoszkópra emlékezteti, amelyet a benne lévő
gazdag anyag alkalmassá tesz arra, hogy a néző-
pont-változtatásával ugyanannak a kornak más és
más vetületét mutassa be. Így jelenik meg a szá-
zadforduló kettős Monarchiája népeinek sokszí-
nűségével, színes, optimista, ám illúziókra épülő
világával, egyetlen, de jól irányzott téma és vizs-
gálódási módszer segítségével. A századforduló
világa még csillogó, de már ott sötétlenek az
árnyak, amelyek 1918-ra szétörték ezt a napjaink-
ra már-már megszépült operettvilágot. A szerző-

től idáig szokatlan témában való kalandozás
ugyanolyan kiváló eredményeket hozott, mint a
korábbi „komoly” művek.

T. ERDÉLYI ILONA

**Krešimir Nemeć: Povijest hrvatskog romana
od početaka do kraja 19. stoljeća.** Zagreb, Znan-
je 1995. 290.

Régen várt munkával jelentkezett a zágrábi
egyetem kroatistája, Krešimir Nemeć. Regény-
történeti monográfiája a horvát széppróza fejlő-
déséről ad imponáló áttekintést a kezdetektől a
XIX. század végéig, pontosabban a századfordu-
lóig. Munkája nem előzmények nélküli, koráb-
ban számos dolgozat, sőt monográfia is készült
az egyes korszakok horvát szépprózájának ér-
tékeiről. Elég Hadrovics Lászlónak a délszláv
Trója- és Nagy Sándor-regénnyel kapcsolatos ta-
nulmányaira vagy éppen Stanko Lasić *Roman
Šenoina doba. 1863–1881.* (Rad JAZU. Knj. 341.
Zagreb, 1965. 163–230.) című művére, Ivan Ne-
vistić és Miroslav Šicel Gjalskit és Ante Ko-
vačićot méltató munkáira emlékeztetni. Bártran
leírhatjuk: Krešimir Nemeć könyve egyfelől e
fontos előzmények szintézise, másfelől önálló,
szuverén irodalomszemléleten alapuló értékíté-
let, amely az európai regény kontextusának fi-
gyelembe vételével készült.

A közel háromszáz lap terjedelmű monográfia
szerzője kilenc nagyobb fejezetben tárgyalja a
horvát regény közép- és reneszánszkori fejlődé-
sét, majd a „regény nélküli három évszázad”
(Tri stoljeća bez romana), azaz a XVI. század
második felétől a XIX. század negyvenes éveig
terjedő időszakasz problémáit, hogy aztán tüze-
tes képet rajzoljon arról a heroikus szépírói küz-
delemről, amelynek végeredményeképpen a XIX.
század második felében – sajátos stílus- és mód-
szerbeli interferenciákkal – megszületik a horvát
romantikus, realista, naturalista regény, s az új
század hajnalán az impresszionizmus és a deka-
dencia jegyeit hordozó, azóta klasszikussá érett
Leskovar-mű: a *Roskadozó kastélyok (Propali dvori)*.

Nemeć munkáját a kroatista éppoly haszonnal
használhatja, mint a komparatistika művelője,
kiváltképp, ha ez utóbbi például a XIX. századi
közép-európai regényfejlődés párhuzamait, ösz-

szefüggésrendszerét, kölcsönhatásait, interferenciáit és recepciós jelenségeit vizsgálja. A nyugat-európai és a közép-európai fejlődés közötti fázistolódás éppúgy említendő példaként, mint mondjuk Walter Scott, Balzac, Zola, Turgenyev, Tolsztoj stb. életművének horvát, szlovák vagy éppen magyar recepciója. De – Nemecek fejtegetései is erre biztatnak – gondolhatunk a nyelvi állapot és a szépprózával szembeni esztétikai elvárások közötti olyan, Közép-Európában gyakori distanciára, mint az illirizmuskori nyelvi egységtörések és az olvasóközönség dialektális megosztottságának állapota, illetve a „művelt közönség” – régiótól függően – német, illetve olasz (részben francia) orientációja, nem is szólva az illír mozgalom író- és költőképviseelőinek három lehetséges nyelvi kötődéséről. Ljudevit Gaj, Antun Mihanović, Pavao Stooš, Ljudevit Farkaš-Vukotinović, Dragutin Rakovac *kaj* nyelvű művekkel kezdte a pályát, Dimitrije Demeter újjörög, Stanko Vraz pedig szlovén anyanyelvét cserélte fel a *što* dialektussal, míg Ivan Mažuranić „dialektális anyanyelvé” a *ča* nyelvjárás volt. S az sem elhanyagolható momentum – Nemecek gondos elemzést ad erről is –, hogy például a „dalmáciai Walter Scottként” emlegetett Marko Kazotić – horvát anyanyelve helyett – olasz nyelvű prózai művekkel lett a dalmáciai *colour locale* festője.

Fontos passzusokat olvashatunk Nemecek könyvében a fordításirodalom defenzív helyzetéről is. Az olvasóközönség viszonylag széles körű idegen nyelvi (olasz, német, magyar, részben francia) ismerete – véli – már-már feleslegessé tette a fordítást, ami a próza nyelvének pallérozását segíthette volna, s amit tényekkel is igazol: 1790 és 1848 között – adatai szerint – mindössze négy, 1855 és 1872 között hét francia, angol és orosz szépprózai alkotás látott napvilágot horvát fordításban.

Nemecek fejtegetései nyomán pontos képet kapunk arról is, hogy a XIX. század 30-as, 40-es éveiben a nyelvi készültség, az olvasóközönség hiánya s a sovány fordításirodalom mellett a horvát nyelvű poétikai, esztétikai és kritikai munkákat is nélkülözötte az irodalmi élet. Jellemző példája: Ivan Macun 1852-ben közölt *Rövid széptan* (*Kratko krasoslovje*) című, a romantika esztétikai szempontjait összegező s a szépprózai műfajokat (regény, novella, rövid elbeszélés) definiáló dolgozata a Šenoa-korszak kezdetéig társtalan maradt.

Mindezek ismeretében lesz igazán méltánylandó, hogy Ljudevit Vukotinović, Marko Bogović, Miroslav Kraljević, Dragojla Jarnević és mások – Šenoához viszonyítva – tétova kísérletei után Šenoa fellépésével a horvát regény egyszerre az európai léptékkal mérhető szintre jutott.

Nemecek e folyamatok s az egyes életpályák filológiai alapozású elemzésével gazdag spektrumú képet ad a horvát regény első nagy, Šenoától Leskovarig ívelő korszakáról. Jobbára műfaj- és stílustörténeti folyamatokat vázol fel – olyan kérdéseket sem mellőzve, mint a történelmi regény specifikus szerepe és helyzete, ennek társadalmi és politikai igénye és eredői stb. Szembenéz a korszak irodalmának olyan, lényegében többféle-képp interpretált kérdéseivel is, mint pl. a „realizmus és a romantika dualizmusa” (Dualizam realističkog i romantičnog), a realista regény kiteljesedésének megkésettége, a posztromantika és naturalizmus egymásmellettsége, a Turgenyev-prózának az eddig emlegetetteknel (Gjalski, Josip Kozarac, Leskovar) korábbi recepciója (Ivan Perkovac) stb. A Šenoa-korszakot részletezően bemutató *Magnus Parens* című fejezetben szükségképpen szól a korszak legjelentősebb folyóiratának, a *Vijenacnak* 1874–1881 közötti szerepéről, amikor Šenoa ízlése, szerkesztői elvei nyomán a lap „valódi szépirodalmi folyóirattá lett”, két alapelv következetes betartásával: az esztétikai minőség és a „nemzeti egység »platformja«”.

A nyolcvanas–kilencvenes években a széppróza prosperálása oly mérvű volt, hogy azt Nemecek méltán aposztrofálja „a horvát regény aranykoraként”. Nemcsak azért, mert az esztétikai minőség s a modern európai irányzatok kreatív recepciója gyarapodik, hanem azért is, mert a horvát diaszpóra valamennyi szegmense megjelent a regényirodalom realista, naturalista vagy éppen már az impresszionista jelzővel illelhető, egészséges tarkaságot mutató palettáján. Más szóval: a horvát regényirodalom koloritját a zajorjei (Gjalski), az isztriai (Eugen Kumčić), a primorjei (Vjenceslav Novak), a dalmáciai (Ivo Vojnović), a szlavóniai (Josip Kozarac) tájak és létforma színvilága teremti meg. Nemecek minden esetben meggyőző érvrendszert vonultat fel az egyes szerzők és irányzatok értékvilágának bizonyításakor – hangsúlyozva, hogy az olyan recepciós jelenségek például, mint a kumičići-életműben kitapintható Zola-motívu-

mok és inspirációk érdekesek lehetnek egy divatos, az intertextualitás szempontrendszerét alkalmazó vizsgálódás esetében, ám ez a mű-egész vagy az életmű egészének eredeti struktúráját képező értékrendjét aligha teszi kérdésessé.

A recenzius természetesen szívesen elidőzne olyan további, *novumot* jelentő passzusoknál is, mint a művészregény (*Künstlerroman*) kérdése (Gjalski: *Radmilović*, Vjenceslav Novak: *Dva svijeta = Két világ*), vagy éppen a családregény horvát változataként számon tartott Novak-kompozíció, *Az utolsó Stipančićok* (*Posljednji Stipančići*) elemzése. Ezekkel kapcsolatos következtetései nem csupán a horvát, hanem a közép-európai regény egésze szempontjából is tanulságosak, komparatistikai távlatúak.

A kötetet záró, *A modernizmus küszöbén* (*Na pragu Moderne*) című fejezet legtöbb szellemi izgalmat kiváltó részlete az Ivo Vojnović- és a Janko Leskovar-regénymodell analízise. Kivált az utóbbié, amelynek summáját Nemeč eképpen foglalta össze: a Leskovar-oeuvre turgenyevi, schopenhaueri recepciójával s a *Roskadozó kastélyok* (*Propali dvori*) hőseinek alakrajzaival a horvát regény „döntő lépést tett a lélektani regény irányába.” Mindez az olvasóban azt a reményt táplálja, hogy a szerző hamarosan megírja a Krleža-életmű révén immár világirodalmi ívű XX. századi horvát regény történetét is. E könyv imponáló erudíciója is ezt ígéri.

LŐKÖS ISTVÁN

Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991. Klosterneuburg. Hrsg. von Norbert Winkler – Wolfgang Kraus. Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag 1993. 154. /Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft. 5./ – Das Schuldproblem bei Franz Kafka – Kafka-Symposium 1993. Klosterneuburg. Hrsg. Wolfgang Kraus – Norbert Winkler. Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag 1995. 195. /Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft. 6./

Az Ausztriában működő, de nemzetközi hatósugarú virtuális tudományos műhely kiadványai komoly hozzájárulást jelentenek a világszerte változatlanul intenzív Kafka-kutatásokhoz. A tanulmánykötetek – mint a fent megnevezettek is –

a Bécs közeli Klosterneuburgban, az Augustinus-Stiftung refektóriumában általában kétévenként rendezett konferenciák anyagát teszik közzé. (A sorozat 7. kötete, amelynek címe *Das Phänomen Kafka*, még nem jutott el hozzánk.)

Az ötödik kötet anyaga és módszertari megfontolásai felettebb izgalmasak, hiszen maga az eszmecsere 1991-ben, azaz kevéssel a kelet- és közép-európai történelmi fordulat kezdeteinek idején zajlott, s ez a körülmény teszi érthetővé mind a téma irodalmon túlmutató hangsúlyait, mind azt a szenvedélyes, érzelmileg fűtött hangnemet, amely a legtöbb (és a legszínvonalasabb!) közleményt jellemzi.

A konferencia teljes anyaga – kimondatlanul is – súlyos bizonyítéka irodalom és valóság, művészet és történelem oly gyakran kétségbevonott szoros kapcsolatának. Itt azonban nyilvánvalóan egy kiélezett témáról és határhelyzetről lévén szó, elfogadhatónak tetszik egész régiók szellemiségének és emberi sorsok közvetlenségének átáramoltatása az immanens érvényű irodalmiságon.

Érthető módon a cseh szerzők megnyilatkozásai uralták a konferenciát és adták meg a kötet vezérszólamát. Az egykor Kassáról elszármazott, majd angolai emigrációba kényszerült Eduard Goldstücker, valamint a jeles germanista, Kurt Krolop, a színháztörténész Jiří Munzar, a szintén méltatlanul üldözött Ludvík Václavěk mellett a fiatalabb filológus generációt képviselő Jiří Stromšík éppúgy személyes ismerőse a magyarországi irodalmárok idősebb nemzedéke közül többeknek, mint az ukrán Dimitrij Zatonzski, aki 1965-ben elsőként írt könyvet a Szovjetunióban Kafkáról, igaz a címben a modernizmus is szerepelt (ez a mű 1967-ben magyarul is megjelent). Jellemző az idők változására, hogy egy erősen átdolgozott moszkvai kiadásra is sor kerülhetett, bár igazán autentikusnak vállalt vélekedését Zatonzski 1976-ban tette közzé *A német nyelvű irodalom története* ötödik kötetében. Az orosz Mihail Rudnicki mellett recepciótörténeti tanulmányokkal szerepel a bolgár Penka Angelova, a lengyel Stefan Kaszynski, a szerbhorvát (!) Mirko Krivokapić és szellemes filozófia- és eszmetörténeti paralellításokat felvontató esszéjével a magyar Kiss Endre.

A klosterneuburgi szimpózium központi témája, állandó vonatkozási pontja (a recepciótör-

téneti vonulat mellett) az 1963. május 27–28-án zajlott, híressé vált *liblicei konferencia* volt, amely – felfogástól függően – a szovjet és a kelet-német kultúrpolitikai számára az 1968-hoz vezető „ellenforradalom” előkészületeit jelképezte, a „reális szocializmussal” szembeni alternatívát képviselő értelmiségiek számára pedig a monolit szovjet-ideológiára mért legérzékenyebb csapást a magyar 1956 után. Miként Václavek írja: „Liblicében a művészet dezideologizálásáról volt szó, a művész és képzelőereje autonómiájáról, arról, hogy az általános emberi értékeket és problémákat kioldják az osztályszerűséggel klasszifikált látásmódból, és főlerendeljük ezeket az értékeket egy elembertelenedett ideológiának és a vulgáris, bomlott politikai erőszaknak.”

Főleg Goldstücker, Stromšik és Václavek elemzéseiből válik világossá, ami annak idején talán még a konferencia résztvevői számára sem volt ennyire evidens, hogy ti. az 1956–1960-ig szinte valamennyi volt szocialista országban tabunak számító Kafka műve a „szocialista realizmus” doktrínájával diametriálisan szembenálló jelenség, hiszen azt az elidegenedést fejezte ki, amely a szovjet és a népi demokratikus társadalmakban élő ember kimondani sem merészelt alapélménye volt. Amíg a kommunista kultúrpolitika a formalizmus, a modernizmus, a dekadencia és a pesszimizmus ellen küzdött, azaz számára az irodalom és a művészet a tudatmanipuláció eszközeivé vált, addig Kafka életműve hatályon kívül helyezte a kauzalitást, s a káoszban és a bizonytalanságban tenyésző egzisztenciális félelmet fejezte ki, a politikai bürokrácia által megerőszkolt egyéniség azon felismerését, hogy az anonim hatalommal szemben csak elveszitheti perét, hiszen féreggég, rovarrá nyomorították.

A karkai mű kisugárzása hatalmas romboló erőt fejtett ki, veszélyessé vált a totalitárius rendszerek számára, amelyek természetesen felismerték ezt a fenyegetést, s miután nem tudták megakadályozni a művek szórványos megjelenését, megkísérelték azt „bekebelezni”; volt, aki egyenesen a szocializmus szövetségésének minősítette Kafkát, mint pl. Georgi Kunicin, Szuszlov volt helyettese, annak hangsúlyozásával, hogy Kafka a *kapitalizmus világát* ábrázolta, sőt az annak csontjaiban rejlő szélsőjobb veszélyt is previzionálta. Mások úgy vélték, Kafkát úgysem értik a tömegek, ezért kiadása veszélytelen. A lengyel és a

szovjet pártkörök pedig a „világcionizmus összeesküvése” vádjával igyekeztek egyidőben hatástalanítani Kafkát, akit kétségtelenül Nyugaton is a kibontakozó hidegháborúval egyidőben kezdtek felfedezni és használták fel bizonyos körök a szovjet ideológia ellenében, s ez csak fokozta a keleti térfélen az allergikus ellenérzéseket.

Érdekes vonása a „későn született” generáció véleményének (főleg Václaveknél és Stromšiknál látjuk ezt), hogy ők 1991-ből visszatekintve úgy gondolják: a liblicei konferencia „élharcosai”, Roger Garaudy, az FKP KB tagja, a parttalan realizmus elméletének képviselője, Ernst Fischer, az Osztrák KP KB tagja, a párt vezető ideológusa, maga Eduard Goldstücker, a prágai Károly-egyetem tanára, a konferencia szervezője tulajdonképpen nem is intencionálták még 1963-ban a szocialista rendszer „leépítését”, sokkal inkább humanizálását, a nevezetes *détente*, a *koegzisztencia* gyakorlatát támogatták. Kafka életműve hatásának „felszabadításával” ők éppen az „emberarcú szocializmus” teóriáját készítették elő, miközben a hivatalos helyek éppen bennük látták a rendszerbomlasztó *revizionizmus* fő elméletalkotóit. Az „úttörők” eme késői szigorú megítélése bizonyos értelemben a későbbi ún. „reformkommunisták” rendszerlebontó eszmei tevékenysége szerepének jelentéktelenné minősítését előlegezte meg.

A klosterneuburgi konferencia esetenként militáns hangvétellel előadott szerteágazó anyagának legfeljebb egyetlen hiányosságát észlelhetjük. E probléma éppen csak felsejlik Zatonzski és a beidézett Oto Bihalji-Merin eszmélkedésében, de még Stromšiknál is inverzív módon egy adott pillanatban, midőn meghökkenve leereszti vívókardját az általa itt kivégzett marxista létszemlélet lehetséges részérvényei előtt, de sajátos módon az oly szenvedélyes Václavek kötetzáró frásának végszavában is találkozunk e gondolddal. Ez pedig az a megfontolás, hogy miután az apolitikus Kafka szellemisége nagymértékben hozzájárult a kommunista rendszer lerombolásához, vajon milyen mentális szerepe van e művészetnek abban a „disciplina constituta rediviva”-ban, amelynek fejletlenebb korszakában teljesedett ki végül is egykor a karkai mű esztétikai és eszmei teljessége? Lehetséges, hogy e rendkívül aktuális kérdéskör megvizsgálását majd egy legközelebbi szimpózium napirendjére tűzi a Franz Kafka-Gesellschaft.

A sorozat hatodik köteté ugyan nem látszik beteljesíteni ezt az igényt, viszont jelentékeny mértékű elmozdulás figyelhető meg az ideológikumtól a kifejezetten filológiai stúdiumok felé. A megelőző szimpózium utórezgéseként fogható fel még a bolgár Emilia Sztajcseva referátuma a bulgáriai „Kafka-élményről”, valamint Jevgenyija Kaceva megrendítő beszámolója arról: miképpen küzdött fordítóként és szerkesztőként huszonöt éven át Kafka orosz megjelenéséért. Eduard Goldstücker, a régi gárdából már egyedülként, szintén nem Liblice emlékéit idézte ezúttal, hanem *A per* hőse, Josef K. bűnének mibenlétét kísérte meg meghatározni.

Ez az *Auftakt* azért érdemel figyelmet, mivel a korábbi, meglehetősen általános vélekedés szerint Josef K. tulajdonképpen büntelen. Walter H. Sokel, az expresszionizmus neves amerikai monográfusa kiterjeszti a „bűnösséget” a *Kastély* alatti falu lakosaira is, e „gyáván lapuló népségre”, amely ha tehetné, szívesen átvénné a nemesség szerepkörét. Sokel egy, a szakirodalomban alig szereplő parabolát von be a tárgyalásba (*A törvények kérdéséhez*), amelynek a „mondani-valója” teljesen szokatlan Kafkánál: az aktív védekezés, a lázadás mozzanatát fejezi ki, azt a jellemvonást, amelynek hiányát, e hiány öngyötörő tudását véli a szerző a Kafka-hősök büntudatát gerjesztő elemnek.

Lényegében ezt a témát járja körül Jiří Stromšik is, kimutatván, hogy a népbábrázolás itt se nem romantikus, se nem szociálisan szűzített, a „nép” erkölce az uralkodók erkölce. Stromšik inkább Kafka elbeszélői stratégiája szuggesztivitásának titkát óhajta megfejteni, s ezt a titkot a centrum és a periféria ábrázolása feszültségében találja meg. A periféria mindig minuciózus részletességgel kidolgozott, a középpont pedig „üres”, lényeg nélküli, arc nélküli, kísérteties. Filozófiailag ez az attitűd a transzcendencia nélküli létezését fogalmazza meg, azaz a létezés értelmével szembeni kételyt. Kafka – véli Stromšik – nem tudott törvényt ülni a perben, ez a magyarázata a regény (tulajdonképpen valamennyi Kafka-regény) torzó voltának. Az egykori-korabeli osztrák büntetőjog tükrében vizsgálja J. M. Häussling a jogvégzett Kafka „pervezetési” eljárását, s azt – mi sem természetesebb – szakszerűtlennek találja, lévén, hogy Kafka nem szakkönyvet írt egy peresetről, hanem éppen hogy – egy regényt.

Kurt Krolop, a prágai Károly-egyetem germanisztikai tanszékvezetőjének előadása (tanulmány) közelebb viszi az olvasót a szimpózium gerincét alkotó elemzésekhez. Ő Kafka Dosztojevskij-élményéről számol be. Kiindulópontja Kafka egy naplóbejegyzése 1913-ból, amely szerint „most megtaláltam D-nél azt a helyet, amely az én szerencsétlenségemre emlékeztet.” Ez a hely a *Karamazov testvérek* ama passzusa, ahol Ivan Karamazovnak megjelenik az ördög. (Azonos ez a hely azzal a milieu-vel, amely majd Thomas Mann *Doktor Faustus*ában is feltűnik.) Ez a kénköszagú lény az emberi lélekben lakozik; további tanulmányok azt kutatják: hogy kerül egyáltalán oda? Ez a pokolfia szítja mindenestere az önvádat, az önelítést, a leleplezést, az elátkozást, a büntudatot és a büntetés utáni sóvárgást.

Hans H. Hiebel *A perben*, Jürgen Born *Az ítélet* című novellában, Alfred Doppler pedig a *Levél apámhoz* című híres álepisztolában vizsgálja a mardosó lelkiismeret genealógiáját. Hiebel – Martin Buberre hivatkozva – a karkai bűn és büntudat kiszakíthatatlan gyökereit *ontikus* eredetűnek tartja, az egzisztenciális bűn körébe utalja, ez az oka, hogy nem a Törvény, a Bíróság kezdeményezésére üldözik végül is Josef K.-t, hanem az ő eredendő bűne vonja magához az ítélező törvényhelyet. S ez a szívósan tenyésző Bűn, amely a büntudat mezébe öltözött, levethetetlen Nesusus-ing, Derrida szerint a *différance*, az elodázás, a folyamatos menekülés leple, amelyet csak a feltétlen feloldozó: a halál szakít ketté. Jürgen Born *Az ítélet* mesteri elemzésével bizonyítja a homályban lappangó bűnök hirtelen kirobbanásának poetikai indokoltságát, a fiához szívélyes atya váratlan profétai felhorgadását és gyermeke halálra ítéletét.

Nyilvánvalóan szerepet játszik mindebben a Kafka által jól ismert freudi „apa-fiú konfliktus”, az Ödipusz-komplexus sugallata, amely áthatotta az egész expresszionista irodalmat. (Kafka ennek az irányzatnak a folyóirataiban kezdett publikálni!) Alfred Doppler, a neves innsbrucki professzor a *Brief an den Vater* minuciózus „dekonstruálásával” világtja be ugyanezt a „forráshelet”. A fizikailag gyenge és hiperérzékeny fiú állandó rettegésben élt roboszt és rabiátus atyja dühkitörései miatt, a folyamatos megaláztatások a szégyen, a gyalázat, a büntudat, a tárgytalan szorongás rémületét ültették el a lelkében, s

ennek szülötte lett aztán *Az átváltozás féreggé* vált hőse, Gregor Samsa.

S ezen a ponton érkezünk el ahhoz a szellemi hagyományhoz, amely az antropológiai indíttatásokon túli övezeteket nyitja meg Kafka számára, ez pedig elsősorban a zsidó teológia „bűn és bűnhődés” dogmája kialakulásának évezredes fejlődéstörténete, itt persze dióhéjban, K. E. Grözinger előadásában. A kelet-európai khasszidizmus szintén ontológiai eredetűnek tartja a bűnt és a bűntudatot; a kabbala misztikája szerint nincs büntelen teremtményt; az isteni Törvényhely tagadása maga a legsötétebb bűn. Josef K.-t nem elsősorban feltétlenül meglévő bűnei, hanem *bűntudata* kínozták szegyenletes haláláig. A Talmud szerint az emberi vétek, az eredendő bűn, a vád soha nyugalmat nem találó angyalává változik. Nem véletlen, hogy Kafka *A pert* éppen a Jom Kippur, azaz az év fordulójának szokásos isteni Törvénykezés idején kezdte írni, a mely bűntudat engeszteléséért esedező pillanatában.

De még a zsidó misztika sem ad teljes képet Kafka szellemi gyökereiről. Már erre utal Ludvík E. Václavek közleménye is, amely Szent Vencel fejedelmet, a nemzeti hőst és a hit bajnokát drámai hőssé formáló Kafkának a kereszténység eszmekörei iránti vonzalmáról tudósít. (A mű létezése egyébként csak egy szentszéki folyóirat tudósításából ismert, holléte ismeretlen.) Hans Anton Drews viszont mélyenszántó tanulmányt szentel a keresztény teológiában megjelenő „bűn”-problematikának, amelyet a Krisztus utáni felbukkanásától egészen Kafkáig vezet fel. A tanulmány egyúttal a zsidó-keresztény szellemiség mély parallelitásairól tudósít. Ha Kafka kilépni szándékozott volna a zsidó misztika bűnről és bűnösségről tudósító tanai szorításából (egy Felice Bauerhez írt levele tanúskodik erről), akkor a keresztény hitvilág vont köréje szoros kört. A keresztény Nyugat bűnfogalmának története azonos a szent-ágos-

toni tanok hatástörténetével. Mint ismeretes, az ágostoni tételek legradikálisabb újrafelfedezése Luther reformációjában valósul meg. A nagy reformátor az embert kényszerítő ösztönök célját az istenné válás istenkísértő vágyában látta, ezáltal lesz az ember – úgymond – „sajátmaga ördöge és leggonoszabb ellensége.” Az eredendő bűn e hit szerint örökletes bűn, szorításából nincs mód szabadulni. Kierkegaard, aki továbbvitte a Félelem fogalmában egyesíti. Nietzsche igehirdetése „a meghalt istenről” nem oldotta fel az ember szorongásait. Már a középkori eclaunumi Juliánus meghirdette: „Az ember magára maradt!” (s ezzel megelőlegezte a XX. századi egzisztencializmus tételeit.) Kafka mindezeket az előzményeket jól ismerte, főleg Kierkegaard tanait szívta magába. Megrendítő egy 1916-os naplőbejegyzése a *Kyrie eleison*ról: „Könyörülj rajtam Uram, bűnös vagyok lényem legkisebb szögletéig, kérlek, ne taszíts engem az elkárhozottakhoz!” Mindehhez járult Kafka olvasmányai közt Freud *Mózes, a férfiú* című műve, amely egy egyháztudor szerint „Szent Pál és Ágoston óta az eredendő bűn legradikálisabb hirdetése.” Drews szuggesztív előadását Hegel vallásfilozófiai előadásaiból vett idézettel zárja: „A bűnbeesés tana csupán szendergett a zsidó nép tudatában, igazi jelentőségére azonban a keresztény tanokban emelkedett.”

Mint talán érzékeltetni tudtuk, az 1993. évi klosterneuburg-kierlingi Kafka-szimpózium igazi tudományos eredményekre jutott, kioldotta a témát egy megelőző időszak közvetlenül ideológiai övezeteiből, de annál hitelesebben bizonyította azokat az évezredes vallásos tradíciókban testet öltött *hatalmi konstrukciókat*, amelyekkel Kafka hősei küzdöttek, és amelyek összetörték őket.

ILLÉS LÁSZLÓ

IN MEMORIAM

PIRNÁT ANTAL
(1930–1997)

Halálával a magyar tudomány a régi magyar irodalom egyik legrangosabb, nemzetközileg is jól ismert kutatóját és kiváló oktatóját veszítette el. Pályafutása az MTA Irodalomtudományi Intézet léteéhez, kezdeti virágkorához és tevékenységéhez kapcsolódott, e tudományos műhelynek alapításától (1956.) fogva nyugdíjazásáig (1992.) az egyik leghűségesebb munkatársa, egyszersmind az egyik legszilárdabb tartóoszlopa volt. Oroszlánrészt vállalt a Rákosi-diktatúra idején tudatosan háttérbe szorított, mellőzött régi magyar irodalom rangjának visszaállításában és abban, hogy a magyar irodalomtudomány a nemzetközi tudományos élet vérkeringésébe visszajusson. Az 1956-os politikai változással együtt járó lehetőségeknek a tudomány céljaira való kiaknázásában is nagy szerepet vállalt, mely hatalmas olvasottságára, szakmai tudására és igényességére, éles kritikai szellemére és biztos ítélőképességére, előítéletmentes gondolkodására, sőt előítéletromboló tevékenységére és magartására alapozódott. A tudományos munka mellett a szakemberképzést és az ifjúság szemléletformálását is elsődrendű feladatának tartotta, és az ország valamennyi nagy egyetemén – a budapestin, a debrecenin, a szegedin, a pécsin – nevelt és oktatott. Nehéz volna eldönteni, hogy tudósnak vagy tanárnak, mesternek volt-e nagyobb.

Nevét szinte egyszerre ismerték meg szakmája berkeiben itthon és külföldön. 1954-ben végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán magyar–latin szakon, majd néhány hónapnyi kiskunfélegyházai középiskolai tanári munka után két évig aspiráns volt. Aspirantúrája végén, 1955-ben hosszabb tanulmányutat tett Romániában, ahol Kolozsvárt, az egykori unitárius kollégium kéziratait kutatva kb. 2500 oldalnyi publikálatlan anyagot fedezett fel, melyet mikrofilmen hozott haza. Ez szolgált forrásul merőben új eredményeket hozó kandidátusi disszertációjának, mellyel 1959-ben nyerte el a fokozatot. Röviddel ezután németül jelentette meg az erdélyi antitrinitarizmusról szóló könyvét (*Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570-er Jahren*. Bp., Akadémiai Kiadó 1961.), mely nagy feltűnést keltve új lendületet adott, új irányokat mutatott a nemzetközi kutatásoknak, és számos magyar kutatót indított a téma további tanulmányozására. Az ő úttörő kutatásai nélkül aligha lehetett volna megrendezni a siklósi nemzetközi antitrinitarizmus-konferenciát vagy 1997 őszén a nagy sikerű kolozsvári nemzetközi kongresszust Enyedi Györgyről és a XVI–XVII. századi közép-európai unitarizmusról. Ez utóbbin, sokak fájdalomra, már nem tudott részt venni, mert a halálát okozó betegség ebben meggátolta.

A reneszánsz kori eretnek áramlatok és gondolkodók mellett a magyarországi latin történeti irodalom és a műfajelmélet állt érdeklődése homlokterében, de a régi magyar irodalomban mondhatni nem volt olyan téma, melyhez ne tudott volna konstruktívan hozzászólni, szakértő megjegyzéseket fűzni vagy új szempontokat adni. Problémaérzékenysége minden munkájában, tevékenységében megnyilvánult. Még olyan műben is, mint az irodalomtörténeti kézikönyv, melynek célja az addigi eredmények rögzítése és összefoglalása volt, olyan kérdéseket, problémákat tudott felvetni, melyek kijelölték az utat a további kutatások számára.

Elméleti munkásságánál nem kevésbé volt jelentős filológiai, szövegkiadó és -szerkesztő tevékenysége. Az Irodalomtudományi Intézet elsősorban az ő személyére, tudására és szorgalmára alapozta a Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum-sorozat újjáélesztését, melynek szerkesztésével igen nagy szolgálatot tett a hazai tudománynak, s biztosította a nemzetközi kutatások számára a magyarországi latin irodalmi források megismerését és tanulmányozását.

Meggyőződések munkáltak benne, melyek mellett kitartott, de hajlandó volt tévedéseit is beismerni, a tényeknek, adatoknak meghajolt. Szakmai téren tehetségével és szorgalmával megszerzett tudására alapozott önbizalom, a mindennapi életben végtelen szerénység, nagyfokú affabilitás jellemezte. Tudományos kérdésekben mindenkinek rendelkezésére állt, s önzetlenül, időt és energiát nem sajnálva, egyénileg is foglalkozott azokkal a fiatalokkal, akik a tudományos munka felé vettek irányt. Minden szakmai rendezvényen, megmozduláson részt vett, mégis magányos embernek, tudósnek látszott. Pirnát Antal kilógott a sorból. Nem udvariaskodott, nem barátkozott érdekből, nem törtétt, nem érdekelték a pozíciók, nem hódolt semmiféle címnek és rangnak. Szabadgondolkodó volt maga is, azokhoz az eretnekekhez hasonlóan, akikkel foglalkozott és identifikálódott. Olyan szabadgondolkodó, aki hazájához és szűkebb közösségeihez haláláig hű maradt. A hazájához és a magyar tudományhoz való hűségét egy történet illusztrálja, mely kéziratban publikált vallomásában maradt fenn. Az 1956-os forradalom leverése idején feleségének, Mayer Erikának, a Latin Tanszék egykori kiváló és sokaktól szeretett tanárának dúsgazdag külföldi nagybátyja, hatalmas dollárösszeget biztosítva hozzá, kivándorlásra buzdította az akkor még ifjú házaspárt. Pirnáték visszatették a nagybácsival a pénzt a saját számlájára, s közölték vele, hogy az ifjú férj számára „erkölcsi lehetlenség” a kivándorlás. „Kihez maradtam hű?” – tette fel a kérdést Pirnát 1987 őszén önmagának, s így válaszolt rá: „Legföljebb ahhoz az érthetetlen és értelmetlen küldetésemhez voltam hűséges, hogy megpróbáljak új életre támasztani egy-két máglyán elégett, hazátlan és minden egyházból kiátkozott 16. századi eretneket, akiknek elfelejtett írásait a véletlen éppen kezembe adta.” (Emlékkönyv Vásárhelyi Miklós 70. születésnapjára. Kézirat. Bp., 1987. 190.) Nem pusztán írásaiban sikerült feltámasztania a XVI. századi eretnekeket, hanem a saját személyében is egy heretikust, aki saját önálló különvéleményeket és -nézeteket hirdetett, szemben a hivatalos kész, áporodott tanokkal és gondolatokkal.

Fájó szívvel hadd mondjam el itt még a saját, személyes véleményemet róla. Pirnát Antal kiváló és nagyon tisztességes tudós, jó és szeretni való ember volt. Teremjen még a magyar irodalomtudomány őhozá hasonlókat!

PAJORIN KLÁRA

TARTALOM

Az újhistorizmus

ELMÉLETI ALAPOK

KISS ATILA ATILLA: Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban	1
SZÓNYI GYÖRGY ENDRE: Az újhistorizmus és a mai amerikai Shakespeare-kutatás	11
HAYDEN WHITE: Megjegyzés az újhistorizmushoz (Fordította: <i>Nemes Péter</i>)	34
STEPHEN GREENBLATT: A kultúra poétikája (Fordította: <i>Bernáth András</i>)	44
JONATHAN GOLDBERG: A reneszánsz irodalom politikuma (Fordította: <i>Berta Ádám</i>)	58

A RENESZÁNSZ KIHÍVÁSA

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare és az ördögűzők (Fordította: <i>Bagi Zsolt</i>)	85
LOUIS A. MONTROSE: A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája (Fordította: <i>Kiss Gábor Zoltán</i>)	110
STEPHEN ORGEL: A nagyszerűség megszelídítése (Fordította: <i>Bocsor Péter</i>)	133
JOEL FINEMAN: Shakespeare füle (Fordította: <i>Dudik Éva</i>)	141
LISA JARDIN: „Mit ringyózza?” Desdemona esete és a rágalmazás (Fordította: <i>Nemes Péter</i>)	149

SZEMLE

VÉKONY ATILA: A szubjektum és a tárgy viszonya a reneszánsz kultúrában	175
BERNÁTH ANDRÁS: Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és mai kritikusaival?	183
WAPPEL MÓNKA: Hawthorn a kortárs irodalmi vitákról	194

AZ ÚJHISTORIZMUS BIBLIOGRÁFIÁJA	201
---------------------------------	-----

KÖNYVEK

New Historicism and Cultural Materialism A Reader. Ed. by <i>Kiernan Ryan</i> (<i>P. Balogh Andrea</i>)	207
Confessions of the Critics. Ed. by <i>H. Aram Veeseer</i> (<i>Juhász Tamás</i>)	210

Redirections in Critical Theory. Truth, Self, Action, History. Ed. by *Bernard McGuirk (Juhász Tamás)* 211

*

Poststrukturalizmus – Dekonstrukcion – Postmodern. Hrsg. *Klaus W. Hempfer (Fráter Veronika)* 212

PETER V. ZIMA: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur (*Fried István*) 214

ORLAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA: Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna (*Fried István*) 215

The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition. Ed. by *Stephen Gaukroger (Bolonyai Gábor)* 216

Essays on Aristotle's Rhetoric. Ed. by *A. O. Rorty (Bolonyai Gábor)* 217

ULLA WILLIAMS: Die 'Alemannischen Vitaspatrum (*Lőkös Péter*) 219

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: Leich, Lieder, Sangsprüche. *Karl Lachmanns–Thomas Bein–Horst Brunner*. Hrsg. *Christoph Cormeau (Lőkös Péter)* 220

SUSAN CRANE: Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales (*Ferdemayer Éva*) 221

Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 1–2. Hrsg. *Klaus Garber–Heinz Wismann (Eredics Péter)* 224

EGRI PÉTER: Modern Games with Renaissance Forms – From Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard (*Reuss Gabriella*) 226

Relationes Missionariorum de Hungaria et Transilvania (1627–1770). Ed. *István György Tóth (Sárközy Péter)* 227

GABRIELLE BERSIER: Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der „Walhverwandtschaften“ (*Kiséry Pálné*) 229

GUSTAVE FLAUBERT: Le Dictionnaire des idées reçues, suivi du Catalogue des idées chic. Texte établi, présenté et annoté par *Anne Herschberg Pierrot (Lőrinszky Ildikó)* 230

MORITZ CSÁKY: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorisches Essay zur Österreichischen Identität (*T. Erdélyi Ilona*) 231

KREŠIMIR NEMEC: Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća (*Lőkös István*) 233

Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium, 1991. Klosterneuburg. Hrsg. *Norbert Winkler–Wolfgang Kraus*. – Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium, 1993. Klosterneuburg. Hrsg. *Norbert Winkler – Wolfgang Kraus (Illés László)* 235

IN MEMORIAM

PIRNÁT ANTAL (*Pajorin Klára*) 239

SUMMARY

The New Historicism

THEORETICAL FOUNDATIONS

ATTILA ATILLA KISS: Power, subject, genealogy: the cultural poetics of literature in the New Historicism	1
GYÖRGY ENDRE SZÓNYI: The New Historicism and current Shakespeare scholarship in the U. S. A.	11
HAYDEN WHITE: The New Historicism: A Comment (Trans. Péter Nemes)	34
STEPHEN GREENBLATT: Towards a Poetics of Culture (Trans. András Bernáth)	44
JONATHAN GOLDBERG: The Politics of Renaissance Literature (Trans. Ádám Berta)	58

INTERPRETING THE RENAISSANCE

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare and the Exorcists (Trans. Zsolt Bagi)	85
LOUIS A. MONTROSE: Professing the Renaissance (Trans. Gábor Zoltán Kiss)	110
STEPHEN ORGEL: Making Greatness Familiar (Trans. Péter Bocsor)	133
JOEL FINEMAN: Shakespeare's Ear (Trans. Éva Dudik)	141
LISA JARDIN: Defamation and Desdemona's Case (Trans. Péter Nemes)	149

REVIEW

ATTILA VÉKONY: The relationship of subject and object in the Renaissance	175
ANDRÁS BERNÁTH: The critique of the New Historicism	183
MÓNIKA WAPPEL: Hawthorn on the discussion of contemporary Literature	194

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

IN MEMORIAM

SOMMAIRE

Le Nouvel Historicisme

FONDEMENTS THÉORÉTIQUES

ATTILA ATILLA KISS: Pouvoir, sujet, généalogie: la poétique culturelle de la littérature dans le Nouvel Historicisme	1
GYÖRGY ENDRE SZÓNYI: Le Nouvel Historicisme et les recherches récentes sur Shakespeare aux États-Unis	11
HAYDEN WHITE: Le Nouvel Historicisme: Un commentaire (Traduit par Péter Nemes)	34
STEPHEN GREENBLATT: Vers la poétique de la culture (Traduit par András Bernáth)	44
JONATHAN GOLDBERG: Les politiques de la littérature de la Renaissance (Traduit par Ádám Berta)	58

LE DÉFI DE LA RENAISSANCE

STEPHEN GREENBLATT: Shakespeare et les exorcistes (Traduit par Zsolt Bagi)	85
LOUIS A. MONTROSE: La Renaissance comme profession (Traduit par Gábor Zoltán Kiss)	110
STEPHEN ORGEL: Rendre la grandeur familière (Traduit par Péter Bocsor)	133
JOEL FINEMAN: Les oreilles de Shakespeare (Traduit par Éva Dudik)	141
LISA JARDIN: Diffamation et le cas de Desdemona (Traduit par Péter Nemes)	149

REVUES

ATTILA VÉKONY: La relation du sujet et de l'objet dans la Renaissance	175
ANDRÁS BERNÁTH: La critique du Nouvel Historicisme	183
MÓNIKA WAPPEL: Hawthorn sur les discussions de la littérature contemporaine	194

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

IN MEMORIAM

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás foglalmi (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom
 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémia a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyomány és irodalom a mai Afrikában

1987.

- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988.

- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
- 3 – 4. sz. A modern stilisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztsemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII. Lehel u. 10/A. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 219–98–632 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 138-2440) könyvesboltjában, az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég* Könyvklubjában és könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 316-666), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 118-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők.

Előfizetési díj 1998-ra: 1000 Ft

Egy szám ára: 250 Ft

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

Szedte az Argumentum Kft.

Tördelte: Markó Sándorné

Budapest, 1998

Terjedelem: 22,17 A/5 ív

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme

Felelős vezető: Roznai Zoltán

ISSN 0017 – 999X